Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Özel Sayı: Walter Feldman ve Osmanlı-Türk Müziği Araştırmalarına Katkıları

Special Issue: Walter Feldman and His Contributions to Ottoman-Turkish Music Research

Ekim-October 2026





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 6 (Özel Sayı Walter Feldman) Ekim 2026
Vol 6 (Special Issue Walter Feldman) October 2026

Genç Bilge yayıncılık

Türk Müziği Dergisi Hakkında/About

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe ve İngilizce (çift dilli)' dir.

Türk Müziği (TM) Journal (e-ISSN: 2822-3195) is a scientific, academic, international, and peer-reviewed journal devoted to interdisciplinary research on Turkish music. It aims to serve as a major scholarly source and platform for the in-depth analysis of Turkish music. With its rich heritage and historical influence across diverse geographical regions, Turkish music continues to attract the attention of researchers worldwide. In this respect, Türk Müziği Journal provides a reputable scholarly platform for researchers in musicology and ethnomusicology around the world. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December. The publication languages of Türk Müziği are Turkish and English (bilingual).

Yayın Alanı/Scope

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

Türk Müziği (TM) covers a wide range of interdisciplinary research topics related to Turkish music, in addition to its core areas such as Turkish Music, Turkish Music Theory, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, and Turkish Music Methodology. TM publishes research articles, review articles, book reviews, and interviews. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December, and follows a double-blind peer-review process.The scope of TM includes Turkish Music Theories, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, Turkish Music Practices, Turkish Musical Instruments, Interdisciplinary Turkish Music Studies, Turkish Popular Music, Turkish Sufi Music, Music of Turkic-Speaking Countries (Azerbaijani, Caucasian, Uzbek, etc.), Turkish Music Education and Pedagogy, Turkish Instrument Education, and Turkish Musical Instrument Design.

İletişim/Contact

Editoryal E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi/TM Imprint

Dergi Adı/Title	Türk Müziği
Kısaltma/Abbreviation	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı/Publisher	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Yer/Location	Türkiye
Posta Adresi/Address	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans/Licence	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	The Turkic World Music Research Society (TWMRS)
Editör(ler)/Editor(s)	Dr. Orkun Zafer Özgelen
Yayın Süresi/ Period	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı/Medium	Elektronik
Web Site	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı/First Publication	2021
Yayın Dili/Language	Türkçe
İndekslenme/Indexing	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Türk Müziği Yayın Kurulu/Editorial Board

Baş Editör/Editor-in-Chief

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Yardımcı Editör/Assoc. Editor

Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Danışma Kurulu Üyeleri/Advisory Board Members

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Dr. **Hande Sağlam**, Avusturya

Editörler-Alan Editörleri/Editors-Section Editos

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Editör Kurulu Üyeleri/Editorial Board Members

Prof.Dr. **Gözde Çolakoğlu Sarı,** Türkiye
Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye
Prof.Dr. **Naile Rahimbeyli**, Azerbaycan
Doç.Dr. **Esin De Thorpe Millard**, Türkiye
Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova
Dr. Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye

Prof.Dr. **Azatgul Tashmatova**, Özbekistan
Prof.Dr. **Saule Utegalieva**, Kazakistan
Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan
Dr.Öğr. Üyesi **Yunus Yapalı**,Türkiye
Doç.Dr.**Öğr. Nağme Yarkın**, Türkiye
Dr. Öğr. **Cevahir Karaca**, Türkiye

Dil Editörü/Language Editor

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Ögr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Mizanpaj/Layout

İlhan Baltacı, Türkiye

Genç Bilge yayıncılık

Editör Önsözü

Özel Sayı: Walter Feldman ve Osmanlı-Türk Müziği Araştırmalarına Katkıları

Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel, kültürel ve kuramsal bilgi birikiminin güncel bilimsel yöntemlerle araştırılması, yalnızca geçmişe ait müziksel mirasın titiz bir şekilde ortaya çıkarılması açısından değil, aynı zamanda bu mirasın küresel müzikolojideki yerinin daha iyi anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Osmanlı-Türk müziğine uluslararası düzeyde katkı sunan önemli bilim insanlarından biri Prof.Dr. Walter Zev Feldman'dır. *Türk Müziği* dergisinin bu özel sayısı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına kazandırdığı bilimsel yaklaşımları değerlendirmek, yeni araştırma alanları açmak ve Türk müzikolojisinin uluslararası bilimsel gelişimine katkıda bulunma amacını taşımaktadır.

Walter Feldman, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında müziği makamlar, usûller, besteciler ve repertuvar üzerinden incelemenin ötesinde müziksel üretimi tarihsel koşullar, kültürel etkileşimler, toplumsal kurumlar ve icra gelenekleriyle birlikte değerlendirir. Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı müzik kültürünün tarihsel gelişimini açıklarken müzikoloji, etnomüzikoloji, tarih, edebiyat, kültürel antropoloji ve tasavvuf araştırmaları arasında disiplinlerarası yaklaşımla güçlü ilişkiler kurmaktadır. Bu yüzden Osmanlı-Türk müziğine katkısı çok net ve etkili olarak hissedilir.

Ayrıca Feldman'ın çalışmaları 17 ve 18. yüzyıl Osmanlı-Türk müziği formlarına da teorik olarak katkı sağlamaktadır. Özellikle peşrev ve semai formlarında yaptığı karşılaştırmalı analizler eserlerin form yapısı bakımından sürekliliğini ve değişimini ortaya koymaktadır. Eserler doğrultusunda yapılan karşılaştırmalı analizler makam ve usûllerin yüzyıllar içinde değişimini de ortaya koyması bakımından önemlidir. Feldman yaptığı analizler çerçevesinde indirgeme yöntemiyle makamların iskeletini vererek daha kolay anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Feldman'ın bu yaklaşımı Osmanlı-Türk müziğine tarihsel bir perspektif sunmanın yanı sıra teorik bir yaklaşım da sergilemektedir.

Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire ve *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* adlı eserleri, Feldman'ın bilimsel yaklaşımının iki önemli örneğini teşkil etmektedir. İlk eserinde Osmanlı saray müziğinin tarihsel gelişimi, makam ve seyir anlayışı, peşrev ve saz semâîsi gibi çalgısal formlar ile bestecilik gelenekleri arasındaki ilişkileri incelemiş ve tarihsel sürekliliği ya da değişimleri ortaya koymuştur. Özellikle terkibden seyre geçişe ilişkin araştırmaları, Osmanlı-Türk müziğinde makam düşüncesinin ve müziksel biçimlerin ve formların değişim ya da dönüşümünün yeniden tartışılmasına olanak sağlamıştır. İkinci eserinde ise Mevlevî müziğini şiir, tasavvuf, ritüel, makam ve icra geleneğiyle bütünleştirerek müziksel bilginin tarihsel ve kültürel bağlamlarını ortaya koymuştur. Ayrıca Ayinleri müzikal olarak analiz ederek makam, usûl, selam yapılarıyla şiir ve ritel akış arasında yaptığı karşılaştırmalarla, Mevlevî müziğinin yalnızca 'mistik tören müziği' değil özgün bir ritüel-kompozisyon olduğuna katkı sunmuştur.

Feldman'ın Türk müzikolojisine katkısı yalnızca yayımladığı eserlerle sınırlı değildir. Türkiye'de müzisyenlerle kurduğu ilişkiler, müzik çevresi ve tarihsel kaynaklar üzerindeki araştırmaları ve uluslararası akademik çalışmaları, onun bilimsel kimliğinin önemli unsurlarıdır. Bu yönüyle Feldman, yazılı kaynakların incelenmesi ile yaşayan müzik geleneğinin anlaşılması arasında köprü kuran ve çağdaş anlayışla harmanlayan bir araştırmacıdır. Osmanlı-Türk müziğinin uluslararası akademik çevrelerde tanınmasına ve bu alandaki araştırma sorularının ve alanlarının çeşitlenmesine katkıda sağlamıştır.

Türk Müziği dergisi olarak temel amaçlarımızdan biri, Türk müziğinin tarihsel birikimini bilimsel araştırmalar aracılığıyla uluslararası akademik çevrelere sunmak, çeşitli disiplinlerden araştırmacılar arasında bilimsel etkileşimi geliştirmek ve Türk müzikolojisinde yeni araştırma yaklaşımlarının ortaya çıkmasını desteklemektir. Walter Feldman'ın bilimsel araştırmalarıyla dergimizin yayın politikası arasında bu çerçevede güçlü bir ortaklık bulunmaktadır. Feldman'ın disiplinlerarası araştırma anlayışı, tarihsel kaynaklara verdiği önem, müziksel icra ile kuramsal bilgi arasındaki ilişkilere yaklaşımı ve kültürlerarası araştırmaları, dergimizin bilimsel hedefleriyle örtüşmektedir.

Bu özel sayı, söz konusu ortaklığı görünür kılmanın yanı sıra Feldman'ın ortaya koyduğu çalışmaların yeni araştırmalarla değerlendirilmesine de imkan sağlayacaktır. Amacımız yalnızca önemli bir bilim insanının çalışmalarını tanıtmak veya bilimsel katkılarını takdir etmek değildir. Aynı zamanda onun geliştirdiği yaklaşımları eleştirel biçimde incelemek, farklı yöntemlerle yeniden değerlendirmek ve Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğine ve içeriğine

Genç Bilge yayıncılık

yönelik yeni sorular, çalışma alanları ve fikirler ortaya koymaktır. Bu sebeple özel sayımızda tarihsel müzikoloji ve etnomüzikolojinin yanı sıra müzik eğitimi, müzik sosyolojisi, müzik teorisi, organoloji, icra analizi ve hesaplamalı müzikoloji gibi farklı araştırma alanlarına yer verilmiştir. Bu çalışmalar Feldman'ın çalışmalarıyla ilişkili olmanın yanı sıra ortaya koyduğu bilgi ve yaklaşımların izdüşümlerini de içermekte ve yeni çalışma alanları ortaya koymaktadır.

Özel sayımızda yer alan araştırmalar, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine yönelik bilimsel katkılarını farklı disiplinler, kuramsal yaklaşımlar ve araştırma yöntemleri çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu çalışmaların her biri, Feldman'ın bilimsel çalışmalarının farklı bir yönünü ortaya koyarken Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğine yönelik yeni tartışma alanları açmaktadır.

Hasan Said Tortop, "Osmanlı-Türk Müziği Araştırmalarında Metodoloji, Eğitim ve Uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki Konuşmasının Söylem Analizi" başlıklı araştırmasında, Feldman'ın Osmanlı-Türk müzikolojisinin mevcut durumu ve geleceğine ilişkin değerlendirmelerini incelemektedir. Feldman'ın konuşması üzerinden müzik araştırmalarındaki metodolojik yetersizlikler, disiplinlerarasılık, tür ve usûl merkezli analizler, dil yetkinliği, uluslararası akademik dolaşım ve Osmanlı müziğinin çok kültürlü kökenleri gibi konular ele alınmaktadır. Araştırma, Feldman'ın bilimsel görüşlerinin Türk müzikolojisinin geleceğine yönelik bir akademik yol haritası niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

Esra Kılınç, "Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes Kitabının İncelemesi" başlıklı çalışmasında, Feldman'ın Mevlevî müziği araştırmalarına yaptığı katkıları değerlendirmektedir. Çalışmada Mevlevî geleneğinin tarihsel gelişimi, müzik, şiir ve tasavvuf arasındaki ilişkiler, Mevlevî âyinlerinin yapısal özellikleri ve ritüel içerisindeki işlevleri incelenmektedir. Bu kitap incelemesi, Feldman'ın Mevlevî müziğini yalnızca dinî bir müzik geleneği olarak değil, farklı kültürlerin etkileşimiyle şekillenen çok katmanlı bir tarihsel ve estetik yapı olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Cevahir Karaca, "Walter Feldman ile Osmanlı-Türk Müziği Üzerine Görüşme: Tarih Yazımı, Kuram ve Gelecek Perspektifleri" başlıklı çalışmasıyla özel sayımıza önemli bir sözlü akademik kaynak kazandırmaktadır. Walter Feldman ile gerçekleştirilen bu görüşmede, araştırmacının Osmanlı-Türk müziğine yöneliş süreci, akademik deneyimleri, tarihsel kaynaklara yaklaşımı, makam ve usûl anlayışına ilişkin değerlendirmeleri ve müzik tarih yazımının geleceğine yönelik görüşleri ele alınmaktadır. Feldman'ın kendi ifadelerine dayanan bu çalışma, onun bilimsel düşüncesinin gelişimini ve araştırma yaklaşımını doğrudan anlamaya olanak sağlaması bakımından özel bir değer taşımaktadır.

Demet Aydınlı Gürler, "Walter Feldman'da Osmanlı-Türk Müziği Eğitiminin Temelleri" başlıklı araştırmasında, Feldman'ın çalışmalarını müzik eğitimi tarihi ve pedagojisi açısından incelemektedir. Araştırmada meşk sistemi, usta-öğrenci ilişkileri, işitsel bellek, repertuvar aktarımı, icra deneyimi ve kurumsal müzik eğitimi gibi konular ele alınmaktadır. Çalışma, Feldman'ın tarihsel ve müzikolojik araştırmalarının Osmanlı-Türk müziği eğitiminin pedagojik, kurumsal, toplumsal ve tarihsel temellerinin anlaşılmasına da katkı sağladığını ortaya koymaktadır.

Erdinç Yalınkılıç, "Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk Müziği Tarih Yazımında Müzik Bilgisinin Entelektüel Tarihine Doğru" başlıklı araştırmasında, Feldman'ın tarih yazımına kazandırdığı yaklaşımı daha geniş bir tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirmektedir. Çalışma, Osmanlı-Türk müziğini Bizans, Orta Çağ İslam ve Doğu Akdeniz müzik gelenekleri arasındaki entelektüel ilişkiler üzerinden ele almakta; müzik bilgisinin farklı diller, kaynaklar, kurumlar ve topluluklar arasında nasıl aktarıldığını ve dönüştürüldüğünü tartışmaktadır. Araştırma, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımının yalnızca repertuvar ve kuramsal sistemler üzerinden değil, müzik bilgisinin entelektüel tarihi çerçevesinde de geliştirilmesine yönelik önemli bir yaklaşım sunmaktadır.

Serap Duran Subatan, "Walter Feldman'ın Tarihsel Etnomüzikoloji Yaklaşımı Işığında Mevlevî Âyinhanlığı: Vokal Tefsir ve Akustik Heterofoni İçin Bir Analitik Model" başlıklı çalışmasında, Mevlevî müziğinin vokal icra geleneğini tarihsel nota belgeleri ve performans bilgisi üzerinden incelemektedir. Araştırmada Mevlevî âyinlerinin makam, usûl, güfte ve biçimsel özellikleri ile meşk geleneği ve vokal icra estetiği arasındaki ilişkiler değerlendirilmektedir. Çalışmanın özgün katkısı, vokal tefsir kavramını analitik olarak işlevselleştirmesi ve akustik heterofoniyi gelecekte ses kayıtlarıyla sınanabilecek bir model olarak önermesidir. Böylece tarihsel kaynakların sunduğu bilgiler ile canlı icra pratiklerinin araştırılmasına yönelik yeni bir yöntemsel tartışma ortaya konmaktadır.

Seyhan Canyakan, “Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği Kuramlarının Hesaplamalı Etnomüzikolojik Açıdan Sınanması” başlıklı araştırmasında, Feldman'ın tarihsel müzikolojik kuramlarını hesaplamalı analiz yöntemleriyle değerlendirmektedir. MakamKit analiz motoru kullanılarak 149 peşrev ve saz semâîsi ile üç Mevlevî âyini örneklemi üzerinden altı kuramsal önerme sınanmaktadır. Araştırmada makam, seyir, usûl, biçimsel dönüşüm ve repertuvar ilişkileri nicel yöntemlerle ele alınmaktadır. Bulgular, incelenen veri ve ölçüm koşullarında Feldman'ın öngörülerini doğrulayan kararlı kanıtlar ortaya koymamakla birlikte, tarihsel müzikolojik kuramların hesaplamalı yöntemlerle sınanmasının olanaklarını ve sınırlılıklarını göstermektedir. Bu çalışma, özel sayımızın yöntemsel çeşitliliğine önemli bir katkı sağlamaktadır.

Orkun Zafer Özgelen, “Feldman'ın Çalışmaları Çerçevesinde Sözlü Peşrev Geleneğinin Günümüzdeki İzdüşümü: Kani Karaca'nın ‘TRT Peşrevi’ Örneği” başlıklı araştırmasında, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel sözlü peşrev geleneğini günümüz icra pratikleriyle ilişkilendirmektedir. Kani Karaca'nın bir peşrev melodisi üzerine sözel unsurlar yerleştirerek gerçekleştirdiği icra, tarihsel kaynaklar ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemiyle değerlendirilmektedir. Çalışma, tarihsel sözlü peşrev geleneği ile modern icra arasında doğrudan bir süreklilik iddiasında bulunmadan, söz giydirme ve melodik uyarlama bakımından ortak müziksel mekanizmaları ortaya koymaktadır. Böylece Feldman'ın tarihsel araştırmalarının günümüz icra örneklerinin anlaşılmasına nasıl katkı sağlayabileceği gösterilmektedir.

Zehra Tülin Değirmenci, “Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği Çalışmalarının Araştırma Pratiği, İcrasal Yönü ve Uluslararası Dolaşım Açısından İncelenmesi” başlıklı araştırmasında, Feldman'ın bilimsel kimliğini müzisyenlik deneyimi, kültürlerarası ilişkiler ve uluslararası akademik faaliyetler çerçevesinde değerlendirmektedir. Araştırmada Feldman'ın Türkiye'deki müzisyenlerle gerçekleştirdiği meşk ve icra çalışmaları, tarihsel repertuvarın yeniden icraya kazandırılması, konserler, kayıtlar ve akademik iş birlikleri ele alınmaktadır. Çalışma, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine katkılarının yalnızca akademik yayınlarla açıklanamayacağını; araştırma, icra, kültürel etkileşim ve uluslararası dolaşımın birbirini beslediği çok katmanlı bir bilimsel ve sanatsal süreç içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Çiğdem Eda Angı, “Feldman'a Göre Osmanlı-Türk Müziğinde Kurumsal Yapılar ve Kurumsallaşma” başlıklı araştırmasında, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişiminde kurumların, toplumsal ilişkilerin ve müziksel aktarım mekanizmalarının rolünü incelemektedir. Saray, Enderun, Mevlevîhâneler ve diğer müzik çevreleri arasındaki ilişkiler; meşk, patronaj, müzisyen dolaşımı ve repertuvar aktarımı bağlamında değerlendirilmektedir. Araştırma, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın tek merkezli ve durağan bir yapıdan ziyade farklı kurumların, müzisyenlerin ve toplumsal aktörlerin etkileşimiyle gelişen çok merkezli ve dinamik bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Gonca Girgin, “Otoritenin ‘Kurucu’ Dışarısı: Walter Feldman'ın ‘Kültürel Otorite’ Kavramını Yeniden Okumak” başlıklı araştırmasında, Feldman'ın kültürel otorite kavramını müzik sosyolojisi ve eleştirel kültür kuramları çerçevesinde yeniden değerlendirmektedir. Çalışmada klasik müzik repertuvarının tarihsel meşruiyeti, kültürel hiyerarşiler, toplumsal sınıf ilişkileri, müzik emeği ve dışlanma mekanizmaları incelenmektedir. Özellikle çengi-köçek geleneği, kanto ve ticari eğlence müziği üzerinden kültürel otoritenin nasıl üretildiği ve hangi müziksel pratiklerin bu otoritenin dışında konumlandırıldığı tartışılmaktadır. Araştırma, Feldman'ın kavramsal yaklaşımını genişleterek Osmanlı-Türk müziği tarihinin toplumsal ve kültürel güç ilişkileri açısından yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Ahmet Fatih Savaş, “Feldman’ın Terkibden Seyre Dönüşüm Yaklaşımı Bağlamında Osmanlı-Türk Müziğinde Ney, Nazariyat Ve İcra İlişkisi” başlıklı araştırmasında, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğinde makam anlayışının tarihsel dönüşümüne ilişkin açıklamalarını organoloji ve icra pratiği üzerinden ele almaktadır. Araştırma, özellikle neyin yapısal özellikleri, akort düzenleri, nefes ve perde ilişkileri ile nazarî bilginin icra pratiğine yansıması arasındaki tarihsel bağlantıları incelemektedir. Çalışma, terkibden seyre geçiş paradigmasını yalnızca kuramsal ve repertuvar temelli bir dönüşüm olarak değil, çalgıların gelişimi, icra teknikleri ve müziksel bilginin aktarımıyla ilişkili daha geniş bir tarihsel süreç olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmalar bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Walter Feldman'ın bilimsel çalışmalarının yalnızca Osmanlı-Türk müziğine ilişkin önemli bilgiler sunmadığı, aynı zamanda yeni araştırma yöntemleri ve kuramsal tartışmalar için

yeni bakış açıları ve alanları oluşturduğu görülmektedir. Özel sayıdaki araştırmalar, Feldman'ın çalışmalarını farklı açılardan yorumlamakta; bazıları onun tarihsel açıklamalarını geliştirmekte, bazıları yeni örneklerle değerlendirmekte, bazıları ise kuramsal yaklaşımlarını eleştirel ve hesaplamalı yöntemlerle ele almaktadır. Bu çeşitlilik, bilimsel bir mirasın değerinin yalnızca kabul edilmesinde değil, yeni araştırmalar aracılığıyla tartışılmasında ve geliştirilmesinde bulunduğunu göstermektedir.

Türk Müziği dergisi olarak Walter Feldman'a Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel, kuramsal ve kültürel birikiminin anlaşılmasına sunduğu değerli bilimsel katkılar için teşekkür ediyoruz. Onun araştırmaları, Türk müziğinin tarihsel mirasını yalnızca korumanın değil, bu mirası bilimsel yöntemlerle yeniden düşünmenin ve uluslararası akademik dünyayla paylaşmanın önemini ortaya koymaktadır.

Bu özel sayının hazırlanmasına bilimsel çalışmalarıyla katkıda bulunan bütün yazarlarımıza, makalelerin değerlendirme süreçlerinde görev alan hakemlerimize ve yayın sürecinde emek veren editöryal ekibimize teşekkür ediyoruz. Walter Feldman'ın bilimsel birikiminden hareketle hazırlanan bu sayının, Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için kalıcı bir akademik başvuru kaynağı olmasını diliyoruz.

Dr. Orkun Zafer Özgelen
Dr. Hasan Said Tortop
Özel Sayı Editörleri
İstanbul, Ekim 2026

Genç Bilge yayıncılık

Editorial Foreword

Special Issue: Walter Feldman and His Contributions to Ottoman-Turkish Music Research

The study of the historical, cultural, and theoretical knowledge of Ottoman-Turkish music through contemporary scientific methods is of considerable importance, not only for the rigorous examination of its musical heritage but also for a better understanding of its place within global musicology. One of the distinguished scholars who has made significant contributions to Ottoman-Turkish music studies at the international level is Professor Walter Zev Feldman. This special issue of Türk Müziği aims to evaluate the scholarly approaches Feldman has introduced to Ottoman-Turkish music research, open new avenues of inquiry, and contribute to the international scholarly development of Turkish musicology.

Walter Feldman approaches Ottoman-Turkish music not merely through the examination of makams, usuls, composers, and repertoires, but also by considering musical production in relation to historical conditions, cultural interactions, social institutions, and performance traditions. In explaining the historical development of Ottoman musical culture, Feldman's research establishes strong interdisciplinary connections among musicology, ethnomusicology, history, literature, cultural anthropology, and Sufi studies. His contributions to Ottoman-Turkish music are therefore both substantial and clearly evident.

Furthermore, Feldman's studies have made theoretical contributions to the understanding of seventeenth- and eighteenth-century Ottoman-Turkish musical forms. His comparative analyses, particularly of the peşrev and semai forms, reveal continuity and change in the formal structures of musical compositions. These comparative analyses are also important for demonstrating how makams and usuls evolved over the centuries. Through a method of reduction, Feldman identifies the underlying structural frameworks of makams, thereby facilitating their understanding. His approach provides not only a historical perspective on Ottoman-Turkish music but also a theoretical framework for its analysis.

His books, Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire and From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire, represent two important examples of Feldman's scholarly approach. In the first, he examines the historical development of Ottoman court music, the concepts of makam and seyir, instrumental forms such as peşrev and saz semâîsi, and their relationships with compositional traditions, revealing patterns of historical continuity and change. His research on the transition from terkib to seyir, in particular, has enabled renewed discussion of changes and transformations in makam theory and musical forms within Ottoman-Turkish music. In the second book, he integrates Mevlevi music with poetry, Sufism, ritual, makam, and performance traditions, revealing the historical and cultural contexts of musical knowledge. Through musical analyses of Mevlevi ayins and comparisons of makam, usul, and selam structures with poetry and ritual sequences, he contributes to the understanding of Mevlevi music not merely as “mystical ceremonial music” but as a distinctive form of ritual composition.

Feldman's contributions to Turkish musicology extend beyond his published works. His relationships with musicians in Türkiye, his research on musical environments and historical sources, and his international academic activities constitute essential dimensions of his scholarly identity. In this respect, Feldman is a researcher who bridges the examination of written sources and the understanding of living musical traditions, integrating them within a contemporary scholarly perspective. He has contributed to the international recognition of Ottoman-Turkish music and to the diversification of research questions and fields within this discipline.

As Türk Müziği, one of our principal objectives is to introduce the historical heritage of Turkish music to international academic communities through scholarly research, foster academic interaction among researchers from different disciplines, and support the development of new research approaches in Turkish musicology. Within this framework, there is a strong alignment between Feldman's scholarly work and our journal's editorial policy. His interdisciplinary research perspective, emphasis on historical sources, approach to the relationship between musical

Genç Bilge yayıncılık

performance and theoretical knowledge, and cross-cultural studies correspond closely with our journal's academic objectives.

In addition to highlighting this shared perspective, this special issue provides an opportunity to evaluate Feldman's scholarship through new research. Our aim is not merely to introduce the work of a distinguished scholar or acknowledge his academic contributions. Rather, we seek to critically examine the approaches he has developed, reassess them through different methodologies, and generate new questions, research areas, and ideas concerning the future and scope of Ottoman-Turkish music studies. Accordingly, this special issue includes research from various fields, including historical musicology, ethnomusicology, music education, sociology of music, music theory, organology, performance analysis, and computational musicology. These studies are not only related to Feldman's scholarship but also reflect the implications of his knowledge and approaches while opening new avenues of research.

The studies included in this special issue examine Walter Feldman's scholarly contributions to Ottoman-Turkish music from the perspectives of different disciplines, theoretical approaches, and research methodologies. Each study highlights a different dimension of Feldman's scholarship while opening new areas of discussion concerning the future of Ottoman-Turkish music research.

Hasan Said Tortop, in his study entitled "Methodology, Education, and Internationalization in Ottoman-Turkish Music Research: A Discourse Analysis of Walter Feldman's Speech at the 3rd International Rast Music Congress," examines Feldman's assessments of the current state and future of Ottoman-Turkish musicology. Through an analysis of Feldman's speech, the study addresses methodological limitations in music research, interdisciplinarity, genre- and usul-centered analyses, language proficiency, international academic exchange, and the multicultural origins of Ottoman music. The research demonstrates that Feldman's scholarly perspectives provide an academic roadmap for the future of Turkish musicology.

Esra Kılınç, in her study entitled "A Review of Walter Feldman's Book From Rumi to the Whirling Dervishes," evaluates Feldman's contributions to research on Mevlevi music. The study examines the historical development of the Mevlevi tradition, the relationships among music, poetry, and Sufism, the structural characteristics of Mevlevi ayins, and their functions within ritual practices. This book review demonstrates that Feldman approaches Mevlevi music not merely as a religious musical tradition but as a multilayered historical and aesthetic structure shaped by interactions among different cultures.

Cevahir Karaca, in her study entitled "An Interview with Walter Feldman on Ottoman-Turkish Music: Historiography, Theory, and Future Perspectives," provides an important oral scholarly source for this special issue. The interview explores Feldman's initial engagement with Ottoman-Turkish music, his academic experiences, his approach to historical sources, his assessments of makam and usul, and his perspectives on the future of music historiography. Based on Feldman's own statements, this study is particularly valuable for providing direct insight into the development of his scholarly thinking and research approach.

Demet Aydınlı Gürler, in her study entitled "Foundations of Ottoman-Turkish Music Education in Walter Feldman's Scholarship," examines Feldman's research from the perspectives of music education history and pedagogy. The study addresses the meşk system, master-apprentice relationships, auditory memory, repertoire transmission, performance experience, and institutional music education. It demonstrates that Feldman's historical and musicological research also contributes to understanding the pedagogical, institutional, social, and historical foundations of Ottoman-Turkish music education.

Erdinç Yalınkılıç, in his study entitled "From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an Intellectual History of Musical Knowledge in Ottoman-Turkish Music Historiography," situates Feldman's historiographical approach within a broader historical and cultural context. The study examines Ottoman-Turkish music through intellectual relationships among Byzantine, medieval Islamic, and Eastern Mediterranean musical traditions, discussing how musical knowledge was transmitted and transformed across different languages, sources, institutions, and communities. The research offers an important perspective for developing Ottoman-Turkish music historiography not

Genç Bilge yayıncılık

only through repertoire and theoretical systems but also within the framework of the intellectual history of musical knowledge.

Serap Duran Subatan, in her study entitled "Mevlevi Ayin Singing in Light of Walter Feldman's Historical Ethnomusicological Approach: An Analytical Model for Vocal Interpretation and Acoustic Heterophony," examines the vocal performance tradition of Mevlevi music through historical notation documents and performance knowledge. The study evaluates relationships among the makam, usul, lyrics, and formal characteristics of Mevlevi ayins, the meşk tradition, and the aesthetics of vocal performance. Its original contribution lies in operationalizing the concept of vocal interpretation analytically and proposing acoustic heterophony as a model that can be tested through future sound recordings. It thus introduces a new methodological discussion concerning the relationship between information provided by historical sources and the investigation of living performance practices.

Seyhan Canyakan, in his study entitled "Testing Feldman's Theories of Ottoman-Turkish Music from a Computational Ethnomusicological Perspective," evaluates Feldman's historical musicological theories through computational analytical methods. Using the MakamKit analysis engine, six theoretical propositions are tested on a sample of 149 peşrevs and saz semâîsis and three Mevlevi ayins. The study quantitatively examines relationships among makam, seyir, usul, formal transformation, and repertoire. Although the findings do not provide consistent evidence confirming Feldman's predictions under the examined data and measurement conditions, they demonstrate both the possibilities and limitations of testing historical musicological theories through computational methods. This study makes an important contribution to the methodological diversity of the special issue.

Orkun Zafer Özgelen, in his study entitled "The Contemporary Reflection of the Vocal Peşrev Tradition within the Framework of Feldman's Studies: The Example of Kani Karaca's 'TRT Peşrevi'," relates the historical vocal peşrev tradition of Ottoman-Turkish music to contemporary performance practices. Kani Karaca's performance, in which verbal elements are applied to a peşrev melody, is examined through historical sources and comparative musical analysis. Without claiming direct continuity between the historical vocal peşrev tradition and modern performance, the study identifies shared musical mechanisms concerning the addition of lyrics to melodies and melodic adaptation. It thereby demonstrates how Feldman's historical research can contribute to understanding contemporary performance examples.

Zehra Tülin Değirmenci, in her study entitled "An Examination of Walter Zev Feldman's Ottoman-Turkish Music Studies in Terms of Research Practice, Performance, and International Circulation," evaluates Feldman's scholarly identity through his experiences as a musician, cross-cultural relationships, and international academic activities. The study examines his meşk and performance activities with musicians in Türkiye, the revival of historical repertoire in performance, concerts, recordings, and academic collaborations. It demonstrates that Feldman's contributions to Ottoman-Turkish music cannot be explained solely through academic publications; rather, they should be understood as a multilayered scholarly and artistic process in which research, performance, cultural interaction, and international circulation mutually reinforce one another.

Çiğdem Eda Angı, in her study entitled "Institutional Structures and Institutionalization in Ottoman-Turkish Music According to Feldman," examines the roles of institutions, social relationships, and mechanisms of musical transmission in the historical development of Ottoman-Turkish music. Relationships among the palace, Enderun, Mevlevi lodges, and other musical environments are evaluated in the contexts of meşk, patronage, musician mobility, and repertoire transmission. The study demonstrates that institutionalization in Ottoman-Turkish music developed not as a centralized and static structure but as a multicentered and dynamic process shaped by interactions among different institutions, musicians, and social actors.

Gonca Girgin, in her study entitled "The 'Constitutive' Outside of Authority: Rereading Walter Feldman's Concept of 'Cultural Authority'," reexamines Feldman's concept of cultural authority within the frameworks of music sociology and critical cultural theories. The study explores the historical legitimacy of classical music repertoires, cultural hierarchies, social class relationships, musical labor, and mechanisms of exclusion. Through the çengi-köçek tradition, kanto, and commercial entertainment music, it discusses how cultural authority is produced and which musical practices

Genç Bilge yayıncılık

are positioned outside this authority. By extending Feldman's conceptual approach, the research contributes to reconsidering Ottoman-Turkish music history in relation to social and cultural power structures.

Ahmet Fatih Savaş, in his study entitled "The Relationship between the Ney, Music Theory, and Performance in Ottoman-Turkish Music within the Context of Feldman's Approach to the Transformation from Terkib to Seyir," examines Feldman's explanations of the historical transformation of makam understanding in Ottoman-Turkish music through organology and performance practice. The study particularly investigates historical connections among the structural characteristics of the ney, tuning systems, relationships between breath and pitches, and the reflection of theoretical knowledge in performance practice. It aims to evaluate the paradigm of transition from terkib to seyir not merely as a theoretical and repertoire-based transformation but as a broader historical process associated with the development of musical instruments, performance techniques, and the transmission of musical knowledge.

Considered collectively, these studies demonstrate that Walter Feldman's scholarship not only provides important knowledge about Ottoman-Turkish music but also creates new perspectives and areas for research methodologies and theoretical discussions. The contributions to this special issue interpret Feldman's work from different perspectives: some extend his historical explanations, others evaluate them through new examples, while still others examine his theoretical approaches using critical and computational methods. This diversity demonstrates that the value of a scholarly legacy lies not merely in its acceptance but in its continued examination, discussion, and development through new research.

As Türk Müziği, we express our gratitude to Walter Feldman for his valuable scholarly contributions to understanding the historical, theoretical, and cultural heritage of Ottoman-Turkish music. His research demonstrates the importance not only of preserving the historical heritage of Turkish music but also of reconsidering it through scholarly methods and sharing it with the international academic community.

We extend our sincere thanks to all authors who contributed their scholarly research to this special issue, to the reviewers who participated in the evaluation of the manuscripts, and to our editorial team for their efforts throughout the publication process. We hope that this special issue, prepared in recognition of Walter Feldman's scholarly legacy, will become a lasting academic reference for Ottoman-Turkish music research.

Dr. Orkun Zafer Özgelen
Dr. Hasan Said Tortop
Special Issue Editors
Istanbul, October 2026

Genç Bilge yayıncılık

Osmanlı-Türk Müziğine Yolculuğum: Kişisel ve Akademik Değerlendirmeler

Son elli yılı aşkın süredir araştırdığım bazı konuları ele alan ve çoğunlukla genç kuşak Türk müzikologlar tarafından kaleme alınmış bu makaleleri görmek gerçekten memnuniyet verici. Ancak okuyucu, Amerika doğumlu bir akademisyen ve müzisyenin bu konuya ilk olarak nasıl yöneldiğini merak edebilir.

Yakın zamanda, 2025 yılında, yaşamımın ilk dönemlerine ilişkin müzikal anılarımı anlattığım From the Bronx to the Bosphorus (Bronx'tan Boğaziçi'ne) adlı kitabımı yayımladım. Eserin edebî üslubu, ergenlik ve genç yetişkinlik dönemlerime dönüp baktığımda çoğu zaman mizahi, hatta ironik bir nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte, yaşam öyküme ve kültürel geçmişime ilişkin pek çok önemli gerçeği de ortaya koymaktadır.

Yidişçe, Rusça, Romence, Ladino ve hatta Türkçenin konuşulduğu göçmen bir mahallede büyüdüm. Babamın ailesi, Moldova'da Yahudiler, Rumlar ve Türkler arasındaki erken dönem ilişkilerine dair bazı hatıraları korumuştu. Yaşadığımız bölgedeki Sefarad sinagogunun tek Aşkenaz üyesi oldum. Manhattan'da liseye başladığımda, özellikle Rum topluluğuyla kültürel ilişkiler kurma fırsatı buldum. Onlar aracılığıyla Bizans ilahilerini, ayrıca halk müziği ve danslarını tanıma imkânı elde ettim. Kitabımın kapağında İran santuru çalarken çekilmiş bir fotoğrafım yer almaktadır. Nitekim öğrenmeye çalıştığım ilk Orta Doğu sanat müziği, İranlı göçmen müzisyen Nasser Rastegar-Nejad aracılığıyla tanıştığım Fars destgâh müziğiydi. Fars müziği üzerine çalışmayı sürdürmemeye karar vermiş olsam da bu deneyim, daha sonraki Türk makam sisteminin üzerine inşa edildiği temel katmanı oluşturan entonasyon anlayışına karşı derin bir duyarlılık kazanmamı sağladı.

Bu İranlı öğretmen aracılığıyla New York'taki Anadolulu Ermeni müzisyenlerle de ilişki kurdum. Onlardan Anadolu Türkülerini ve halk danslarını öğrenmeye başladım. 1969 yılında Balkanlar'a ve Türkiye'ye ilk seyahatimi yaptığımda bir miktar Türkçe konuşabiliyordum. Makedonya'da Türkçe ve Arnavutça konuşan Roman müzisyenlerin yanında kalmaya davet edildim. 1971 yılındaki ikinci seyahatimde ise Ege kıyılarından Erzurum'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada Anadolu halk danslarını araştırdım! Aynı zamanda eski Türk ve Yunan 78 devirli taş plaklarını toplamaya başlamıştım. New York'taki plak dükkânı sahiplerinden biri, Yunan adalarından gelen usta bir kemancıydı. Tanburi Cemil Bey'in kayıtları da dâhil olmak üzere eski vokal ve çalgısal kayıtlar üzerinden bana makam nazariyesini açıklamaya başladı.

1970 yılında Columbia Üniversitesi'nde lisansüstü eğitime başladım ve Türkoloji alanında öğrenim gördüm. Doktora tezimde Özbekistan'da icra edilen sözlü destan geleneğini ele aldım. Bu arada, 1975 yılında İstanbul'daki Halveti dervişlerinden eğitim almaya davet edilmiştim. Onlar aracılığıyla Osmanlı sanat müziğinin önde gelen icracılarından bazılarıyla tanıştım. Ayrıca atalarımın yurdu olan Romanya'yı ziyaret ettim ve Dimitrie Cantemir'in (ö. 1723) öncü kişiliğinin farkına vardım. Onun müzik risalesini ilk kez Romence çevirisinden okudum. İlginç bir rastlantı sonucu New York'ta, Prens Cantemir'e ilişkin bazı aile hatıralarını benimle paylaşan Moldovalı aristokrat bir aileyle dostluk kurdum. İlk akademik görevim Princeton Üniversitesi'nde Osmanlı dili ve kültürü öğretmek oldu. Burada seçkin tarihçi Halil İnalcık'ı tanıma fırsatı buldum ve Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel süreçlerine ilişkin anlayışımı zamanla derinleştirdim. Princeton'daki müzikoloji danışmanım, erken dönem Avrupa müziği, opera ve Güney Hindistan müziği üzerine çalışan Profesör Harold Powers'tı. Onun teşvikiyle tarihsel etnomüzikoloji alanında çalışma olasılığını görmeye başladım. Lisansüstü eğitimim sırasında Rus kaynakları üzerinde yaptığım önceki incelemeler, Rusya'da ve çeşitli Sovyet cumhuriyetlerinde gelişen zengin etnografik araştırma geleneğini tanımamı sağlamıştı.

1984 yılında Princeton'dan ayrıldığımda, Cantemir'in risalesini özgün Türkçe metninden çevirmek üzere ulusal bir beşerî bilimler araştırma desteği aldım. Türk kütüphanelerini ve arşivlerini ziyaret ettiğim, İstanbul'da çok sayıda konsere katıldığım bu süreçte Fatih Salgar gibi önde gelen ses sanatçılarıyla ve olağanüstü tanbur icracısı Necdet Yaşar'la dostluk kurdum. Necdet Yaşar kısa süre sonra öğretmenim oldu ve uzun yaşamının geri kalanında dostluğumuz devam etti. Ayrıca dönemin önde gelen kudümzenlerinden Hürşid Ungay'ın öğrencisi oldum ve usul sistemini incelemeye başladım. Daha sonra seçkin ud virtüözü ve Mevlevi ayin müziği besteleyen az sayıdaki besteciden biri olan Cinuçen Tanrıkorur'u tanıdım. Böylece hem Osmanlı çalgı müziğini hem de sözlü müziğini geleneksel meşk yöntemleriyle öğreniyordum. Aynı dönemde murabba beste güftelerini incelerken, 17. yüzyılda Türk dilinde yazılmış ve "Sebk-i Hindî" olarak adlandırılan

Genç Bilge yayıncılık

üsluba ait en büyük şiir örneklerinden bazılarıyla karşılaştım. Bu konu araştırmalarımın ayrı bir alanına dönüştü. Söz konusu çalışmalarım için de ulusal bir araştırma desteği aldım ve Hintli şair ve akademisyen Shamsur Rahman Faruqi'nin danışmanlığından yararlandım.

Gençlik yıllarımın New York'unda Türk, Yunan ve Ermeni müziklerinin erişebildiğim biçimleri, gece kulüplerinde icra edilen popüler müzikler ve bazı yöresel halk müziği üsluplarıyla sınırlıydı. Bunlardan ayrı olarak Rum Kilisesi'nin müziği de vardı. Ancak yirmili ve otuzlu yaşlarımda, Türkiye'deki çalışmalarım sırasında hem eski Osmanlı saray müziği repertuvarı ve üslubuyla hem de çeşitli tasavvufî müzik repertuvarlarıyla tanışabildim. Her müzikal ifadenin hangi toplumsal bağlama ait olduğunu anlamaya başladım. Böylece bir müzik repertuvarını veya üslubunu başka bir toplumsal çevrenin ölçütlerine göre değerlendirmemek gerektiğini kavradım.

Burada ayrıca İstanbul Teknik Üniversitesi ile Orient-Institut tarafından 2012 yılında ve Münster'deki Westfalya Üniversitesi tarafından 2014 yılında düzenlenen iki konferansta gündeme getirilen bazı konulara değinmek istiyorum. Bu konferansların temaları "Osmanlı Müzik Tarihinin Yazımı" ve "Ritmik Döngüler" idi. Würzburg Üniversitesi'nden Profesör Andreas Haug'un 2012 yılında belirttiği gibi: "Orta Çağ Avrupa'sında kutsal kitaplara dayanan üç dinin mensupları arasında, kutsal metinlerinin özelliklerini bir kitaba kaydederek görünür ve okunabilir hâle getirme uygulamasını yalnızca Hristiyanlar benimsemiştir. Müslümanlar ve Yahudiler bunu yapmamıştır." Buna şunu eklemek isterim: Bir müzik üslubunun ve repertuvarının niteliği, hem notaya aktarılabilen müzikal yapıları hem de notayla ifade edilmesi çok daha güç olan tını, süsleme, tempo ve cümleleme anlayışlarını içermelidir. Bu ikinci grup özellikler, özellikle Rus müzikoloji ve etnomüzikoloji ekolleri tarafından vurgulanmıştır. Dolayısıyla gelişmiş bir sanat müziğinin tarihini izlemeye yönelik her girişim, yazılı ve sözlü kaynakların bu farklı türlerini bütünleştirmeye çalışmalıdır. Bu iki yaklaşımın da tür (genre) kavramıyla ilişkilendirilmesi gerekir. Prens Cantemir, yaklaşık 1700 yılında kaleme aldığı eserinde türün (nev') önemini zaten vurgulamıştı. Daha yakın dönemde Kazak etnomüzikolog Alma Kunanbaeva, müzik türlerini "bir kültürün dünyaya baktığı ayrı pencereler" olarak tanımlamıştır. Osmanlı müziği söz konusu olduğunda, müzikal türlerin tanımlanmasında makam kullanımından çok daha belirleyici olan unsur, ritmik döngüler, yani usullerdir. Usul belirlendikten sonra Rus araştırmacıların intonatsia olarak adlandırdığı özelliklerin, başka bir ifadeyle tempo, cümleleme, vokal veya legato çalgısal tını gibi ayrıntıların analizine geçilebilir. Bütün bu unsurlar, belirli müzikal türlerin tanımlanması içerisinde bütünleştirilmelidir. Bu türler de saray müziğine, tasavvufî müziğe veya kamusal eğlence müziğine ait belirli repertuvarların parçalarını oluşturur.

Belki de her müzik repertuvarını New York'taki göçmen topluluklar arasında veya Türkiye'deki seküler ve tasavvufî müzik çevrelerinde farklı toplumsal bağlamlar içerisinde tanımış olmam, bunların tümünü takdir edebilmemi ve hangi etkenlerin ortaya çıkmalarını sağlamış olabileceğini anlamamı mümkün kıldı. Böylece uzun yıllar boyunca, İstanbul'dan Moldova'ya ve oradan yeniden İstanbul'a uzanan tarihsel gelişim içerisinde Osmanlı-Türk kültürel ifadesinin bütünlüğünü belirli ölçüde kavrayabildim.

Walter Zev Feldman
New York, Ekim 2026

Genç Bilge yayıncılık

My Journey into Ottoman-Turkish Music: Personal and Scholarly Reflections

It is indeed gratifying to see these articles mainly by a younger generation of Turkish musicologists, dealing with some of the issues that I had researched over the past fifty odd years. But the reader may well be curious about how an American-born scholar and musician first approached this subject?

Recently (in 2025) I published *From the Bronx to the Bosphorus*, a musical memoir of my earliest years. The literary tone is often humorous and even ironic as I look back on myself as a teenager and young adult. Nevertheless I present many key biographical and cultural realities.

I grew up in an immigrant neighborhood where languages like Yiddish, Russian, Romanian, Ladino and even Turkish were spoken. My father's family preserved some memory of early contacts in Moldova between Jews, Greeks and Turks. I became the only Ashkenzic member of our local Sephardic synagogue. Once I entered high school in Manhattan I was able to seek out cultural contacts especially among the Greek community. Through them I was able to expose myself to Byzantine chant, as well as to vernacular music and dance. The book's cover shows me playing an Iranian *santur*. Indeed the first Middle Eastern art music I attempted to learn was the Persian *dastgah*, through Nasser Rastegar-Nejad, an Iranian immigrant musician. Although I decided not to pursue Persian music, it left me with a deep feeling for the intonation which forms a substratum upon which the later Turkish makam system was built.

Through this Iranian teacher I also connected with the Anatolian Armenian musicians in New York. I began to learn Anatolian Turkish songs and dances from them. When I made my first trip to the Balkans and Turkey in 1969 I was already speaking some Turkish. I was invited to stay among Turkish and Albanian speaking Roma musicians in Macedonia. By my second trip in 1971 I researched Anatolian folk dances from the Aegean coast all the way to Erzurum! I had also become a collector of old Turkish and Greek 78 records. One of the local NY record shop keepers was a fine fiddler from the Greek islands. He began to explain the theory of makam to me on the basis of the old vocal and instrumental recordings, including those of Tanburi Cemil Bey.

I entered Columbia University graduate school in 1970, formally studying Turcology. For my dissertation I wrote on the oral epic *dastan* performed in Uzbekistan. Meanwhile in 1975 I had been invited to learn with Halveti dervishes in Istanbul. Through them I met some of the leading performers of Ottoman art music. I also visited my ancestral land Romania, and became aware of the seminal figure of Demetrius Cantemir (d. 1723). I read his musical treatise first in Romanian translation. Serendipitously in New York I was befriended by a family of Moldavian aristocrats who shared some familial memories of Prince Cantemir. My first teaching position was teaching Ottoman language and culture at Princeton University. There I had come to know the preeminent historian Halil Inalcik and slowly deepened my understanding of the historical process of the Ottoman Empire. At Princeton my musicological mentor had been Professor Harold Powers, who worked in early European music, in opera and in South Indian music. With his encouragement I began to see the possibility of working in historical ethnomusicology. My previous graduate exploration of Russian sources opened up the rich development of ethnographic research both in Russia in several Soviet republics.

When I left Princeton in 1984 I immediately obtained a national humanities grant to translate Cantemir's treatise from the original Turkish. In the course of my visits to the Turkish libraries and archives and attending many concerts in Istanbul I was befriended by several leading vocalist—such as Fatih Salgar--and by the outstanding tanbur player Necdet Yaşar, who soon became my teacher and friend for the remainder of his long life. I also became the student of Hürşid Ungay, a leading *kudumzen*, and began to study the *usul* system. Later I came to know Cinuçen Tanrıkorur, the outstanding oud virtuoso and one of few remaining composers of the Mevlevi ceremonial music. Thus I was learning both Ottoman instumental and vocal music by traditional oral methods. At the same time, while studying the *murabba beste* lyrics I stumbled upon some of the greatest poetry written in the Turkish language, in the so-called "Indian Style", during the seventeenth century. This became a separate area of my research, for which I also received a national endowment grant, and the mentorship of the Indian poet and scholar Shamsur Rahman Faruqi.

Genç Bilge yayıncılık

In the New York of my teenage years the only levels of Turkish, Greek or Armenian music were the popular music of the nightclubs and some of the regional folkloric styles. And separately the music of the Greek church. It was only in my twenties and thirties—while studying in Turkey-- that I became exposed to both the old courtly Ottoman repertoire and style, and to the various Sufi mystical repertoires. I came to understand to which social context each musical expression belonged, and thus not to judge one musical repertoire and style by the standards of a different social element.

I would also like to refer here to several issues that had been brought up in the two conferences of the ITU and the Orient Institut (2012) and the Westfahlian University in Münster (2014). These had as their themes "Writing the History of Ottoman Music" and "Rhythmic Cycles". As professor Andreas Haug of Würzurg had noted in 2012: "Among the members of the three religions of the European Middle Ages based on books, only the Christians adopted the practice of making the parameters of their sacred texts visible and readable by entering them into a book. Muslims and Jews did not do so." I would add that the nature of a musical style and repertoire must involve both musical structures that can be notated, and the approach to timbre, ornamentation, tempo and phrasing that is much less amenable to notation. These latter have been emphasized especially by the Russian schools of musicologists and ethnomusicologists. Thus any attempt to trace the history of a sophisticated artistic music must attempt to integrate these different kinds of written and oral sources. And both of these approaches must in turn be integrated into the concept of genre. Already Prince Cantemir writing ca. 1700 emphasized the importance of genre (nev'). More recently the Kazakh ethnomusicologist Alma Kunanbaeva defined genres as "separate windows through which a culture looks out at the world." In the case of Ottoman music, it is the usul rhyhmic cycles that help to define musical genres, far more than any use of makam. Once the usul has been defined, then we may be able to analyze details of what the Russian scholars would call 'intonatsia,' i.e. tempo, phrasing, vocal or legato instrumental timbre, etc. All of these factors must then be integrated into a description of particular genres. These then become parts of specific repertoires, whether of the courtly, mystical, or public entertainment genres.

Perhaps my having found each musical repertoire within a different social context among immigrants in New York or among native secular and Sufi musicians in Turkey itself enabled me to appreciate them all and to understand what factors might have produced them. Thus over many years, I had come to see something of the totality of the Ottoman Turkish cultural expression, in a historical development, stretching from Istanbul to Moldova and back.

Walter Zev Feldman
New York City, October 2026

Genç Bilge yayıncılık

İçerik/Contents

No	Başlık/Title	Sayfa/Page
1	**Osmanlı-Türk Müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi/ Methodology, education, and internationalization in Ottoman-Turkish music studies: A discourse analysis of Walter Feldman's speech at the 3rd International Rast Music Congress** *Hasan Said Tortop*	1-10
2	**Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes kitabının incelemesi/A book review of Walter Feldman's From Rumi to the Whirling Dervishes** *Esra Kılınç*	11-16
3	**Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri/Interview with Walter Feldman on Ottoman-Turkish Music: Historiography, theory, and future perspectives** *Cevahir Karaca*	17-22
4	**Walter Feldman'da Osmanlı-Türk müziği eğitiminin temelleri/ Foundations of Ottoman-Turkish music education in Walter Feldman's scholarship** *Demet Aydınlı Gürler*	23-32
5	**Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında müzik bilgisinin entelektüel tarihine doğru/ From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an intellectual history of musical knowledge in Ottoman-Turkish music historiography** *Erdinç Yalınkılıç*	33-48
6	**Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı ışığında Mevlevî Âyinhanlığı: Vokal tefsir ve akustik heterofoni için bir analitik model/Walter Feldman's historical ethnomusicological approach to Mevlevi Ayinhanlık: An analytical model for vocal interpretation and acoustic heterophony** *Orkun Zafer Özgelen*	49-68
7	**Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği kuramlarının hesaplamalı etnomüzikolojik açından sınanması/ Testing Feldman's theories of Ottoman-Turkish music from a computational ethnomusicological perspective** *Seyhan Canyakan*	69-92
8	**Feldman'ın çalışmaları çerçevesinde sözlü peşrev geleneğinin günümüzdeki izdüşümü: Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" örneği/ The contemporary reflection of the vocal peşrev tradition within the framework of Feldman's studies: The case of Kani Karaca's "TRT Peşrevi"** *Orkun Zafer Özgelen*	93-108
9	**Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği çalışmalarının araştırma pratiği, icrasal yönü ve uluslararası dolaşım açısından incelenmesi/ An examination of Walter Zev Feldman's studies on Ottoman-Turkish music in terms of research practice, performance, and international circulation** *Zehra Tulin Değirmenci*	109-124
10	**Feldman'a göre Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma/ Institutional structures and institutionalization in Ottoman-Turkish Music according to Feldman** *Çiğdem Eda Angı*	125-148
11	**Otoritenin "kurucu" dışarısı: Walter Feldman'ın "kültürel otorite" kavramını yeniden okumak/ The "constitutive" outside of authority: Rereading Walter Feldman's concept of "cultural authority"** *Gonca Girgin*	149-162
12	**Feldman'ın terkibden seyre dönüşüm yaklaşımı bağlamında Osmanlı-Türk müziğinde ney, nazariyat ve icra ilişkisi/ The relationship between the ney, music theory, and performance in Ottoman-Turkish music in the context of Feldman's transition from terkib to seyir** *Ahmet Fatih Savaş*	163-178

İndekslenme/Indexing
EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Genç Bilge Yayıncılık/Genç Bilge (Young Wise) Publishing
Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye
Web site: http://gencbilgeyayincilik.com/ E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com
Not: Türki Müziği dergisi The Turkic World Music Research Society tarafından desteklenmektedir./ Türk Müziği Journal is supported by The Turkic World Music Research Society.
Web site: https://turkicworldmusicresearchsociety.org/

Türk Müziği dergisi OPEN ACCESS açık erişimli ve CC BY NC ND lisansı altındadır.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
1-10, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Osmanlı-Türk Müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi

Hasan Said Tortop[1]

Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Mayıs 2026
Kabul: 25 Haziran 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Etnomüzikoloji
Müzikoloji
Osmanlı-Türk müziği
Söylem analizi
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Osmanlı-Türk müziği araştırmaları alanında uluslararası ölçekte en etkili araştırmacılardan biri olan Walter Zev Feldman, tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji ve Osmanlı kültür tarihi alanlarını bir araya getiren çalışmalarıyla alanın metodolojik yönelimlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle Osmanlı müziğinin tarihsel gelişimi, notasyon sistemleri, tasavvuf müziği, kültürlerarası etkileşimler ve araştırma yöntemleri üzerine geliştirdiği görüşler, günümüz Osmanlı-Türk müziği çalışmalarında temel referans noktaları arasında yer almaktadır. Bu araştırmanın amacı, Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'nde gerçekleştirdiği konuşmayı söylem analizi yöntemiyle inceleyerek Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına ilişkin temel görüşlerini ortaya koymaktır. Araştırmada veri kaynağı olarak kongrede gerçekleştirilen söyleşinin video kaydı kullanılmış, konuşma metni transkripsiyon ve çeviri işlemlerinin ardından tematik söylem analiziyle değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda Feldman'ın söylemlerinin yedi temel tema etrafında şekillendiği belirlenmiştir: metodolojik yetersizlikler, disiplinlerarasılık ve tarihsel etnomüzikoloji, tür ve usûl merkezli analiz gerekliliği, dil yetkinliği ve akademik donanım, uluslararasılaşma ve akademik dolaşım, Osmanlı müziğinin çok kültürlü kökenleri ile geleceğe yönelik dönüşüm ve reform söylemi. Bulgular, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişimini metodolojik çeşitlilik, disiplinlerarası iş birlikleri, çok dilli akademik yetkinlik ve uluslararası bilimsel etkileşimle ilişkilendirdiğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, Feldman'ın görüşlerinin yalnızca mevcut durumu değerlendiren eleştirel bir yaklaşım sunmadığını, aynı zamanda Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğine yönelik kapsamlı bir akademik yol haritası önerdiğini ortaya koymaktadır.

Makaleye atıf için

Tortop, H.S. (2026). Osmanlı-Türk Müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 1-10. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23592524

Giriş

Prof. Dr. Walter Zev Feldman, birçok bilimsel otoritenin kabul ettiği üzere Osmanlı-Türk müziği araştırmaları alanında son yüzyılda uluslararası düzeyde en derin araştırmaları yapan ve geniş alanda etki yaratan önemli araştırmacılardan biridir. Bu etkiyi daha iyi anlamak için onun tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji ve Osmanlı kültür tarihi alanlarını bir araya getirdiğini, bunu yaparken sadece araştırmayla kalmayıp konuşmasındaki izlerle de görüldüğü üzere bu alanlardaki önemli kişilerle temas halinde bulunduğu görülmektedir. Bu durum onun Osmanlı müziğinin tarihsel gelişimine ilişkin yeni yorumlar ortaya koymasına ve alanın metodolojik sınırlarının genişlemesine önemli

[1] Dr., Bağımsız araştırmacı, İstanbul, Türkiye. Email: hasansaidfen@gmail.com ORCID:

katkılar sağlayan bir figür olmasını sağladı. Feldman, Osmanlı-Türk müziği çalışma alanını Osmanlı müziğinin kurumsal yapıları, repertuvar aktarım süreçleri, notasyon sistemler, makam teorisi, tasavvuf müziği, kültürlerarası etkileşimler gibi alt alanlardaki gelişimleri hızlandırarak günümüzde hala bu alandaki çalışmalarını temel başvuru kaynakları arasında kabul ettirmektedir. Feldman'nın Türk müziği alanındaki bu yerinin görüş ve düşüncelerini derinden incelenmesi, söylemlerinin analiz edilmesini zorunlu kılmaktadır. Feldman, Türkiye'nin dünyanın müzikoloji alanındaki saygın dergilerinden biri olan Rast Müzikoloji Dergisi'nde şef editör ve danışma kurulu üyeliği yapmış, ve her yıl düzenlenen Rast Müzik Kongresi'ninde konuşmacı olarak da katkı sunmuştur. Bu makalede onun 3. Rast Müzik Kongresi'nde soru-cevap şeklinde ilerlettiğimiz konuşmasının söylem analizi yapılmıştır.

Feldman aslında birçok makalesi, monografları, projeleri, seminerleri ile anlaşılması açısından çok geniş bir yelpaze sunan fikir ve aksiyon insanıdır. Ancak onun Osmanlı-Türk müziğine katkılarını yıllarca sadece araştırmış değil, yaşamış ve hayatının içine sokmuş, tarihteki önemli kişilere dokunmuş biri olarak sunduğu iki önemli eser üzerinden anlamaya çalışmak gerekmektedir. Bunlardan biri *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (1996/2023) adlı eseridir. Fadlman Osmanlı müziğini yalnızca bir müzikal sistem olarak salat yalın bir bakış açısıyla çalışmamıştır, Osmanlı müziğini oluşturan tarihsel, toplumsal ve kültürel bir olgu olarak ele alarak kuramlarını ve görüşlerini sunmuştur. Bu kitap, Osmanlı müziğinin ortaya çıkışını tarihsel süreçleri içerisinde, notasyon kaynaklarını ve repertuvar dönüşümlerinin de izlerini sürerek metodolojik olarak da müzikolojinin, tarih ve kültür çalışmalarının metodlarıyla bunu yapabildiği bir baş yapıt olarak alanda yerini korumaktadır. *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022) adlı kitabı ise Osmanlı tasavvuf müziğinin özellikle Mevlevî müziği üzerine yapılmış yegana kitaplardan biridir. Feldman'ın Mevlevi müziğini yalnızca dinî bir repertuvar olarak değil, kendine özgü estetik, şiirsel ve kültürel özelliklere sahip bir müzik türü olarak değerlendirmesi bu alandaki önemli görüşlerindendir. Bu kitabın yaratıcı yönü ise tasavvuf müziğinin Osmanlı müzik kültürü içerisindeki konumuna ilişkin yeni tartışmaların ortaya çıkmasına katkı sağlamış olmasıdır.

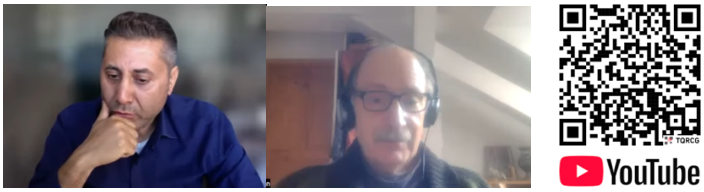
Feldman'ın bu kitaplarının içerisindeki temel kodların çözümü bu alandaki müzikologların titizlikle yaptığı uğraşlar arasında olmaktadır. Ancak Feldman bugün Türk müziğine katkıları açısından aktif destekleyici yönlerine (editöryal görüşlerle, kongre ve etkinliklere katılım gibi) yönelik yaptıklarının değerlendirilmesi düşüncesiyle böyle bir çalışmanın çıkmasına çalıştım. Evet biliyoruz ki onun görüşleri, fikirleri ve kuramları eserleri üzerinden analiz edilmeye devam edecektir. Günümüze bakan ve yeni değişen perspektiflerin de yakalanması için onun konuşmasının arka planındaki kodların analiz edilmesi yani söylem analizine tabi tutulmasına çalıştım. Konuşmanın videosuna herkes ulaşabilir. Daha derinlemesine analizler yapabilir ve notlar alabilir. Bu araştırmada konuşmanın tematik olarak incelenmesi ve Osmanlı-Türk müziği üzerine temel söylemleri ve yaklaşımları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Prof. Dr. Walter Feldman ile gerçekleştirilen söyleşiyi söylem analizi yaklaşımı çerçevesinde inceleyerek, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına, müzik eğitimine ve müzikoloji alanına ilişkin düşüncelerini ortaya koymaktır. Çalışmada özellikle Feldman'ın kullandığı kavramlar, vurguladığı sorun alanları, önerdiği çözüm yolları ve Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişimine ilişkin kurduğu anlatılar analiz edilmektedir. Bu bağlamda söyleşi metni, yalnızca bireysel görüşlerin aktarıldığı bir metin olarak değil; aynı zamanda Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının mevcut durumunu değerlendiren, alanın metodolojik eksikliklerini tartışan ve geleceğine ilişkin yönelimler öneren bir akademik söylem olarak ele alınmaktadır. Araştırmanın temel amacı, Feldman'ın söylemleri aracılığıyla Osmanlı-Türk müziği çalışmalarında öne çıkan bilgi üretim süreçlerini, araştırma paradigmalarını ve akademik öncelikleri belirlemek; ayrıca ulusal ve uluslararası müzikoloji literatürü arasındaki ilişkilere yönelik bakış açısını ortaya koymaktır. Böylece çalışma, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının güncel sorunlarına ve gelecekteki gelişim alanlarına ilişkin eleştirel bir değerlendirme sunmayı hedeflemektedir.

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizi, metin veya konuşma biçiminde kullanılan dilin detaylı olarak incelenmesi şeklinde yapılan, anlatılmak istenenle ilgili şifrelerin çözülmeye çalışıldığı bir araştırma türüdür (Gee, 2014).



Video 1. 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'nde Walter Fedlman'ın konuşması

Araştırmada veri kaynağı olarak 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi kapsamında sorulan sorulara Prof. Dr. Walter Feldman'ın cevap verme şeklinde yapmış olduğu konuşma videosu oluşturmaktadır (Video 1). Araştırmada konuşma metni öncelikle transkripsiyon edilmiştir. Türkçeye çevrilmiştir. Türkçe metin üzerinden konuşmadaki temel anlam örüntüleri üzerinden analiz yapılmıştır. Konuşma esnasında sorulan sorularda, Feldman bazen "az önce bu konuları cevap olarak anlatmıştım" gibi ifadeleriyle bazı yerlerde benzer görüşleri tekrar etmiş olabilir, ancak kendisinin konuşmasında düşünce sistemi içerisinde oluşturduğu temel tekrar eden kavramlar, vurguladığı sorunlu alanlar, değerlendirmeleri ve sunduğu öneriler analizin temel dayanak noktaları olmuştur. Feldman'ın söylemleri; eğitim, metodoloji, tarihsel ve kültürel perspektif, uluslarasılaşma, disiplinlerarasılık, araştırma kültürünün oluşturulması gibi eksenlerde öbeklenmiştir. Bu araştırmada, Feldman'ın bireysel görüşlerinin ötesinde Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına yönelik daha akademik ve epistemolojik çerçevelerin ortaya konması sağlanmıştır.

Bulgular

Prof. Dr. Walter Feldman'ın yaklaşık 54 dakikalık konuşma metninin analizi sonucunda, görüşmenin belirli kavramlar ve tekrar eden düşünce örüntüleri etrafında şekillendiği görülmüştür. Feldman'ın konuşması esnasında, Feldman'ın bana gönderdiği Darulelhan Mecmuası'nda yayınlanan "Osmanlı Müziğiyle İlgili Müstakbel Araştımalarla Hakkında Düşünceler" adlı (Çev. Enis Tombul) makalesindeki görüşlerini (Fedlman, 2019) özetle kendisine sunduğum bir ön giriş yapıyorum. Ardından bu görüşlerinde değişmeler olup olmadığını soruyorum. Kendisi "Pandemi öncesinde, sanırım 2018 yılında, İstanbul'da Gönül Paçacı Hanım ile görüşmüştüm. Kendisi benden Darülelhan için bu tür bir değerlendirme yazısı hazırlamamı istemişti..." diyerek bunu özet mahiyetinde yazdığını ama söylenecek çok söz olduğun açıklıyor. Bu kısa ve özet şeklindeki makaleyi okumak yararlı olabilir. Fedlman'ın konuşması esnasında bu makaledeki görüşleri ve diğer kitaplarındaki görüşleri bazen tekrar eder şekilde sunduğu için araştırmada söylem analizi yapılırken konuşmanın kronolojik sırası değil, Feldman'ın söylemlerindeki örüntüler dikkate alınarak temalar oluşturulmuştur. Burada amacımız Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanındaki konuların nasıl anlamlandırdığı, kavramlara verdiği öncelik, metodolojideki sorunlar ve yetersiz gördüğü alanlar dikkate alınmıştır. Analiz sonucunda yedi tema belirlenmiştir. Yanıtları incelendiğinde, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına ilişkin değerlendirmelerinin yalnızca müzikal konularla sınırlı olmadığı; metodoloji, eğitim, disiplinlerarasılık, tarihsel perspektif, uluslararası akademik etkileşim ve araştırma kültürü gibi daha geniş bir çerçevede ele alındığı anlaşılmıştır. Bu temalar belirlenirken ölçütler; tekrar eden kavram vurgusu, farklı sorulara ve konulara verilen yanıtlarda oluşan benzer düşünce çerçevelerinin oluşumu dikkate alınmıştır.

Tema 1. Metodolojik Yetersizlik Söylemi

Feldman'ın konuşması boyunca en belirgin biçimde ortaya çıkan söylem, *Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında metodolojik eksikliklerin bulunduğu*na ilişkin söylemidir. Feldman, bu argümanı ortaya sunurken mevcut araştırmaların önemli bir kısmının makam, nota ve repertuvar incelemeleriyle sınırlı kaldığını; buna karşılık müzikoloji, etnomüzikoloji ve tarihsel etnomüzikoloji alanlarında geliştirilen yöntemlerin yeterince kullanılmadığını belirtmektedir. Bu nedenle Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının öncelikli temel sorununun bilgi eksikliğinden çok yöntem eksikliği olduğunu vurgulamaktadır.

Bu söylem özellikle Batı müzikolojisinde geliştirilen araştırma yöntemlerine yapılan göndermelerde açık biçimde görülmektedir. Feldman, Avrupa müzikolojisinin yüzyıllar içerisinde el yazmaları, notasyon sistemleri ve tarihsel kaynaklar üzerinde çalışmak için belirli standartlar geliştirdiğini vurgularken, Osmanlı müziği notasyonları üzerine yapılan çalışmaların çoğunda benzer bir metodolojik çerçevenin bulunmadığını ifade etmektedir. Bunu konuşmasında şu şekilde görmekteyiz:

> *"Osmanlı müzik notasyonları üzerine Türkiye'de yapılan çalışmalara baktığımda, genel olarak bu yöntemsel birikimden yeterince yararlanılmadığını görüyorum. Çoğu zaman belirli metodolojik standartların bulunmadığı dikkat çekmektedir. Bu durum, Osmanlı müziği araştırmaları ile genel müzikoloji disiplini arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesini gerekli kılmaktadır."*

Feldman, konuşmasının devamında müzikolojinin modern anlamıyla Avrupa'da şekillendiğinden bir disiplin olduğunu ve ana araştırma kaynağının yazılı müzik metinleri olduğunu, Osmanlı müziğinin bu kaynaklar açısından oldukça zengin olmasının büyük bir avantaj olduğunu belirtmektedir. Ancak söyleminde metodoloji yalnızca teknik bir araştırma aracı değil, bilimsel üretimin temel belirleyicisi olarak sunulmaktadır. Nitekim Osmanlı müziği araştırmalarında Ebced Notası, Hamparsum Notası ve Batı notasyonunun karşılaştırmalı biçimde incelenmesine yönelik standart yöntemlerin bulunmadığını özellikle vurgulamaktadır. Benzer şekilde Bizans notasyonu ile Osmanlı müziği arasındaki ilişkilerin de yeterince sistematik araştırılmadığını belirtmektedir.

Bu söylem, Feldman'ın daha önceki çalışmalarıyla da doğrudan örtüşmektedir. Özellikle *Music of the Ottoman Court* adlı eserinde Osmanlı müziğini anlamanın yalnızca müzik teorisiyle mümkün olmadığını; tarih, toplum yapısı, kurumlar ve kültürel etkileşimlerin birlikte değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Feldman, 1996/2023). Konuşmasında benzer biçimde tek disiplinli araştırma anlayışını eleştirmekte ve Osmanlı müziğinin ancak çok yönlü metodolojik yaklaşımlarla açıklanabileceğini ileri sürmektedir.

Metodolojik yetersizlik söylemi yalnızca kaynak kullanımına ilişkin değildir. Feldman'a göre araştırmacılar çoğu zaman uluslararası literatürü de yeterince takip etmemektedir. Bu nedenle Türkiye'de yapılan çalışmaların önemli bir bölümü uluslararası müzikoloji, etnomüzikoloji ve tarih yazımı tartışmalarından kopuk kalmaktadır. Nitekim röportajın ilerleyen bölümlerinde bu durumu daha açık bir şekilde ifade etmektedir:

> *"Türkiye'deki alanın temel sorunu entelektüel bir boşluk ve akademik izolasyondur." Ve "Makale ve kitaplarda, özellikle 1990'lardan sonra oluşan temel uluslararası literatüre yeterince atıf yapılmadığını görüyorum. Bu durum başka bir sorunu da beraberinde getiriyor: Neredeyse hiç kimse tür (genre) kavramını tanımlamıyor. Bazen genç araştırmacılar benimle iletişime geçiyorlar. Yazdıklarını okuyorum ve bana öyle geliyor ki üniversitelerde tür kavramı yeterince öğretilmiyor"*

Feldman'ın söyleminde metodolojik eksiklik konusunda konuşmanın tamamına bakıldığında daha somut ve müşahhas örnekler görmek mümkündür. Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğinde metodolojik yetersizliğin giderilmesine yönelik söyleminin oldukça önemli olduğunu söylemek gerekir. Temel kavramları (türü) anlamadan eseri anlayamazsınız şeklinde belirttiği durum aslında epistemolojik açıdan bilim felsefesinde kavramların yerleşmemesini kuram ve fikir oluşturmadaki güdük kalmaya yol açacağı gerçekliğini göstermektedir (Kuhn, 1962). Dolayısıyla onun söyleminde araştırma kalitesinin artırılması, yeni kaynakların bulunmasından çok, mevcut kaynakların daha güçlü ve disiplinlerarası yöntemlerle incelenmesine bağlıdır (Tortop, 2023).

Bunu yanında konuşmasında dikkatimi çeken bir hususu da belirtmek isterim. Osmanlı-Türk müziğini açıklarken "the elephant in the room" kavramını sunmuş ve açıklamasında şöyle devam etmiştir:

> *"Yani herkesin gördüğü fakat kimsenin konuşmak istemediği çok açık ve büyük bir mesele."*

Ancak konuşma videosu izlendiğinde ben bir müdahele ettim belki tam anlaşılmadı. Nitel araştırma tekniklerinde gözleri bağlanmış kişiler bir odaya alınır odada bir fil vardır ve deneyimlerini tarif etmeleri istenir. Biri filin kuyruğuna dokunur anlamaya çalışlır, biri bacağına dokunur. Kuyruğuna dokunan kişi onu bir süpürgeye benzetir. Bacağını inceleyen bir binanın sütunu gibi tarif eder. Aslında burada açıklanmak istenen şey nitel araştırmalardaki temel kaygı

olan betimlemenin doğru yapılabilmesi ve gerçekliğe yaklaşılabilmesi için *triangualtion* (üçgenleme-veri çeşitleme) adı verilen çoklu veri toplama araçları ile kaynağa yaklaşmak olduğudur. Aslında Feldman, bu örneğinde Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında nitel araştırmaların bu paradigmasına da işaret ediyor olabilir.

Tema 2. Disiplinlerarasılık ve Tarihsel Etnomüzikoloji Söylemi

Feldman'ın konuşmasının söylem analizinden çıkan ikinci tema, *Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının disiplinlerarası bir bakış açısıyla yürütülmesi gerektiği*ne ilişkin söylemdir. Feldman'a göre Osmanlı müziği yalnızca nota belgeleri, makam teorisi veya besteciler üzerinden açıklanabilecek bir çalışma alanı değildir. Bu alanda çalışanlar müzikoloji, etnomüzikoloji ve tarih araştırmaları metodolojisiyle ve disiplinlerarası yaklaşımla araştırmalarını dizayn etmeleri gerekmektedir. Feldman konuşmasından sıklıkla "*historical ethnomusicology*" (tarihsel etnomüzikoloji) kavramını söylemiş ve bu yaklaşımın merkezinde yer almasına vurgu yapmıştır. Osmanlı müziğinin daha iyi anlaşılabilmesi için müziksel verilerin tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Tarihsel etnomüzikolojiye dönecek olursam, bunun çok daha az gelişmiş bir alan olduğunu söylemeliyim. Çünkü bu alan hem müzikolojinin hem de etnomüzikolojinin özelliklerini taşımaktadır. Bunun yanı sıra güçlü bir tarih bilgisi de gerektirmektedir."*

Bu ifadede tarihsel etnomüzikoloji, farklı disiplinlerin kesişim noktasında yer alan bir araştırma alanı olarak tanımlanmaktadır. Feldman'a göre araştırmacı yalnızca müzik kaynaklarını değil, aynı zamanda dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümlerini de bilmek zorundadır. Bu nedenle Osmanlı müziği araştırmaları, tarihçiler tarafından ortaya konulan yeni bulgulardan bağımsız düşünülemez. Feldman konuşmasında, Osmanlık tarih yazımında güncel gelişmelerin yakından takip edilmesi gerektiğine vurgu yaparak Osmanlı tarihçileri Baki Tezcan (Tezcan, 2010), Harun Küçük, Halil İnalcık ve Rifa'at Ali Abou-El-Haj'a ve yaptıkları tarihsel perspektifteki değişime yönelik somut örnekleri sunması dikkat çekicidir. Bunun yanında Osmanlı müziğinin ortaya çıkışını açıklarken yalnızca müzik teorisine değil (Merriam, 1964), 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı toplumunun tarihsel ve sosyolojik dönüşümüne odaklanılması gerektiğini şöyle ifade etmektedir:

> *"Bugün 'Osmanlı müziği' olarak adlandırdığımız yapı aslında oldukça modern bir oluşumdur. Bu müzik geleneği, bildiğimiz biçimiyle, 17. yüzyılın sonlarından önce mevcut değildi."*

Bu söylem, Feldman'ın müziği tarihsel süreçlerden bağımsız bir sanat alanı olarak değil, toplumsal değişimlerin sonucu olarak gördüğünü "*sağlam bir tarih bilgisi vazgeçilmezdir*" ifadesinden de anlaşılmaktadır. Kendisi de Osmanlı müziğinin oluşumundaki bileşenler olarak Mevlevî ve Halvetî dervişleri, ulemâ çevreleri, Rum Ortodoks kantörleri ve gayrimüslim besteciler gibi farklı aktörleri aynı tarihsel anlatı içerisinde bir araya getirmektedir.

Benzer yaklaşım Feldman'ın *Music of the Ottoman Court* adlı eserinde de görülmektedir. Osmanlı müziğinin gelişimi; saray bürokrasisi, ulemâ, tasavvuf çevreleri ve şehirli entelektüel ağlarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır (Feldman, 1996/2023). Bu konuşmadaki söylemin bu yaklaşımın devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Bu açıdan Feldman'a göre müzik araştırmaları yalnızca eser incelemeleriyle sınırlı kalmamalı, bu durumda Osmanlı müziğinin ortaya çıkışını ve dönüşümünü açıklamak mümkün olmayacaktır.

Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji söylemi, Feldman'ın metodolojik eleştirilerine karşı önerdiği temel çözüm olarak da değerlendirilebilir. Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişebilmesi için müzikologların tarihçilerle, etnomüzikologlarla ve farklı disiplinlerden araştırmacılarla işbirliği içerisinde olmaları, ortak projelerden çalışmaları gerekmektedir. Bu sayede Osmanlı-Türk müziğinin salt seslerden oluşan bir yapı değil, toplum, kültür ve tarihle çok katmanlı yapısıyla ancak anlaşılabilecek bir olgu olduğu söylemi analiz edilmiştir.

Tema 3. Tür (Genre) ve Usûl Merkezli Analiz Gerekliliği Söylemi

Konuşmada ortaya çıkan bir diğer tema, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında tür (genre) ve usûl kavramlarının yeterince dikkate alınmadığına ilişkin söylemdir. Bu söylem önceki temanın bir alt teması gibi ele alınsa da önemi itibariyle ayrı bir tema olarak da tekrar incelemeye alınmıştır. Feldman'a göre Türkiye'de yürütülen araştırmaların

büyük bölümü makam merkezli bir anlayış etrafındadır. Ancak müzik türleri ve usûller üzerine yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu yüzden Osmanlı-Türk müziğinin yapısal özelliklerini anlamada önemli eksiklikler ortaya çıkmaktadır. Feldman bu söyleminde tür kavramını, müzikolojik analizlerin temel unsurlarından biri olarak konumlandırılmaktadır. Konuşmasında araştırmacıların çoğu zaman tür kavramını tanımlamadan eser incelemelerine başladığını belirtmekte ve bu durumu önemli bir metodolojik eksiklik olarak değerlendirmektedir. Bu görüşünü şu ifadelerle dile getirmektedir:

> *"Neredeyse hiç kimse tür (genre) kavramını tanımlamıyor. Örneğin Mevlevî Âyini üzerine çalışıyorsanız, öncelikle onun hangi türün parçası olduğunu anlamanız gerekir. Türü anlamadan eseri anlayamazsınız."*

Bu söylemde Feldman, müzik eserlerini yalnızca makam veya bestecilik özellikleri üzerinden değerlendiren yaklaşımları eleştirmektedir. Ona göre bir eserin ait olduğu tür; icra bağlamını, işlevini, estetik özelliklerini ve tarihsel konumunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Özellikle Mevlevî Âyini örneğinde görüldüğü gibi, eserin tasavvufî bağlamı ve törensel işlevi dikkate alınmadan yapılacak analizler eksik kalacaktır. Tür kavramına ilişkin bu vurgu, Feldman'ın Mevlevî müziği üzerine yayımladığı *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı eserinde de açık biçimde görülmektedir. Söz konusu çalışmada Mevlevî müziği yalnızca dinî müzik başlığı altında değerlendirilmemekte; "mistik müzik" kavramı çerçevesinde ayrı bir tür olarak ele alınmaktadır (Feldman, 2022). Konuşmasında da tarikat müziğinin, cami müziği ve seküler müzikten farklı özellikler taşıyan özgün bir müzik alanı olduğu vurgulanmaktadır.

Feldman'ın söyleminde tür meselesiyle doğrudan bağlantılı ikinci unsur ise usûldür. Osmanlı-Türk müziği çalışmalarında makam kavramına aşırı derecede önem verilmiş, buna karşılık usûl araştırmaları ihmal edilmiştir. Bu durumu oldukça güçlü ifadelerle eleştirmektedir:

> *"Türkiye'de makam üzerine aşırı yoğunlaşılmış durumda; ancak buna paralel bir usûl araştırması geleneği gelişmemiştir. Bana göre bu çok ciddi bir eksikliktir."*

Feldman'ın dikkat çektiği nokta, müzik türlerinin çoğu zaman makamdan çok usûl tarafından belirlenmesidir. Nitekim aynı makam farklı türlerde kullanılabilirken bazı usûller yalnızca belirli müzik türlerinde veya belirli icra ortamlarında görülmektedir. Bu nedenle Osmanlı-Türk müziğinin türler sistemini anlamak için usûl bilgisinin merkezi bir konuma sahip olduğunu savunmaktadır. Bu düşüncesini şu sözlerle özetlemektedir:

> *"Türk müziğinde müzik türlerini belirleyen temel unsur makamdan çok usûldür."*

Bu söylem, Feldman'ın Osmanlı müziğini yalnızca ses sistemi veya makam teorisi üzerinden açıklayan yaklaşımlara karşı geliştirdiği eleştirinin önemli bir parçası olup, makam, usûl ve tür kavramları birlikte ele alınmadığında Osmanlı-Türk müziğinin estetik ve tarihsel yapısını tam olarak anlamanın zor olacağını ifade etmektedir. Bu açıdan Feldman'ın söyleminde usûl ve tür çalışmaları, gelecekte geliştirilmesi gereken öncelikli araştırma alanları olacağı vurgulanmaktadır.

Tema 4. Dil Yetkinliği ve Akademik Donanım Söylemi

Konuşmada ortaya çıkan bir diğer tema, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında dil ve akademik donanım konusunda yetersizliğin olduğuna ilişkin söylemdir. Feldman araştırmacıların önemli bir bölümü yalnızca kendi ana dillerindeki kaynaklarla çalışmakta olduğunu, bu durum ise hem uluslararası literatürün takip edilmesini hem de tarihsel kaynakların doğru anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Feldman, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında dil yeterliğini, yalnızca teknik bir beceri değil, bilimsel araştırmanın temel gerekliliklerinde biri olarak görmektedir. Onun bu görüşü bilhassa Mevlevî müziği ve tasavvuf araştırmaları ekseninde belirginleşmektedir. Feldman, Mevlânâ'nın eserleri üzerine yapılan bazı çalışmaların yalnızca çevirilere dayanmasını eleştirmekte ve araştırmacıların kaynak dil bilgisine sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır. Buna ilişkin şu görüşü dikkat çekicidir:

> *"Mevlevî müziği üzerine ciddi bir çalışma yapmak istiyorsanız Farsça okuyabilmeniz gerekir. Bu konuda çok açık konuşuyorum."*

Feldman konuşmasında bir çok yerde "Farsça bilmediğini açıkça farkettim", " Farsça bilgisine sahip olaması gerekir" gibi ifadeleri tekrar etmiştir. Bunun araştırmacının birincil kaynaklara erişmediğinin göstergesi olarak görmüştür. Örneğin, Mevlânâ'nın şiirleri yalnızca edebî metinler değil, aynı zamanda Mevlevî müziğinin anlam dünyasını şekillendiren temel kaynaklar olduğunu, bu yüzden Farsça bilmeden yapılan çalışmaların metnin kavramsal ve kültürel derinliğini tam olarak kavrayamayacağını ifade etmiştir.

Feldman'ın dil yeterliliği konusundaki söylemi sadece Farsça ile sınırlı olmayıp, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişebilmesi için İngilizce, Arapça, Rusça, Almanca, Fransızca ve mümkün olduğunca diğer bilim dillerine de hâkim olmaları gerektiğini savunmaktadır. Özellikle uluslararası müzikoloji ve etnomüzikoloji literatürünün büyük ölçüde bu diller üzerinden üretildiğine dikkat çekmektedir:

> *"Genel olarak Türkiye'deki müzikoloji çalışmalarında karşılaştığım temel sorunlardan biri dil bilgisinin yetersizliğidir."*

Feldman'ın eleştirisi yalnızca bireysel araştırmacılara yönelik değildir. Akademik eğitim sisteminin öğrencileri uluslararası literatürle yeterince buluşturamadığını da ileri sürmektedir. Konuşmasında birçok yerde öğrencilerin İngilizce bilmelerine rağmen yabancı kaynakları yeterince kullanmadıklarını ve öğretim üyelerinin bu konuda yeterli yönlendirme yapmadığını ifade etmektedir. Dil yeterliliğine ilişkin bu vurgu, Feldman'ın çalışmalarında da görülebilmektedir. Özellikle *Music of the Ottoman Court* ve *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı eserlerinde Osmanlı Türkçesi, Farsça, İngilizce, Almanca ve çeşitli Avrupa dillerindeki kaynakları birlikte kullanması, onun araştırma anlayışının temel özelliklerinden birini oluşturmaktadır (Feldman, 1996/2023; Feldman, 2022). Konuşmasında, Rus etnomüzikolojisinden bahsederken, "*Ben Rusça okuyabildiğim için bu konuda bir avantajım var. Kazak, Kırgız ve diğer Türk halklarının müzikleri üzerine yapılan araştırmaların büyük kısmı Rusça yayımlanmıştır."* Kendisinin bu söylemine yönelik kendindeki özdüzenlemeyi göstermesi oldukça önemlidir.

Feldman'ın bu söyleminde akademik yetkinlik; yalnızca müzik bilgisine sahip olmakla değil, farklı dillere, farklı literatürlere ve farklı disiplinlere erişebilmekle tanımlanmaktadır. Bu nedenle Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında dil bilgisi, onun araştırma vizyonunda bireysel bir beceri olmanın ötesinde, bilimsel üretimin niteliğini belirleyen temel unsurlardan biri olarak gördüğünü söylemiyle çerçevelenmektedir.

Tema 5. Uluslararasılaşma ve Akademik Dolaşım Söylemi

Konuşmada ortaya çıkan bir diğer tema, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının uluslararası akademik çevrelerle daha güçlü ilişkiler kurması gerektiğine yönelik söylemdir. Feldman'a göre alanın gelişimini sınırlayan temel sorunlardan biri, araştırmacıların ve kurumların uluslararası bilimsel ağlarla yeterince bütünleşememesi olarak görülmektedir. Bu nedenle bilgi üretiminin ulusal sınırlar içerisinde kalmaması, farklı ülkelerde geliştirilen yöntemler ve araştırma gelenekleriyle etkileşime girmesi gerekmektedir.

Bu söylem özellikle genç araştırmacıların yurt dışına yönlendirilmesi konusundaki değerlendirmelerinde açık biçimde görülmektedir. Feldman, farklı ülkelerde eğitim almanın yalnızca bireysel bir kazanım olmadığını, aynı zamanda alanın genel gelişimine katkı sağlayacak bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Bu söylem bilhassa genç araştırmacılar için yol göstericidir:

> *"Türk öğrencilerin yurt dışında eğitim almalarını sağlayacak burs programlarının son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Gerçekten çok önemli."*

Bu söylemde uluslararasılaşma, bireysel akademik başarıdan ziyade kurumsal dönüşümün bir aracı olarak sunulmaktadır. Feldman'a göre araştırmacıların yurt dışında eğitim almaları kadar, edindikleri bilgi ve deneyimi Türkiye'deki akademik çevrelere aktarabilmeleri de önem taşımaktadır. Konuşmasında bunu şöyle çerçevelemektedir:

> *"Bütün bu bilgi ve deneyimin bir şekilde Türkiye'ye geri taşınması gerekmektedir. Bana göre bu gerçekleşmeden alanda ciddi bir değişim beklemek zordur."*

Bu söylemde akademik dolaşım kasıt, araştırmacıların küresel konumdaki değişimi değil, araştırma yöntem ve kültürlerinin, bilimsel yaklaşımların da araştırmacılar arasındaki dolaşımı olarak anlaşılmalıdır. Feldman'ın konuşmasında sıklıkla Münir Beken, Mehmet Ali Sanlıkol ve Münster Üniversitesi çevresinde yetişen genç araştırmacılara yaptığı göndermeler, bu uluslararası akademik ağların örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Feldman'ın söyleminde uluslararasılaşmayı karşılaştırmalı bir perspektif olarak da ele almak mümkündür. Özellikle Yunanistan örneğini vererek, geçmişte daha kapalı bir yapıya sahip olan Yunan müzikolojisinin zamanla uluslararası akademik çevrelere açıldığını ve bunun sonucunda önemli araştırmalar üretebildiğini belirtmektedir:

> *"1980'ler ve 1990'larda öğrenciler Londra'ya gitmeye başladılar. Başka ülkelerde eğitim almaya başladılar. Böylece akademik ufuk genişledi."*

Feldman'ın akademik gelişimi kurumsal izolasyonun aşılmasıyla ilişkilendirdiğini konuşmasında görmekteyiz. Bilimsel ilerleme, yalnızca yerel kaynakların çoğalmasıyla değil, uluslararası bilgi dolaşımına aktif katılımla mümkün olmaktadır. Örnek verdiği Corpus Musicae Ottomanicae projesi Almanya'da yapılan en uzun soluklu ve bütçeli araştırma programıdır. "*Türkiye'de ise ne yazık ki benzer ölçekte ve süreklilikte bir proje henüz bulunmamaktadır*" diyerek hem uluslar arasılaşmayı hem de araştırmada kruumsallaşmayı vurgulamaktadır.

Başta dediğim gibi Feldman, bu eserleri ve fikirleri ortaya çıkaran bir figür olurken sadece araştırmamış, aynı zamanda yaşamıştır. Hayatını hayranlıkla takip ettiğim bu kişinin Amerika, Almanya, İngiltere, Yunanistan, Türkiye ve Orta Asya'da (bilmediğim daha birçok ülkede) hem kalması/yaşaması, hem oradaki canlı kaynaklarla uzun süreli ilişkiler kurması kendi söyleminin somut örneği olduğunu göstermektedir. Bu yüzden onun uluslararasılaşma söylemi, yalnızca teorik bir öneri değil, kendi araştırma pratiğinin de bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Feldman'ın söyleminde uluslararasılaşma, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceği için temel bir gerekliliktir. Yurt dışı eğitim olanakları, akademik iş birlikleri, ortak projeler ve uluslararası literatürle kurulan ilişkiler, onun düşüncesinde alanın gelişimini sağlayacak başlıca mekanizmalar olarak sunulmaktadır.

Tema 6. Osmanlı Müziğinin Çok Kültürlü Kökenleri Söylemi

Konulmada ortaya çıkan bir diğer tema, Osmanlı müziğinin oluşumunu çok kültürlü ve çok katmanlı bir tarihsel süreç olarak açıklayan söylemdir. Feldman, Osmanlı-Türk müziğini yalnızca Türk veya Osmanlı kimliği üzerinden tanımlayan yaklaşımları kabul etmemektedir. Osmanlı-Türk müziğinin farklı kültürel geleneklerin, toplumsal grupların ve entelektüel çevrelerin etkileşimi sonucunda ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Bu söylemi, Osmanlı müziğini tek merkezli ve homojen bir yapı olarak gören yaklaşımlara karşı eleştirel bir perspektif olarak düşünebilir. Bu söylemin temelinde Osmanlı müziğinin ortaya çıkışına ilişkin tarihsel yorumu yer almaktadır. Feldman'a göre bugün "Osmanlı müziği" olarak adlandırılan yapı, imparatorluğun ilk dönemlerinden itibaren değişmeden var olan bir gelenek değildir. Aksine, özellikle 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılda yaşanan kültürel etkileşimler sonucunda şekillenmiştir:

> *"Bugün Osmanlı müziği dediğimiz yapı esas olarak bu süreç sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu çevrelerin önemli bir kısmı Mevlevî veya Halvetî dervişlerinden oluşuyordu. Daha sonra bu gruplar Rum Ortodoks kantörleri ve Müslüman toplumun dışındaki diğer müzisyenlerle etkileşime girmişlerdir."*

Feldman, Osmanlı müziğinin oluşumunda yalnızca sarayın değil, tasavvuf çevrelerinin, gayrimüslim müzisyenlerin ve farklı dinî toplulukların da etkili olduğu vurgulanmaktadır. Yani çok katmanlı sosyolojik ve kültürel ekosistemin çerçevesini çizmektedir. Bu yüzden görüşlerini müzik tarihi, kültürler arası etkileşimler üzerinden açıklamaktadır. Bunu Bizans müziği ile Osmanlı müziği arasındaki ilişkiyi ele alış biçiminde de görülmektedir. Feldman, odadaki fil olarak betimlediği Osmanlı müziğinin çok girift ve katmanlı yapısının anlaşılmasıyla mümkün olacağını belirtmektedir:

> *"Bana göre Osmanlı müziği araştırmalarındaki "odadaki fil"lerden biri, Osmanlı müziği ile Bizans müziği arasındaki ilişkidir. Bu ilişki Osmanlı tarihinin ilk dönemlerinde belirgin değildir. Ancak özellikle 17. yüzyılın sonlarından itibaren gayrimüslim bestecilerin Osmanlı müzik hayatında daha görünür hâle gelmesiyle birlikte iki gelenek arasında yoğun bir etkileşim ortaya çıkmıştır."*

Feldman'a göre özellikle 18. yüzyılda Bizans müziği ile Osmanlı müziği arasında karşılıklı etkilenmeler yaşanmış, her iki gelenek de birbirinden çeşitli müzikal ilkeler devralmıştır. Bu nedenle Osmanlı müziğinin gelişimi yalnızca iç dinamiklerle açıklanamaz; komşu müzik kültürleriyle kurulan ilişkiler de dikkate alınmalıdır. Bu çok kültürlü tarih anlatısının bir diğer boyutu ise İran müziğiyle kurulan ilişkidir. Feldman, 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı sarayında icra edilen seküler müziğin büyük ölçüde İran müziğiyle ortak özellikler taşıdığını ileri sürmektedir:

> *"16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı sarayında icra edilen din dışı müzik ile İran'da icra edilen müzik esasen aynı gelenek içerisinde yer alıyordu."*

Bu söylem, Osmanlı müziğinin kökenlerini Anadolu ile sınırlamayan, İran, Horasan, Mâverâünnehir ve daha geniş Pers kültür dünyası içerisinde değerlendiren bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Nitekim Feldman, Anadolu'nun yüzyıllar boyunca İran ve Bağdat ile yoğun kültürel ilişkiler içerisinde bulunduğunu özellikle vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, Feldman'ın *Music of the Ottoman Court* ve *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı çalışmalarında, Osmanlı müziği; Mevlevîlik, İran müzik kültürü, Bizans geleneği ve Osmanlı entelektüel çevreleri arasındaki etkileşimler çerçevesinde ele alınmaktadır (Feldman, 2022; Feldman, 2023).

Feldman'ın Osmanlı müziğinin çok kültürlü ve çok katmanlı yapısı ile ilgili söyleminde, bu müziğintek bir topluluğun veya kültürün ürünü olarak değil; farklı dinî, etnik ve kültürel çevrelerin uzun süreli etkileşimleri sonucunda oluşmuş çok kültürlü bir müzik geleneği olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan kültürel etkileşimi anlamak, Osmanlı müziğinin anlaşılmasında kritiktir (Stokes, 2010).

Tema 7. Geleceğe Yönelik Dönüşüm ve Reform Söylemi

Konuşmada ortaya çıkan son tema, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğine ilişkin dönüşüm ve reform söylemidir. Bunu Darulelhan'daki makalesinde de görmekteyiz. Feldman, konuşması boyunca mevcut durumun çeşitli yönlerden yetersiz olduğunu vurgulamakla birlikte, söyleminde yalnızca eleştiri getirmemekte çözüm önerileri de sunmaktadır. Kendisi ile kongre sürecinde ve diğer konularla ilgili yazışmalarımda bir şeyin bilimsel ve metodik zayıflığı varsa katı bir şekilde duruşuna şahit oldum, ancak bir şeyin geliştirilmesine yönelik her zaman esnek ve pozitif yaklaşımı beni ciddi olarak etkilemiştir. Bu konuşmadan da benzer şekilde Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişimi alanında vizyoner ve somut öneriler olan yaklaşımı görülmektedir. Geliştirdiği söylem, mevcut durumun teşhis edilmesinden çok, gelecekte nasıl bir araştırma kültürü oluşturulması gerektiğine odaklanmaktadır. Feldman'ın reform söyleminin merkezinde akademik açılım düşüncesi yer almaktadır. Ona göre Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişebilmesi için araştırmacıların farklı disiplinlere, farklı dillere ve farklı akademik geleneklere yönelmeleri gerekmektedir. Bu nedenle alanın geleceği yalnızca yeni araştırmaların yapılmasına değil, araştırma anlayışındaki dönüşümle de alakalıdır:

> *"1500 yılındaki Anadolu'yu bilmek, 1700 veya 1800 yılındaki Anadolu'yu anlamak için yeterli değildir. Toplum değişmiştir. Kültürel ilişkiler değişmiştir. Müzik de değişmiştir. Bu nedenle tarihsel etnomüzikoloji yapmak isteyen araştırmacıların bütün bu dönüşümlerin farkında olması gerekir.*

Bu söylem araştırma anlayışımızın köklü değişimiyle bu alandaki bilgi üretimimizin artmasına bize yöneltebilir. Bu yaklaşım yurtdışında oldukça kabul edilen bir yaklaşım olup, bu alandaki araştırmacıların yurt dışında edinilen bilgi ve deneyimin Türkiye'ye bu yaklaşımı aktarması oldukça önemlidir. Konuşmasında örnek olarak Banu Şenay'ın aldığı eğitimle (Avustralya'da antropoloji eğitimi almış) çok etkileyici bir araştırma yapmasından bahsetmiştir. Bu reformist yaklaşımın oluşumu bireysel çabalardan çok kurumsal dönüşümlerle mümkün olacaktır. Bunun yanında Türkiye'deki akademik çevrelerin yalnızca kendi literatürleri içerisinde kalmamaları gerektiğini savunmaktadır. Nitekim görüşmenin son bölümlerinde şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

> *"Türkiye'deki müzikoloji çalışmalarında karşılaştığım temel sorunlardan biri dil bilgisinin yetersizliğidir." "Birçok Türk öğrenci yurt dışına gönderilmiş, burslar almış ve dünyanın önde gelen Osmanlı tarihçileri ile sanat tarihçileri yanında eğitim görmüştür. Bence müzikoloji alanında da benzer açılımlara ihtiyaç vardır."*

Bu söylemde reform, yalnızca araştırmacılardan beklenen bireysel bir çaba olarak değil, aynı zamanda eğitim kurumlarının ve akademik yapıların üstlenmesi gereken bir sorumluluk olarak tanımlanmaktadır. Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişme potansiyeline sahip olduğunu düşünmektedir. Özellikle genç araştırmacıların uluslararası akademik çevrelerle daha güçlü ilişkiler kurabilmesi durumunda alanın önemli ilerlemeler kaydedebileceğini ima etmektedir.

Feldman *Music of the Ottoman Court* gerekse *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı çalışmalarında Osmanlı müziğini tarih, kültür, din, toplum ve müzik arasındaki ilişkiler çerçevesinde değerlendirmiştir (Feldman, 2022; Feldman, 2023). Bu konuşmada da Osmanlı-Türk müziği araştırmalarını gelişimi için önerilerinde de bu bütüncül yaklaşımı sergilemektedir Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının gelişimi; metodolojik çeşitliliğin artırılmasına, disiplinlerarası çalışmaların yaygınlaşmasına, uluslararası akademik etkileşimin güçlendirilmesine ve yeni araştırmacı kuşaklarının yetiştirilmesiyle ilişkilidir. Konuşmasının genelinde ortaya çıkan reform söylemi, yalnızca mevcut sorunların eleştirisi değil, aynı zamanda alanın geleceğine yönelik bir yol haritası olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu araştırmada, Prof. Dr. Walter Feldman'ın konuması söylem analizi yöntemiyle incelenmiş ve Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına ilişkin görüşleri yedi tema altında değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda Feldman'ın söylemlerinin yalnızca müzik tarihi veya müzik teorisi konularına odaklanmadığı; metodoloji, disiplinlerarasılık, tür ve usûl çalışmaları, dil yetkinliği, uluslararasılaşma, kültürel etkileşim ve akademik dönüşüm gibi daha geniş bir akademik çerçeve içerisinde şekillendiği görülmektedir. Feldman'ın söyleminde özellikle Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının metodolojik açıdan yeniden çerçevelenmesinin gerektiği vurgulanmaktadır. Bu alanın gelişimi, yalnızca yeni kaynakların ortaya çıkarılmasına değil; tarih, müzikoloji ve etnomüzikolojiyi bir araya getiren bütüncül yaklaşımların benimsenmesine bağlıdır. Ayrıca usûl, tür (genre) ve tarihsel bağlam gibi konuların mevcut araştırmalarda yeterince temsil edilmediği; buna karşılık makam merkezli çalışmaların baskın bir konumda olduğu ifade edilmektedir. Bunun yanında Feldman, Osmanlı müziğini çok kültürlü bir tarihsel oluşum olarak değerlendirmekte; İran, Bizans, tasavvuf çevreleri ve Osmanlı entelektüel dünyası arasındaki etkileşimleri müziğin gelişiminde belirleyici unsurlar olarak görmektedir. Son olarak, genç araştırmacıların uluslararası akademik çevrelerle daha güçlü ilişkiler kurmalarının ve farklı araştırma geleneklerinden yararlanmalarının alanın geleceği açısından kritik öneme sahip olduğunu savunmaktadır. Feldman, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının mevcut durumuna yönelik eleştirel bir değerlendirme sunarken, aynı zamanda alanın geleceğine ilişkin metodolojik ve kurumsal bir yol haritası da ortaya koymaktadır. Bu yönüyle konuşması, yalnızca bireysel görüşlerin aktarıldığı bir söyleşi değil, Osmanlı-Türk müziği araştırmalarının geleceğine ilişkin kapsamlı bir akademik perspektif olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar

Feldman, W. Z. (2023). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Brill. (Original work published 1996).

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Tezcan, B. (2010). *The Second Ottoman Empire: Political and Social Transformation in the Early Modern World*. Cambridge University Press.

Feldman, W. (2019). Osmanlı müziğiyle ilgili müstakbel araştırmalar hakkında düşünceler (E. Tombul, Çev.). *Darülelhan Mecmuası, 12,* 3-6.

Gee, J. P. (2014). *An introduction to discourse analysis: Theory and method* (4th ed.). Routledge.

Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

Tortop, H. S. (2023). Türkiye'de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler. *Türk Müziği, 3*(4), 499-506. https://doi.org/10.5281/zenodo.10574780

Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
1-10, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Methodology, education, and internationalization in Ottoman-Turkish music studies: A discourse analysis of Walter Feldman's speech at the 3rd International Rast Music Congress

Hasan Said Tortop[2]

Independent researcher, Istanbul, Türkiye

Article Info

Recieved: 17 May 2026
Accepted 25 June 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Discourse analysis
Ethnomusicology
Musicology
Ottoman-Turkish music
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

Walter Zev Feldman, one of the most influential international scholars in the field of Ottoman-Turkish music studies, has significantly shaped the methodological orientation of the discipline through his work integrating historical musicology, ethnomusicology, and Ottoman cultural history. His perspectives on the historical development of Ottoman music, notation systems, Sufi music, intercultural interactions, and research methodologies have become fundamental reference points in contemporary Ottoman-Turkish music scholarship. The aim of this study is to examine Feldman's keynote presentation delivered at the 3rd International Rast Music Congress through discourse analysis in order to reveal his principal views on Ottoman-Turkish music research. The data source consisted of the video recording of the conference presentation, which was transcribed and translated before being analyzed using thematic discourse analysis. The analysis identified seven major themes underlying Feldman's discourse: methodological inadequacies, interdisciplinarity and historical ethnomusicology, the necessity of genre- and usûl-centered analysis, linguistic competence and academic qualifications, internationalization and academic mobility, the multicultural origins of Ottoman music, and future-oriented discourse on transformation and reform. The findings demonstrate that Feldman associates the advancement of Ottoman-Turkish music studies with methodological diversity, interdisciplinary collaboration, multilingual academic competence, and international scholarly engagement. In conclusion, the study reveals that Feldman's views not only provide a critical assessment of the current state of the field but also propose a comprehensive academic roadmap for the future development of Ottoman-Turkish music research.

To cite this article

Tortop, H.S. (2026). Methodology, education, and internationalization in Ottoman-Turkish music studies: A discourse analysis of Walter Feldman's speech at the 3rd International Rast Music Congress. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 1-10. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23592524

Introduction

Prof. Dr. Walter Zev Feldman is widely recognized by many scholarly authorities as one of the most influential international researchers in Ottoman-Turkish music studies over the last century. To understand this influence more clearly, it is necessary to recognize how his work brings together historical musicology, ethnomusicology, and Ottoman cultural history. Moreover, as can be seen from traces in his speech, Feldman was not only engaged in research but was also in contact with major figures in these fields. This position enabled him to offer new interpretations of the historical

[2] Dr., Independent researcher, Istanbul, Türkiye. Email: hasansaidfen@gmail.com ORCID:

development of Ottoman music and to become a figure who significantly contributed to expanding the methodological boundaries of the field.

Feldman has accelerated developments in several subfields of Ottoman-Turkish music studies, including the institutional structures of Ottoman music, processes of repertoire transmission, notation systems, makam theory, Sufi music, and intercultural interactions. His works are still regarded today as fundamental reference sources in the field. Feldman's prominent position in Turkish music studies makes it necessary to examine his views and ideas in depth and to analyze his discourse. Feldman has served as chief editor and advisory board member of *Rast Musicology Journal*, one of Turkey's internationally respected journals in the field of musicology, and has also contributed as a speaker to the annual Rast Music Congress. This article presents a discourse analysis of the question-and-answer-based speech delivered by Feldman at the 3rd Rast Music Congress.

Feldman is, in fact, a scholar of ideas and action whose articles, monographs, projects, and seminars offer a broad intellectual framework for understanding his contribution. However, in order to understand his contribution to Ottoman-Turkish music, it is necessary to focus especially on two major works by a scholar who not only researched this field for many years but also lived it, integrated it into his life, and came into contact with important figures in its history. One of these works is *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (1996/2023). Feldman did not study Ottoman music merely as a musical system from a narrow perspective; rather, he presented his theories and views by approaching Ottoman music as a historical, social, and cultural phenomenon. This book continues to hold its place in the field as a major work that traces the emergence of Ottoman music within historical processes, examines notation sources and repertoire transformations, and methodologically combines musicology with methods from history and cultural studies.

His book *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022) is one of the rare major works devoted to Ottoman Sufi music, particularly Mevlevi music. One of Feldman's important views in this field is that he evaluates Mevlevi music not merely as a religious repertoire but as a musical genre with its own aesthetic, poetic, and cultural characteristics. The creative contribution of this book lies in its role in opening new discussions on the position of Sufi music within Ottoman musical culture.

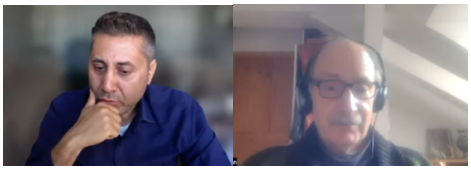
Decoding the central ideas embedded in Feldman's books has become one of the careful scholarly tasks undertaken by musicologists in this field. However, I developed this study with the intention of evaluating Feldman's active supportive contributions to Turkish music today, such as his editorial perspectives and his participation in congresses and academic events. It is clear that his views, ideas, and theories will continue to be analyzed through his works. Yet, in order to capture present-day perspectives and newly emerging shifts, I aimed to analyze the underlying codes of his speech through discourse analysis. The video of the speech is publicly accessible; researchers may conduct deeper analyses and take further notes. In this study, the speech is examined thematically in order to identify Feldman's main discourses and approaches concerning Ottoman-Turkish music.

Aim of the Research

The aim of this study is to examine the interview conducted with Prof. Dr. Walter Feldman within the framework of discourse analysis and to reveal Feldman's views on Ottoman-Turkish music studies, music education, and the field of musicology. In particular, the study analyzes the concepts used by Feldman, the problem areas he emphasizes, the solutions he proposes, and the narratives he constructs regarding the historical development of Ottoman-Turkish music. In this context, the interview text is treated not merely as a record of individual opinions but as an academic discourse that evaluates the current state of Ottoman-Turkish music studies, discusses the methodological shortcomings of the field, and proposes future directions. The main aim of the research is to identify, through Feldman's discourse, the processes of knowledge production, research paradigms, and academic priorities that stand out in Ottoman-Turkish music studies, as well as to reveal his perspective on the relationship between national and international musicology literatures. Thus, the study aims to offer a critical assessment of the current problems and future development areas of Ottoman-Turkish music research.

Method

This study employs discourse analysis, one of the qualitative research methods. Discourse analysis is a research approach that examines language used in texts or speech in detail and seeks to decode the underlying meanings and messages intended to be conveyed (Gee, 2014).



Video 1. Walter Feldman's presentation at the 3rd International Rast Music Congress

The primary data source of this study was the video recording of Prof. Dr. Walter Feldman's responses to questions posed during the 3rd International Rast Music Congress (Video 1). The speech was first transcribed and subsequently translated into Turkish. The thematic discourse analysis was then conducted on the Turkish transcript by focusing on the principal patterns of meaning embedded in the discourse.During the interview, Feldman occasionally referred to topics that he had already addressed by making statements such as, *"I think I have already answered that question."* As a result, certain ideas were repeated throughout the conversation. Rather than treating these repetitions as redundancy, the analysis regarded the recurring concepts, emphasized issues, evaluative statements, and recommendations as indicators of Feldman's underlying system of thought. Accordingly, his discourse was organized around themes related to education, methodology, historical and cultural perspectives, internationalization, interdisciplinarity, and the development of a research culture. Beyond documenting Feldman's individual opinions, the study aims to reveal broader academic and epistemological frameworks concerning Ottoman-Turkish music studies.

Findings

The analysis of Prof. Dr. Walter Feldman's approximately 54-minute presentation revealed that the interview was structured around a series of recurring concepts and consistent patterns of thought.

At the beginning of the interview, the author briefly summarized Feldman's article entitled "Thoughts on Future Research on Ottoman Music" (Trans. Enis Tombul), published in *Darülelhan Mecmuası* (Feldman, 2019), which Feldman had previously shared with the author, and asked whether his views had changed since its publication. Feldman responded:

> *"Before the pandemic, I believe it was in 2018, I met with Ms. Gönül Paçacı in Istanbul. She asked me to prepare this kind of evaluation for Darülelhan..."*

He explained that the article had been written as a concise overview and emphasized that there was still much more to be said on the subject. Reading this brief article provides useful background for understanding his subsequent remarks. During the interview, Feldman frequently revisited ideas that had previously appeared in this article as well as in his books. Consequently, the discourse analysis did not follow the chronological sequence of the interview. Instead, themes were identified according to the recurring patterns present throughout Feldman's discourse.

The objective of the analysis was to determine how Feldman conceptualizes issues related to Ottoman-Turkish music, which concepts he prioritizes, and which methodological shortcomings and research areas he considers inadequate. The analysis resulted in the identification of seven principal themes. Examination of Feldman's responses demonstrated that his evaluations of Ottoman-Turkish music studies extend well beyond purely musical issues, encompassing broader concerns such as research methodology, education, interdisciplinarity, historical perspective, international academic collaboration, and the development of research culture. These themes were identified based on the recurrence of key concepts and the consistency of conceptual frameworks that emerged across responses to different questions and discussion topics.

Theme 1. The Discourse of Methodological Deficiency

The most prominent discourse emerging throughout Feldman's interview concerns the methodological deficiencies that characterize research on Ottoman-Turkish music. In advancing this argument, Feldman maintains that a

considerable proportion of existing scholarship has remained confined to analyses of *makam*, notation, and repertoire, while methodological approaches developed within musicology, ethnomusicology, and historical ethnomusicology have not been sufficiently incorporated. Consequently, he argues that the principal challenge facing Ottoman-Turkish music studies is not a lack of knowledge but rather a lack of appropriate methodology.

This discourse is particularly evident in his references to research methodologies established within Western musicology. Feldman emphasizes that European musicology has developed rigorous standards over centuries for the study of manuscripts, notation systems, and historical sources. In contrast, he argues that comparable methodological frameworks are largely absent from much of the scholarship on Ottoman musical notation. This position is illustrated in the following statement:

> *"When I examine the studies conducted on Ottoman musical notations in Turkey, I observe that this accumulated methodological tradition has generally not been utilized sufficiently. In many cases, clear methodological standards appear to be lacking. This situation necessitates a reconsideration of the relationship between Ottoman music studies and the broader discipline of musicology."*

Later in the interview, Feldman explains that musicology, in its modern sense, emerged as a scholarly discipline in Europe and has traditionally relied upon written musical sources as its primary corpus of evidence. He argues that the richness of Ottoman musical sources represents a significant advantage for scholarly inquiry. However, within his discourse, methodology is presented not merely as a technical research instrument but as the fundamental determinant of scientific knowledge production. Accordingly, he particularly emphasizes the absence of standardized comparative methodologies for examining Ebced notation, Hamparsum notation, and Western staff notation within Ottoman music studies. Likewise, he notes that the relationships between Byzantine notation and Ottoman music have not yet been investigated in a sufficiently systematic manner.

This discourse is closely aligned with Feldman's earlier scholarship. In particular, *Music of the Ottoman Court*, he argues that Ottoman music cannot be understood solely through music theory; rather, historical developments, social structures, institutional contexts, and cultural interactions must all be examined collectively (Feldman, 1996/2023). Similarly, throughout the interview he criticizes single-disciplinary research approaches and contends that Ottoman music can only be adequately explained through multidimensional methodological perspectives.

Feldman's discourse on methodological inadequacy extends beyond the use of primary sources. According to him, researchers often fail to engage adequately with the international scholarly literature. As a result, much of the research produced in Turkey remains disconnected from contemporary debates in international musicology, ethnomusicology, and historiography. He expresses this concern more explicitly in the later stages of the speech:

> *"The fundamental problem of the field in Turkey is an intellectual vacuum and academic isolation."*

He further remarks:

> *"In articles and books, particularly regarding the international literature that has emerged since the 1990s, I see insufficient citation and engagement. This creates another problem: almost nobody defines the concept of genre. Occasionally, young researchers contact me. I read what they have written, and it seems to me that the concept of genre is not being adequately taught in universities."*

A broader examination of the interview reveals numerous concrete examples supporting Feldman's discourse on methodological shortcomings. His emphasis on overcoming these deficiencies constitutes one of the most significant themes regarding the future development of Ottoman-Turkish music research. His assertion that one cannot understand a musical work without first understanding its fundamental concepts, particularly genre, reflects an epistemological concern closely associated with the philosophy of science. As Kuhn (1962) argues, the absence of clearly established concepts inevitably limits the development of theories and explanatory frameworks. Accordingly, Feldman suggests that improving the quality of research depends less on the discovery of new archival sources than on the application of stronger, interdisciplinary methodologies to existing materials (Tortop, 2023).

Another noteworthy aspect of Feldman's interview concerns his use of the expression "the elephant in the room" when discussing Ottoman-Turkish music. He explains the phrase as follows:

> *"It is the very obvious and significant issue that everyone sees but no one wishes to discuss."*

However, upon carefully watching the interview recording, it became apparent that I intervened during this part of the discussion, and the intended meaning may not have been fully understood. Within qualitative research methodology, a well-known analogy involves blindfolded individuals entering a room containing an elephant and being asked to describe what they encounter. One participant touches the elephant's tail and compares it to a broom, while another touches its leg and describes it as resembling the column of a building. The underlying methodological lesson is that an accurate description of reality, one of the central concerns of qualitative inquiry, requires approaching a phenomenon through multiple sources of evidence and data collection methods, commonly referred to as triangulation. In this respect, Feldman's example may also be interpreted as an implicit reference to this fundamental paradigm of qualitative research within Ottoman-Turkish music studies.

Theme 2. The Discourse of Interdisciplinarity and Historical Ethnomusicology

The second major theme emerging from the discourse analysis of Feldman's interview concerns the necessity of adopting an interdisciplinary perspective in Ottoman-Turkish music research. According to Feldman, Ottoman music cannot be adequately understood solely through musical notation, *makam* theory, or the study of individual composers. Rather, scholars working in this field should design their research by integrating the methodologies of musicology, ethnomusicology, historical research, and broader interdisciplinary approaches.

Throughout the interview, Feldman repeatedly emphasizes the concept of historical ethnomusicology, positioning it at the center of his scholarly perspective. He argues that a comprehensive understanding of Ottoman music requires musical evidence to be interpreted within its broader historical and social context. He explains this approach as follows:

> *"Returning to historical ethnomusicology, I would say that it remains a much less developed field because it combines the characteristics of both musicology and ethnomusicology. In addition, it requires a strong foundation in history."*

In this statement, historical ethnomusicology is defined as a field situated at the intersection of multiple disciplines. According to Feldman, researchers must not only master musical sources but also possess a comprehensive understanding of the political, social, and cultural transformations of the historical period under investigation. Consequently, Ottoman music studies cannot be separated from contemporary developments in Ottoman historiography. During the interview, Feldman stresses the importance of following recent advances in Ottoman historical scholarship and refers specifically to historians such as Baki Tezcan (Tezcan, 2010), Harun Küçük, Halil İnalcık, and Rifa'at Ali Abou-El-Haj, highlighting the changing historical perspectives introduced through their work.

Furthermore, when explaining the emergence of Ottoman music, Feldman argues that attention should not be limited to music theory alone (Merriam, 1964), but should instead focus on the broader historical and sociological transformations of seventeenth- and eighteenth-century Ottoman society. He states:

> "What we today call 'Ottoman music' is actually a rather modern formation. This musical tradition, in the form we recognize today, did not exist before the late seventeenth century."

This discourse demonstrates that Feldman does not regard music as an autonomous artistic phenomenon independent of historical processes. Rather, as reflected in his assertion that "a solid knowledge of history is indispensable," he conceptualizes music as the product of broader social transformations. Accordingly, he integrates diverse historical actors, including Mevlevi and Halveti dervishes, members of the *ulema*, Greek Orthodox cantors, and non-Muslim composers, into a single historical narrative explaining the formation of Ottoman music.

A similar perspective is evident in *Music of the Ottoman Court*, where the development of Ottoman music is interpreted in relation to the imperial bureaucracy, the *ulema*, Sufi communities, and urban intellectual networks (Feldman, 1996/2023). The discourse presented in the interview can therefore be understood as a continuation of this

broader scholarly framework. From Feldman's perspective, music research should not be confined to the analysis of musical works alone, since such an approach would be insufficient for explaining either the emergence or the historical transformation of Ottoman music.

Finally, Feldman's discourse on historical ethnomusicology may also be interpreted as the principal solution he proposes in response to his earlier methodological criticisms. For Ottoman-Turkish music studies to advance, musicologists must collaborate with historians, ethnomusicologists, and scholars from other disciplines through interdisciplinary research projects. Only through such collaborative approaches can Ottoman-Turkish music be understood not merely as a collection of sounds but as a complex, multilayered cultural phenomenon shaped by society, history, and culture.

Theme 3. The Discourse on the Necessity of Genre- and Usûl-Centered Analysis

Another theme emerging from the interview concerns the insufficient attention given to the concepts of genre and *usûl* in Ottoman-Turkish music studies. Although this discourse may be regarded as a subtheme of the previous discussion, its significance warrants its treatment as a separate analytical theme. According to Feldman, most research conducted in Turkey is organized around a *makam*-centered perspective. However, studies focusing on musical genres and *usûl* remain highly limited. As a result, significant gaps emerge in understanding the structural characteristics of Ottoman-Turkish music.

Within this discourse, Feldman positions the concept of genre as one of the fundamental components of musicological analysis. He states that researchers often begin analyzing musical works without first defining the concept of genre, and he regards this as a serious methodological deficiency. He expresses this view as follows:

> *"Almost no one defines the concept of genre. For example, if you are working on the Mevlevi Âyin, you must first understand what kind of genre it belongs to. You cannot understand the work without understanding the genre."*

In this discourse, Feldman criticizes approaches that evaluate musical works solely through *makam* or compositional characteristics. In his view, the genre to which a work belongs is one of the essential elements that determines its performance context, function, aesthetic characteristics, and historical position. As seen particularly in the example of the Mevlevi Âyin, analyses that neglect the work's Sufi context and ceremonial function will necessarily remain incomplete.

This emphasis on genre is also clearly visible in Feldman's *From Rumi to the Whirling Dervishes*, a work devoted to Mevlevi music. In that study, Mevlevi music is not treated merely under the general category of religious music; rather, it is examined as a distinct genre within the framework of "mystical music" (Feldman, 2022). Similarly, in the interview, Feldman emphasizes that the music of Sufi orders constitutes a distinctive musical domain with characteristics that differ from both mosque music and secular music.

The second element directly connected to the issue of genre in Feldman's discourse is *usûl*. In Ottoman-Turkish music studies, excessive importance has been attributed to the concept of *makam*, while research on *usûl* has been neglected. Feldman criticizes this situation in particularly strong terms:

> *"In Turkey, there has been an excessive concentration on makam; however, no parallel tradition of usûl research has developed. In my view, this is a very serious deficiency*."

The point Feldman emphasizes is that musical genres are often determined less by *makam* than by *usûl*. Indeed, while the same *makam* may be used across different genres, certain *usûl*s appear only in particular musical genres or performance contexts. For this reason, he argues that knowledge of *usûl* occupies a central position in understanding the genre system of Ottoman-Turkish music. He summarizes this idea as follows:

> *"In Turkish music, the principal element that determines musical genres is not so much makam as usûl."*

This discourse constitutes an important part of Feldman's broader critique of approaches that explain Ottoman music solely through sound systems or *makam* theory. He suggests that unless *makam*, *usûl*, and genre are considered

together, it is difficult to fully understand the aesthetic and historical structure of Ottoman-Turkish music. In this respect, Feldman's discourse frames *usûl* and genre studies as priority research areas that need to be developed in the future.

Theme 4. The Discourse of Linguistic Competence and Academic Preparation

Another theme emerging from the interview concerns the inadequacy of linguistic competence and academic preparation in Ottoman-Turkish music studies. Feldman argues that many researchers work only with sources written in their native language, which makes it difficult both to follow the international literature and to understand historical sources accurately. In his view, linguistic competence in Ottoman-Turkish music studies is not merely a technical skill but one of the fundamental requirements of scholarly research.This view becomes particularly evident in relation to Mevlevi music and Sufi studies. Feldman criticizes certain studies on Rumi's works for relying solely on translations and emphasizes that researchers must possess knowledge of the original source languages. His following statement is especially noteworthy:

> *"If you want to conduct serious research on Mevlevi music, you must be able to read Persian. I am speaking very clearly on this matter."*

Throughout the interview, Feldman repeatedly uses expressions such as "I clearly noticed that he did not know Persian" and "one must have knowledge of Persian." He interprets such linguistic limitations as an indication that the researcher does not have direct access to primary sources. For example, he argues that Rumi's poems are not merely literary texts but also fundamental sources that shape the semantic world of Mevlevi music. Therefore, studies conducted without knowledge of Persian cannot fully grasp the conceptual and cultural depth of these texts.

Feldman's discourse on linguistic competence is not limited to Persian. He argues that, for Ottoman-Turkish music studies to develop, researchers should also have command of English, Arabic, Russian, German, French, and, as far as possible, other major scholarly languages. He particularly notes that a substantial portion of the international literature in musicology and ethnomusicology has been produced in these languages:

> *"In general, one of the fundamental problems I encounter in musicological studies in Turkey is insufficient linguistic competence."*

Feldman's criticism is not directed solely at individual researchers. He also argues that the academic education system does not sufficiently expose students to the international literature. In several parts of the interview, he states that although many students know English, they do not make sufficient use of foreign-language sources, and faculty members do not provide adequate guidance in this regard.

This emphasis on linguistic competence is also evident in Feldman's own scholarship. In particular, his use of sources in Ottoman Turkish, Persian, English, German, and various European languages in *Music of the Ottoman Court* and *From Rumi to the Whirling Dervishes* constitutes one of the defining features of his research approach (Feldman, 1996/2023; Feldman, 2022). Likewise, while discussing Russian ethnomusicology in the interview, he states: "Because I can read Russian, I have an advantage in this area. A large portion of the research on the music of Kazakh, Kyrgyz, and other Turkic peoples has been published in Russian." This self-reflective acknowledgment of his own scholarly positioning is particularly significant.

Within Feldman's discourse, academic competence is therefore defined not merely by musical knowledge, but by the ability to access different languages, literatures, and disciplines. Accordingly, linguistic competence in Ottoman-Turkish music studies is framed not as an individual skill alone, but as one of the key determinants of the quality of scholarly production.

Theme 5. The Discourse of Internationalization and Academic Mobility

Another theme emerging from the interview concerns the need for Ottoman-Turkish music studies to establish stronger connections with international academic communities. According to Feldman, one of the principal factors limiting the development of the field is the insufficient integration of researchers and academic institutions into international scholarly networks. Consequently, he argues that knowledge production should not remain confined

within national boundaries but should actively engage with research traditions and methodological approaches developed in different countries. This discourse is particularly evident in his reflections on encouraging young scholars to pursue education abroad. Feldman emphasizes that international education should not be viewed merely as an individual academic achievement but as a process capable of contributing to the overall development of the field. His remarks are especially instructive for early-career researchers:

> *"I believe that scholarship programs enabling Turkish students to study abroad are extremely important. They are truly very important."*

Within this discourse, internationalization is presented less as a means of individual academic advancement than as an instrument of institutional transformation. According to Feldman, it is important not only for researchers to receive education abroad but also for them to transfer the knowledge, research culture, and scholarly experience they acquire back to academic communities in Turkey. He frames this idea as follows:

> *"All of this knowledge and experience must somehow be brought back to Turkey. In my opinion, without this, it is difficult to expect any substantial change in the field."*

In this context, academic mobility should not be understood simply as the geographical movement of scholars, but rather as the circulation of research methodologies, scholarly cultures, and scientific perspectives among researchers and institutions. Feldman's frequent references to scholars such as Münir Beken, Mehmet Ali Sanlıkol, and the younger generation of researchers associated with the University of Münster illustrate these international academic networks as concrete examples of such intellectual exchange.

Feldman's discourse also conceptualizes internationalization from a comparative perspective. Referring specifically to the example of Greece, he explains that Greek musicology, which had previously been relatively isolated, gradually became integrated into international academic communities and consequently began producing significant scholarly contributions. As he states:

> *"During the 1980s and 1990s, students began going to London. They started receiving education in other countries. As a result, their academic horizons expanded."*

These remarks demonstrate that Feldman associates academic development with overcoming institutional isolation. In his view, scientific progress depends not merely on the accumulation of local sources but on active participation in the international circulation of knowledge. He further illustrates this argument by referring to the *Corpus Musicae Ottomanicae* project, one of the largest and longest-running research initiatives on Ottoman music conducted in Germany. Contrasting this example with the situation in Turkey, he remarks, "Unfortunately, there is still no project in Turkey of comparable scale and continuity," thereby simultaneously emphasizing both internationalization and the institutionalization of research.

As noted at the outset of this study, Feldman is not only a scholar who has produced influential works and ideas but also someone who has embodied them through his own academic life. Having lived and conducted long-term research in countries including the United States, Germany, the United Kingdom, Greece, Turkey, and various parts of Central Asia, while establishing sustained relationships with local musical communities and living traditions, Feldman's own career represents a concrete realization of the principles he advocates. His discourse on internationalization should therefore be understood not merely as a theoretical recommendation but also as a reflection of his own scholarly practice.

Within Feldman's discourse, internationalization is presented as a fundamental prerequisite for the future development of Ottoman-Turkish music studies. Opportunities for overseas education, international academic collaborations, joint research projects, and sustained engagement with the international scholarly literature are all framed as the primary mechanisms through which the field can continue to advance.

Theme 6. The Discourse of the Multicultural Origins of Ottoman Music

Another theme emerging from the interview is the discourse that explains the formation of Ottoman music as a multicultural and multilayered historical process. Feldman does not accept approaches that define Ottoman-Turkish

music solely through Turkish or Ottoman identity. Instead, he argues that Ottoman-Turkish music emerged through the interaction of diverse cultural traditions, social groups, and intellectual communities. This discourse may therefore be understood as a critical response to interpretations that portray Ottoman music as a homogeneous and monocentric tradition.

At the core of this discourse lies Feldman's historical interpretation of the origins of Ottoman music. According to him, what is today referred to as "Ottoman music" is not a tradition that remained unchanged from the early centuries of the Ottoman Empire. Rather, it was shaped primarily through the cultural interactions that took place during the late seventeenth and eighteenth centuries. As he explains:

> *"What we today call Ottoman music essentially emerged through this historical process. A significant proportion of these circles consisted of Mevlevi and Halveti dervishes. Subsequently, these groups interacted with Greek Orthodox cantors and other musicians outside the Muslim community."*

According to Feldman, the formation of Ottoman music was influenced not only by the imperial court but also by Sufi communities, non-Muslim musicians, and various religious groups. In doing so, he outlines a multilayered sociological and cultural ecosystem that underpinned the emergence of the Ottoman musical tradition. Consequently, he explains his perspective through the lenses of music history and intercultural interaction rather than through narrowly defined musical analysis.

This perspective is equally evident in his discussion of the relationship between Byzantine music and Ottoman music. Referring once again to what he describes as "the elephant in the room," Feldman argues that the complex and highly layered nature of Ottoman music cannot be understood without seriously examining this relationship. He states:

> *"In my opinion, one of the 'elephants in the room' in Ottoman music research is the relationship between Ottoman music and Byzantine music. This relationship is not particularly evident during the early centuries of Ottoman history. However, especially from the late seventeenth century onward, as non-Muslim composers became increasingly visible in Ottoman musical life, intensive interaction developed between these two traditions."*

According to Feldman, particularly during the eighteenth century, Byzantine and Ottoman musical traditions exerted reciprocal influences upon one another, with each tradition adopting various musical principles from the other. Consequently, the development of Ottoman music cannot be explained solely through its internal dynamics; it must also be understood in relation to its interactions with neighboring musical cultures.

Another dimension of this multicultural historical narrative concerns the relationship between Ottoman and Persian music. Feldman argues that the secular music performed in the Ottoman court during the sixteenth and seventeenth centuries shared substantial characteristics with the musical tradition of Iran. As he explains:

> *"During the sixteenth and seventeenth centuries, the secular music performed at the Ottoman court and the music performed in Iran essentially belonged to the same musical tradition."*

This discourse reflects an interpretive framework that does not confine the origins of Ottoman music to Anatolia alone but situates them within the broader cultural sphere encompassing Iran, Khorasan, Transoxiana, and the wider Persianate world. Feldman further emphasizes that Anatolia maintained intensive cultural relationships with Iran and Baghdad over many centuries. This perspective is likewise evident in *Music of the Ottoman Court* and *From Rumi to the Whirling Dervishes*, where Ottoman music is interpreted through the interactions among Mevlevi traditions, Persian musical culture, the Byzantine heritage, and Ottoman intellectual circles (Feldman, 2022; Feldman, 2023).

Within Feldman's discourse, the multicultural and multilayered character of Ottoman music is therefore presented as one of its defining features. Ottoman music is understood not as the product of a single community or cultural tradition, but as a multicultural musical heritage that emerged through sustained interactions among diverse religious, ethnic, and cultural groups. From this perspective, understanding processes of cultural interaction is essential for any comprehensive interpretation of Ottoman music (Stokes, 2010).

Theme 7. The Discourse of Future Transformation and Reform

The final theme emerging from the interview is the discourse of transformation and reform concerning the future of Ottoman-Turkish music studies. A similar perspective can also be observed in Feldman's article on *Dârülelhan*. Throughout the interview, Feldman repeatedly emphasizes the shortcomings of the current state of the field. However, his discourse is not limited to criticism; he also offers concrete proposals for its future development. During the congress in which we met, as well as through our subsequent academic correspondence, I observed that Feldman adopts a firm and uncompromising position whenever he encounters scientific or methodological weaknesses. At the same time, I was equally impressed by his consistently constructive, flexible, and positive attitude toward improving scholarly work. The same disposition is reflected in this interview, where he presents both a visionary perspective and practical recommendations for the advancement of Ottoman-Turkish music studies.

Rather than focusing solely on diagnosing existing problems, Feldman's discourse is primarily concerned with the kind of research culture that should be established in the future. At the center of this reform discourse lies the idea of academic openness. According to Feldman, the development of Ottoman-Turkish music studies requires researchers to engage with different disciplines, multiple languages, and diverse academic traditions. Consequently, the future of the field depends not only on producing new research but also on transforming prevailing research paradigms. He explains this position as follows:

> *"Knowing Anatolia in the year 1500 is not sufficient for understanding Anatolia in 1700 or 1800. Society changed. Cultural relationships changed. Music also changed. Therefore, researchers who wish to practice historical ethnomusicology must be aware of all these transformations."*

This discourse suggests that a fundamental transformation in our research perspective has the potential to substantially expand scholarly knowledge production in the field. Such an approach has become widely accepted within international scholarship, making it particularly important that researchers who receive education and training abroad transfer these methodological perspectives and research cultures back to Turkey. As an example, Feldman refers to the work of Banu Şenay, noting that her anthropological education in Australia enabled her to produce highly influential research. This example illustrates his belief that meaningful reform depends less on isolated individual efforts than on broader institutional transformation.

Furthermore, Feldman argues that Turkish academic communities should avoid remaining confined within their own national scholarly traditions. In the concluding sections of the interview, he remarks:

> *"One of the fundamental problems I encounter in musicological studies in Turkey is insufficient linguistic competence."*

He further states:

> *"Many Turkish students have been sent abroad, have received scholarships, and have studied with some of the world's leading Ottoman historians and art historians. I believe that similar opportunities are needed in the field of musicology."*

Within this discourse, reform is therefore conceptualized not merely as an individual responsibility of researchers but also as an institutional responsibility to be assumed by universities and academic organizations. Feldman clearly believes that Ottoman-Turkish music studies possess considerable potential for future development. In particular, he suggests that the field could make significant progress if younger scholars establish stronger connections with international academic communities.

In both *Music of the Ottoman Court* and *From Rumi to the Whirling Dervishes*, Feldman interprets Ottoman music through the interconnected relationships among history, culture, religion, society, and music (Feldman, 2022; Feldman, 2023). The same holistic perspective is evident in the recommendations he offers throughout this interview. According to Feldman, the future development of Ottoman-Turkish music studies depends upon increasing methodological diversity, expanding interdisciplinary research, strengthening international academic collaboration, and educating new generations of scholars. Consequently, the reform discourse emerging from the interview should

be understood not merely as a critique of existing shortcomings but also as a comprehensive roadmap for the future development of Ottoman-Turkish music studies.

Conclusion

This study examined Prof. Dr. Walter Feldman's interview through the methodological framework of discourse analysis and evaluated his perspectives on Ottoman-Turkish music studies under seven thematic categories. The analysis demonstrates that Feldman's discourse extends well beyond issues of music history and music theory, encompassing a broader academic framework that includes methodology, interdisciplinarity, genre and *usûl* studies, linguistic competence, internationalization, cultural interaction, and academic transformation.

A central finding of the analysis is Feldman's consistent emphasis on the need to reconceptualize Ottoman-Turkish music studies from a methodological perspective. According to his discourse, the future development of the field depends not merely on the discovery of new archival sources but on the adoption of holistic research approaches that integrate history, musicology, ethnomusicology, and related disciplines. Likewise, Feldman argues that topics such as *usûl*, genre, and historical context remain significantly underrepresented within the existing literature, whereas *makam*-centered studies continue to dominate the field.

Furthermore, Feldman conceptualizes Ottoman music as the product of a multicultural historical process. He identifies the interactions among Persian musical traditions, Byzantine heritage, Sufi communities, and the broader Ottoman intellectual milieu as fundamental forces shaping the historical development of Ottoman music. From this perspective, Ottoman music cannot be adequately understood through a single cultural or national framework but must instead be interpreted within its wider historical and intercultural context.

Finally, Feldman argues that the future of Ottoman-Turkish music studies depends upon stronger engagement with international academic communities. He emphasizes the importance of enabling younger scholars to establish international collaborations, benefit from diverse research traditions, and contribute to the circulation of scholarly knowledge across institutional and national boundaries. In doing so, he presents internationalization not simply as an individual academic opportunity but as a necessary condition for the intellectual and institutional development of the discipline.

Overall, Feldman offers not only a critical assessment of the current state of Ottoman-Turkish music research but also a coherent methodological and institutional roadmap for its future development. In this respect, his interview should be regarded not merely as a presentation of personal scholarly opinions but as a comprehensive academic vision for the future of Ottoman-Turkish music studies.

References

Feldman, W. Z. (2023). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Brill. (Original work published 1996).

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Tezcan, B. (2010). *The Second Ottoman Empire: Political and Social Transformation in the Early Modern World*. Cambridge University Press.

Feldman, W. (2019). Osmanlı müziğiyle ilgili müstakbel araştırmalar hakkında düşünceler (E. Tombul, Çev.). *Darülelhan Mecmuası, 12,* 3-6.

Gee, J. P. (2014). *An introduction to discourse analysis: Theory and method* (4th ed.). Routledge.

Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

Tortop, H. S. (2023). Türkiye'de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler. *Türk Müziği, 3*(4), 499-506. https://doi.org/10.5281/zenodo.10574780

Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
11-16, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Kitap İnceleme Makalesi

Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes kitabının incelemesi

Esra Kılınç[1]

Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 12 Nisan 2026
Kabul: 23 Haziran 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
From Rumi to the Whirling Dervishes
Kitap incelemesi
Mevlevî müziği
Osmanlı-Türk müziği
Tasavvuf
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu çalışma, Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire (2022) adlı eserini eleştirel bir bakış açısıyla incelemektedir. Kitap, Mevlevî geleneğinin tarihsel, estetik, müzikal ve tasavvufî boyutlarını kapsamlı biçimde ele almaktadır. Müzik, şiir, ritüel ve tasavvuf düşüncesi arasındaki karmaşık ilişkileri Osmanlı kültürel dünyası bağlamında değerlendirmektedir. Feldman, Mevlevîliği sadece imparatorluk sınırları içerisinde şekillenmiş bir izole yapı olarak değil, Anadolu, İran ve daha geniş İslam dünyasıyla etkileşim içerisinde gelişen çok katmanlı bir etkileşim havzasının ürünü olarak ele almaktadır. Tarihsel etnomüzikoloji, müzikoloji, kültür tarihi, edebiyat ve tasavvuf araştırmalarını bir araya getiren disiplinlerarası yaklaşımıyla eser, Mevlevî ayininin yapısal evrimini ve ritüel içerisindeki merkezi konumunu derinlemesine çözümlemektedir. Bu makalede, kitabın temel bölümleri ekseninde, Mevlevîliğin kurumsallaşma süreci, Mevlevi ayininin tarihsel gelişimi, ney sazının sembolik ve müzikal konumu, Mevlevî kültüründe müziğin işlevi ve ayin repertuvarının yapısal özellikleri kitapta nasıl ele alındığı incelenmiştir. Kitapta, makam, usul, bestecilik teknikleri ve şiir-müzik ilişkisine yönelik ayrıntılı analizler yer almakta olup, bu durum kitabın müzikolojik değerin artırmaktadır. Feldman belirli müzikal formların tarihsel kökenlerine ilişkin yorumlar ortaya koymuştur. Osmanlı, Anadolu, İran ve Orta Asya müzik gelenekleri arasında bağlantılar kurması da oldukça dikkat çekicidir. Teknik verileri tarihsel ve kültürel yorumlarla bütünleştiren bu kitap, Mevlevî mûsikîsini yüzyıllara sarih, dinamik bir düşünce ve sanat sistemi olarak tanımlayan temel bir başvuru kaynağı niteliğindedir. Zengin görsel materyaller, kapsamlı kaynakça, ayrıntılı sözlük ve indeks bölümleri de eserin akademik değerini artırmaktadır. Bu yönleriyle kitap, Osmanlı-Türk müziği, etnomüzikoloji ve tasavvuf araştırmaları alanlarında önemli bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır.

Makaleye atıf için

Kılınç, E. (2026). Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes kitabının incelemesi. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 11-16. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23592982



Yazar: Walter Feldman
Kitap Adı: From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire
Yayın Yılı: 2022
Yayınevi: Edinburgh University Press
Yayın Yeri: Edinburgh
Sayfa Sayısı: 304
e-ISBN: 978-1-4744-9188-4
Dil: İngilizce

Walter Feldman, Osmanlı müziği, makam kuramı ve Mevlevî müziği üzerine yaptığı çalışmalarla tarihsel etnomüzikoloji alanında öne çıkan araştırmacılardan biridir. From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry,

[1] Öğretim Görevlisi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye. Email: esrakilinc@mersin.edu.tr ORCID:

and Mysticism in the Ottoman Empire adlı kitabı, yazarın uzun yıllara yayılan akademik birikimini, arşiv ve kaynak incelemelerini, müzikolojik çözümlemelerini ve Mevlevî kültürüyle kurduğu doğrudan temasları bir araya getiren kapsamlı bir çalışmadır. Kitap, Mevlevî geleneğini yalnızca Osmanlı müzik tarihi içinde ele almakla yetinmemekte; şiir, tasavvuf düşüncesi, ritüel pratikler, kültürel aktarım ve performans estetiği bağlamında değerlendirmektedir. Bu yönüyle çalışma, Mevlevî ayinini hem tarihsel bir müzik formu hem de Osmanlı kültür dünyasında şekillenen çok katmanlı bir mistik, edebî ve estetik pratik olarak inceleyen disiplinlerarası bir kitap niteliği taşımaktadır. Bu kitap, yazarın Osmanlı saray müziğini konu alan diğer önemli kitabındaki[2] görüşlerini destekleyici ve derinleştirici niteliktedir

Preface Bölümü

Feldman, *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* adlı kitabını yazmasındaki amacı ifade ederken Mevlevilikle ilgili mistik öğelerin müzik, şiir, tasavvuf uygulamaları arasındaki karmaşık ilişkinin çözümlemesi uğraşı olarak sunmaktadır. Feldman kitabın tarihsel etnomüzikoloji bağlamında tanımlamaktadır. Mevleviliği, çok katmanlı, geniş coğrafyaya etkisi olan bir kültür olarak değerlendirirken, aynı zamanda güçlü bir aktarımsal mekanizma olduğunu vurgulamaktadır. Kitabın iki ana bölüm olarak tasarlandığını, birinci bölümde Mevlevi dervişlerinin tarihi ve kültürü konularını, ikinci bölümde ise müzikal analize ayırdığını belirtmektedir. Böylece eser, Mevlevî geleneğini yalnızca tarihsel arka planı ya da müziksel yapısı bakımından değil, bu iki alanın birbirini tamamlayan ilişkisi üzerinden ele alan bütünlüklü bir inceleme niteliği kazanmaktadır.

Feldman'ın kitabını önemli kılan temel unsurlardan biri, Mevlevî ayinini yalnızca Osmanlı müzik tarihi içinde konumlandırmakla yetinmemesi; onu Osmanlı öncesi Anadolu, İran kültür çevresi, İstanbul'daki müzikal oluşumlar ve tasavvufî pratikler arasında gelişen tarihsel devamlılık ve kültürel aktarım ilişkileri içinde ele almasıdır. Bu bakış açısı, kitabın yalnızca bir Mevlevî müziği incelemesi değil, aynı zamanda geniş ölçekli bir kültür tarihi çalışması olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Feldman, Mevlevîliği tek bir tarihsel dönemin ya da belirli bir müziksel formun sınırları içinde açıklamak yerine, beş yüzyılı aşan bir aktarım, dönüşüm ve yaratıcılık alanı olarak yorumlamaktadır (Feldman, 2022: xvii).

Acknowledgements bölümünde aktarılan kişisel deneyimler ve mesleki ilişkiler, kitabın yalnızca yazılı kaynaklara dayalı bir inceleme olmadığını; yaşayan müzik geleneği, usta-çırak aktarımı ve doğrudan saha deneyimiyle desteklenen çok katmanlı bir araştırma zemini üzerine kurulduğunu göstermektedir. Feldman, bu bölümde çalışmasının yalnızca müzikolojik, tarihsel ve edebî analizlerle sınırlı olmadığını; bazı bilgilerin kırk beş yılı aşan sanatsal, manevi ve kişisel deneyimlerden beslendiğini ifade etmektedir. Yazarın 1970'lerde İstanbul'daki Halvetî zikir törenlerine katılması, Amerika'daki bazı törenlerde vurmalı çalgıcı olarak yer alması ve Hafız Kemal Tezergil, Sefer Dal ile Kemal Baba gibi isimlerden ilahi ve durak repertuvarı çalışması, kitabın tasavvufî müzik pratikleriyle doğrudan temas içinde şekillendiğini göstermektedir. Bunun yanında Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Erol Deran, İhsan Özgen, Necdet Yaşar, Hurşid Ungay ve Cinuçen Tanrıkorur gibi Osmanlı seküler ve mistik müzik geleneklerinin önemli temsilcileriyle kurduğu ilişkiler, çalışmanın yazılı kaynakların ötesinde yaşayan icra geleneği ve usta-çırak aktarımıyla da beslendiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle Acknowledgements bölümü, kitabın araştırma zeminini açıklayan tamamlayıcı bir metin olmanın ötesinde, Feldman'ın Mevlevî müziğini içeriden gözlem, doğrudan öğrenme ve uzun süreli kültürel temaslar aracılığıyla değerlendirdiğini gösteren önemli bir metodolojik gösterge niteliği taşımaktadır (Feldman, 2022, s. xxi–xxii).

Introduction: Continuities and Ruptures in the Mevlevi Tradition

Giriş bölümünde Feldman, Mevlevî geleneğini kronolojik bir tarih anlatısı içinde sunmak yerine, süreklilik ve kopuş kavramları etrafında değerlendirmektedir. Yazar, dünya çapında "Whirling Dervishes" olarak tanınan sema töreninin ardındaki tarihsel, kültürel ve müzikal yapıyı görünür kılarken, bu ritüelin yalnızca görsel bir gösteri değil; müzik, şiir ve tasavvuf düşüncesinin birleştiği çok katmanlı bir kültürel miras olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu bölümünde Feldman'ın üzerinde durduğu en belirgin tarihsel kırılma, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla ortaya çıkan dönüşümdür. Yazar, bu yasağın yalnızca tarikat kurumlarının faaliyetlerini sona

[2] Feldman, W. Z. (2023). Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire. Brill.

erdirmediğini; aynı zamanda Mevlevî müziğinin aktarım kanallarını, eğitim biçimlerini ve ritüel devamlılığını da ciddi biçimde kesintiye uğrattığını göstermektedir. Bununla birlikte Feldman, bu süreci mutlak bir kopuş olarak değerlendirmemektedir. Halil Can çevresinde oluşan meşk ve sohbet halkaları, Rauf Yekta Bey'in ayinleri notaya alarak repertuvarın korunmasına katkı sağlaması ve 1956 yılında mukabelenin yeniden icrasına izin verilmesi, Mevlevî geleneğinin farklı kanallar aracılığıyla varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır (Feldman, 2022, s. 6–8).

Bölüm 1. Defining the Mystical Music of the Mevlevi Dervishes

"Defining the Mystical Music of the Mevlevi Dervishes" başlıklı birinci bölüm, kitabın kavramsal çerçevesini oluşturan temel bölümlerden biridir. Feldman, bu bölümde Mevlevî müziğini yalnızca "dinî müzik" kategorisi içinde değerlendiren yaklaşımların sınırlılığını tartışmakta ve "mistik müzik" kavramını merkeze alarak sema, tasavvufî deneyim, şiirsel ifade ve manevi dönüşüm arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Yazarın dinî ve mistik müzik arasında kurduğu ayrım, Mevlevî ayininin yalnızca ibadet ya da repertuvar düzeyinde değil, düşünsel, estetik ve ritüel boyutlarıyla birlikte ele alınması gerektiğini göstermektedir. Bu yönüyle bölüm, kitabın sonraki tarihsel ve müzikolojik analizleri için gerekli teorik zemini hazırlamakta; Mevlevî müziğini Türk müziği içinde özgün, teknik açıdan gelişmiş ve yakın benzeri bulunmayan bir müzik-ritüel formu olarak konumlandırmaktadır (Feldman, 2022, s. 13, 28).

Bölüm 2. The Mevlevi Phenomenon

"The Mevlevi Phenomenon" başlıklı ikinci bölüm, Mevlevîliğin tarihsel gelişimini ve Osmanlı kültür dünyası içindeki konumunu açıklamaya odaklanmaktadır. Feldman, Mevlevîliğin Mevlânâ Celâleddîn Rûmî tarafından doğrudan kurumsal bir tarikat olarak kurulmadığını; Rûmî'nin düşünsel ve şiirsel mirasının Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi ve sonraki kuşakların faaliyetleriyle tarihsel bir örgütlenmeye dönüştüğünü göstermektedir. Bu bağlamda bölüm, Mevlevîliği yalnızca karizmatik bir kurucu figür etrafında açıklamak yerine, vakıf sistemi, Mevlevî merkezleri, şeyhlik silsileleri, Anadolu ve çevre bölgelere yapılan seyahatler ile Osmanlı kültür çevreleriyle kurulan ilişkiler üzerinden değerlendirmektedir. Böylece Feldman, Mevlevîliğin hem tasavvufî hem de sanatsal bir kurum olarak Osmanlı yüksek kültürü içindeki etkili konumunu ortaya koymaktadır (Feldman, 2022, s. 37–42).

Bölüm 3. Development and Cultural Affinities of the Mevlevi Ayin

"Development and Cultural Affinities of the Mevlevi Ayin" başlıklı üçüncü bölüm, Mevlevî ayininin tarihsel oluşumunu ve farklı kültürel geleneklerle kurduğu ilişkileri incelemektedir. Feldman'ın bu bölümdeki en önemli katkılarından biri, ayinin gelişimini yalnızca yazılı belgelerle değil, Osmanlı minyatürleri, Avrupa seyahatnameleri, gravürler, fotoğraflar ve semahane tasvirleri gibi görsel kaynaklarla birlikte değerlendirmesidir. Nusretname'deki Konya ziyareti tasviri, Ara Güler'in Galata Mevlevihanesi fotoğrafı, Vanmour'un Pera'daki dervişleri betimleyen gravürü ve Kahire semahanesine ilişkin görseller, semanın beden düzeni, mekânsal yerleşimi ve ritüel estetiği hakkında önemli veriler sunmaktadır (Feldman, 2022, s. 67–78).

Kitapta yer alan birçok görsel belge sayesinde, Mevlevi ayinlerine yönelik diğer unsurlar (semazenlerin kıyafetleri, icra biçimi gibi) da anlaşılır hale gelmiştir. Feldman'ın değerlendirmesinde önem kazanan bir diğer unsur, Divane Mehmed Çelebi'nin devir, raks ve selam kavramları etrafındaki açıklamaları üzerinden mukabeleyi yalnızca müzikal ya da koreografik bir yapı olarak değil, tasavvufî düşünceyle biçimlenen sembolik ve performatif bir ritüel olarak değerlendirmesidir (Feldman, 2022, s. 83–84). Bu yönüyle bölüm, Mevlevî ayininin tarihsel, görsel, bedensel ve düşünsel boyutlarını bir araya getiren güçlü bir disiplinlerarası analiz sunmaktadır.

Bölüm 4. The Ney in Mevlevi Music

"The Ney in Mevlevi Music" başlıklı dördüncü bölüm, neyin Mevlevî müziğindeki tarihsel, müzikal ve sembolik konumunu ele almaktadır. Feldman, ney enstrümanını yalnızca organolojik özellikleriyle tanımlanabilecek bir çalgı olarak değil, Mevlevî düşüncesinin merkezinde yer alan kültürel ve manevi bir unsur olarak değerlendirmektedir. Özellikle Mesnevî'nin açılışındaki ney metaforu üzerinden çalgının ayrılık, özlem, aşk ve ilahi kaynağa dönüş düşüncesiyle ilişkilendirilmesi, bölümün tasavvufî çerçevesini belirlemektedir (Feldman, 2022, s. 85–86). Feldman'ın bu bağlamda dikkat çektiği bir diğer nokta, "Kutb-i Nayi" unvanının Hamza Dede, Osman Dede ve sonraki neyzenler üzerinden sürdürülen bir gelenek olarak değerlendirilmesidir. Bu süreklilik, neyin Mevlevî geleneğinde yalnızca bir icra

aracı olmadığını; manevi temsil, estetik otorite ve kültürel aktarım bakımından ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu göstermektedir (Feldman, 2022, s. 86–87). Böylece bölüm, ney enstrümanını hem müziksel işlevi hem de tasavvufî anlamlarıyla ele alan kısa fakat önemli bir inceleme niteliği kazanmaktadır.

Bölüm 5. The Mevlevi Neyzen as an Ideal Representative of Ottoman Culture

"The Mevlevi Neyzen as an Ideal Representative of Ottoman Culture" başlıklı beşinci bölüm, önceki bölümde ele alınan ney enstrümanından hareketle bu kez onu icra eden Mevlevî neyzen figürüne odaklanmaktadır. Feldman, neyzeni yalnızca teknik yeterliliğe sahip bir müzisyen olarak değil; Osmanlı kültürünün estetik, entelektüel ve manevi değerlerini temsil eden seçkin bir kültürel kimlik olarak değerlendirmektedir. Feldman, Mevlevî neyzenliğin Osmanlı kültüründeki çok yönlü niteliğini Kutb-i Nayi Osman Dede örneği üzerinden somutlaştırmaktadır. Osman Dede, yalnızca üstün bir ney icracısı olarak değil; Galata Mevlevihanesi şeyhi, dört Mevlevî ayininin bestecisi, Mi'raciye'nin yaratıcısı, saz eserleriyle Osmanlı repertuvarına katkı sunan bir besteci, kendine özgü notasyon sistemi geliştiren bir müzik kuramcısı, hattat ve Mesnevî hocası olarak tanıtılmaktadır. Bu çerçevede Osman Dede'nin temsil ettiği neyzenlik modeli, icra becerisinin ötesinde entelektüel birikim, estetik yetkinlik, manevi otorite ve kültürel temsil unsurlarını bir arada barındıran seçkin bir kimlik alanı olarak değerlendirilmektedir (Feldman, 2022, s. 117–118). Bu değerlendirme, Feldman'ın Osmanlı kültüründe müzisyen kimliğini yalnızca teknik icra yeterliliğiyle sınırlamadığını aynı zamanda onu eğitim, entelektüel birikim, ahlaki olgunluk ve kültürel temsil boyutlarıyla da ele aldığını göstermektedir.

Bölüm 6. The Position of Music within the Mevleviye

"The Position of Music within the Mevleviye" başlıklı altıncı bölüm, Mevlevîlikte müziğin ritüel eşliğinin ötesinde manevi eğitim, estetik terbiye ve kültürel aktarım açısından taşıdığı merkezi konumu ele almaktadır. Feldman, Osman Dede ve Cevrî gibi isimler üzerinden Mevlevîhanelerin yalnızca ayin mekânları değil, aynı zamanda müzik, şiir ve tasavvufî eğitimin sürdürüldüğü kültürel merkezler olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle bölüm, kitabın tarihsel çerçevesinden müzikolojik analizlerine geçişi sağlayan önemli bir ara bölüm niteliği taşımaktadır (Feldman, 2022, s. 135–136).

Bölüm 7. The Musical Structure of the Ayin

"The Musical Structure of the Ayin" başlıklı yedinci bölüm, Feldman'ın Mevlevî ayinini doğrudan müzikolojik açıdan incelediği temel bölümlerden biri olmaktadır. Feldman, bu bölümde ayini yalnızca mistik bir tören ya da kültürel miras unsuru olarak değil, makam, usul, selam yapısı, şiir ve ritüel akış arasındaki ilişkilerle kurulan gelişmiş bir kompozisyon formu olarak değerlendirmektedir. Feldman'ın ayin ile fasıl arasında yaptığı karşılaştırma, bu noktada özellikle önemli olmaktadır. Fasıl, daha çok din dışı müzik çevrelerine ait süit benzeri bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Mevlevî ayini, ritüel düzenle doğrudan bağlantılı ve kendine özgü bir müzikal kuruluşa sahip bir form olarak yorumlanmaktadır. Birinci selamda devr-i revan, ikinci selamda evfer, üçüncü selamda ise devr-i kebir ve semaî gibi usullerin kullanımı, ayinin ritmik örgütlenmesinin törenin dramatik ve manevi akışıyla birlikte şekillendiğini göstermektedir. Bu yönüyle bölüm, Mevlevî ayininin yalnızca "mistik tören müziği" olarak değil, Osmanlı müziği içinde yüksek düzeyde örgütlenmiş özgün bir ritüel-kompozisyon formu olarak anlaşılmasına katkı sunmaktadır (Feldman, 2022, s. 162–163).

Bölüm 8. Music, Poetry, and Composition in the Ayin

"Music, Poetry, and Composition in the Ayin" başlıklı sekizinci bölüm, Feldman'ın Mevlevî ayinindeki müzik, şiir ve bestecilik ilişkisini en ayrıntılı biçimde ele aldığı bölümlerden biridir. Feldman, özellikle Birinci Selam'ı ayinin kompozisyonel merkezi olarak değerlendirmekte ve bu bölüm üzerinden Mevlevî besteciliğinin yapısal özelliklerini tartışmaktadır. Anonim Dügâh Ayini ile Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî Ayini arasında kurduğu karşılaştırma, erken dönem ayinlerinde hem ortak tekniklerin hem de bestecilere özgü üslup farklılıklarının izlenebilmesini sağlamaktadır. İsmail Dede Efendi'nin Sabâ Ayini'ne ilişkin değerlendirmeler ise ayin formunun zaman içinde geçirdiği estetik ve kompozisyonel gelişimi göstermesi bakımından önemlidir (Feldman, 2022, s. 216). Bu bölümde şiir, yalnızca güfte olarak değil; usul, hece yapısı, makam seyri ve dramatik vurgu ile birlikte besteyi yönlendiren temel bir unsur olarak ele alınmaktadır. Böylece Feldman, Mevlevî ayinini müzik, söz ve ritüel bütünlüğü içinde şekillenen gelişmiş bir sanat

formu olarak değerlendirmektedir (Feldman, 2022, s. 193–217). Bu sayede Mevlevi ayinini sadece dini müzik alanındaki araştırma konusu olmaktan çıkarak Osmanlı estetiğinin çok boyutlu bir araştırma alanına taşır.

Bölüm 9. The Sema'i in the Third Selam and the Son Yürük Sema'i: Nucleus of the Antecedent Samā'?

"The Sema'i in the Third Selam and the Son Yürük Sema'i: Nucleus of the Antecedent Samā'?" başlıklı dokuzuncu bölüm, Feldman'ın Mevlevî ayinindeki semaî formunu daha geniş bir tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirdiği bölümlerden biri olmaktadır. Feldman bu bölümde , Ali Ufki Bey'in London Sloane el yazmasındaki Devran-i Dervişan-i Zi-Şan örneği, Konya Mevlana Müzesi yazması, Dügâh Ayini'nin Üçüncü Selam bölümü ve Sultan Veled'e atfedilen Irak Semaîsi gibi kaynaklar üzerinden semaî formunun erken dönem tasavvufî müzik gelenekleriyle ilişkisini tartışmaktadır. Hârizm dutar makamı "Ali Qambar", Neva Bektaşi Nefesi ile Ali Ufki'deki Neva Semaî karşılaştırması ve Uzzal Semaî ile Hicaz son yürük semaî arasındaki bağlantılar ise bu formun yalnızca Osmanlı müziği sınırları içinde açıklanamayacak daha geniş bir tarihsel arka plana sahip olabileceğini göstermektedir. Bu değerlendirme, Feldman'ın semaî formunu yalnızca Mevlevî ayininin iç yapısına ait bir unsur olarak ele almadığını; onu Anadolu, Orta Asya ve Bektaşi müzik çevreleriyle ilişkilendirilebilecek daha geniş bir tarihsel müzik katmanı içinde yorumladığını göstermektedir. Bu nedenle dokuzuncu bölüm, kitabın karşılaştırmalı tarihsel müzikoloji açısından en özgün tartışmalarından birini oluşturmaktadır (Feldman, 2022, s. 221–229).

Postlude: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire

"Postlude: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire" başlıklı son bölüm, kitabın tarihsel, müzikolojik ve tasavvufî tartışmalarını bütünleyici bir çerçevede yeniden değerlendirmektedir. Feldman, bu bölümde Mevlevî ayinini yalnızca müzik, hareket ve görsel düzen içeren bir performans olarak değil; bireyin manevi olgunlaşmasına, bedensel disiplin kazanmasına ve içsel dönüşüm sürecine katılmasına imkân veren bir pratik olarak yorumlamaktadır. Galata Mevlevihanesi'nin son şeyhi Celaleddin Dede'ye atfedilen "semahanede insan pişer" düşüncesi, semanın seyirlik bir gösteriden öte, tasavvufî eğitim ve kişisel dönüşüm alanı olarak anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yönüyle Postlude bölümü, kitabın müzik, şiir ve mistisizm arasındaki ilişkiyi Mevlevî ayini üzerinden kuran temel yaklaşımını tamamlayan güçlü bir sonuç niteliği taşımaktadır (Feldman, 2022, s. 233–234).

Glossary

"Glossary" bölümü, kitabın sonunda yer alan tamamlayıcı bir sözlük olmanın ötesinde, eserde kullanılan temel kavramların anlam dünyasını belirginleştiren önemli bir bölüm olarak öne çıkmaktadır. Feldman'ın taksim, usul, velvele, zaviye, tekke, tarikat, tasavvuf, tecvit, zikir ve zemin gibi kavramlara yer vermesi, çalışmanın Mevlevîlik, Osmanlı-Türk müziği, tasavvuf ve şiir terminolojisi arasında kurduğu disiplinlerarası yapıyı desteklemektedir. Terimlerin kökenlerinin belirtilmesi ve kavramların yalnızca sözlük anlamlarıyla değil, tarihsel ve kültürel işlevleriyle açıklanması, okuyucunun metni daha bütünlüklü biçimde takip etmesine olanak sağlamaktadır. Özellikle taksimin Mevlevî neyzenler tarafından geliştirilen "akan ritimli" bir doğaçlama alanı olarak tanımlanması, ney enstrümanının Mevlevî estetiğinde yalnızca sembolik değil, aynı zamanda icra ve doğaçlama geleneği bakımından da merkezi bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Feldman, 2022, s. 247).

References Cited

"References Cited" bölümü, Feldman'ın çalışmasının geniş ve disiplinlerarası bir kaynak temeline dayandığını göstermektedir. Feldman, Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkik ve Tahririye gibi Osmanlı müzik teorisine ilişkin temel metinlerinin yanı sıra Mevlevî kaynaklarını, Fars şiiri geleneğini, tasavvuf literatürünü ve çağdaş müzikoloji araştırmalarını birlikte kullanmaktadır. Bu kaynak çeşitliliği, kitabın yalnızca tarihsel bir anlatı sunmadığını; Mevlevî ayinini müzikolojik çözümleme, teorik metin okuması ve kültürel bağlamlandırma yoluyla değerlendiren kapsamlı bir akademik çalışma niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır (Feldman, 2022, s. 248).

Index

Kitabın sonunda yer alan "Index" bölümü, eserde kullanılan kişi adlarını, müzik terimlerini, tasavvufî kavramları, kurumları ve coğrafi merkezleri sistemli biçimde bir araya getirerek çalışmanın geniş araştırma alanını görünür kılmaktadır. Rûmî, Sultan Veled, Divane Mehmed Çelebi, Köçek Mustafa Dede, Osman Dede, İsmail Dede Efendi,

Abdülbaki Nasır Dede, Ali Ufki Bey, Rauf Yekta Bey ve Niyazi Sayın gibi isimlerin; makamlar, usuller, müzik formları ve Mevlevî merkezleriyle birlikte dizinde yer alması, Feldman'ın Mevlevî müziğini yalnızca kişiler ya da dönemler üzerinden açıklamadığını göstermektedir. Aksine kitap, Mevlevî geleneğini tarihsel aktörler, kurumsal yapılar, müziksel kavramlar ve kültürel aktarım süreçleri arasındaki ilişkiler içinde ele almaktadır. Bu bakımdan Index bölümü, okuyucunun metin boyunca kurulan tarihsel ve müzikolojik bağlantıları takip etmesini kolaylaştıran işlevsel bir rehber niteliği taşımaktadır (Feldman, 2022, s. 262–280). Bu açıdan indeks, yalnızca metinde aranan bilgilere ulaşmayı kolaylaştıran bir dizin değil, aynı zamanda kitabın geniş konu alanını, kavramsal yoğunluğunu ve araştırma örgüsünü ortaya koyan tamamlayıcı bir akademik unsur olarak işlev görmektedir.

Sonuç

Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire adlı çalışması, Mevlevî müziğini yalnızca belirli bir repertuvar ya da ritüel uygulama alanı olarak değil; tarihsel süreç, tasavvufî düşünce, edebî gelenek, kültürel aktarım ve estetik anlayışla birlikte şekillenen çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirmektedir. Eser, Mevlevîliğin kurumsallaşma sürecini ve tarihsel arka planını merkeze almakla birlikte, ayin formunun müzikolojik yapısını, ney enstrümanının sembolik anlamlarını ve şiir ile tasavvuf düşüncesinin müzikle ilişkisini de aynı bütünlük içinde ele almaktadır. Feldman'ın çalışmasını özgün kılan noktalardan biri, Mevlevî müziğini yalnızca Osmanlı dünyasının iç dinamikleriyle açıklamaması; onu Anadolu, İran ve daha geniş İslam kültür coğrafyasıyla kurduğu tarihsel ve kültürel ilişkiler içinde ele almasıdır. Feldman'ın tarihsel belgeleri, görsel malzemeyi, müzik teorisi kaynaklarını, şiir metinlerini ve yaşayan icra geleneklerini birlikte kullanması, çalışmanın yöntemsel açıdan çok katmanlı bir zemine oturduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, eserin tarihsel etnomüzikoloji bakımından güçlü bir analitik derinlik kazanmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla kitap, Mevlevî müziğine odaklanan kapsamlı bir inceleme olmanın yanı sıra, Osmanlı-Türk müzik kültürünün tarihsel, düşünsel ve estetik boyutlarını anlamak isteyen araştırmacılar için de değerli bir akademik kaynak niteliği taşımaktadır.

Kaynaklar

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
11-16, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Book Review Article

A book review of Walter Feldman's From Rumi to the Whirling Dervishes

Esra Kılınç[3]

Faculty of Music and Performing Arts, Mersin University, Mersin, Türkiye

Article Info

Recieved: 12 April 2026
Accepted 23 June 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Book Review
From Rumi to the Whirling Dervishes
Mevlevi Music
Ottoman-Turkish Music
Sufism
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study critically examines Walter Feldman's *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022). The book comprehensively addresses the historical, aesthetic, musical, and mystical dimensions of the Mevlevi tradition. It evaluates the complex relationships between music, poetry, ritual, and Sufi thought within the context of the Ottoman cultural world. Feldman considers Mevlevism not merely as an isolated structure shaped within the boundaries of the empire, but as the product of a multilayered sphere of interaction that developed through connections with Anatolia, Iran, and the broader Islamic world. Through its interdisciplinary approach, bringing together historical ethnomusicology, musicology, cultural history, literature, and Sufi studies, the work provides an in-depth analysis of the structural evolution of the Mevlevi ayin and its central position within ritual practice. In this article, based on the main sections of the book, the ways in which the book addresses the institutionalization process of Mevlevism, the historical development of the Mevlevi ayin, the symbolic and musical position of the ney, the function of music in Mevlevi culture, and the structural characteristics of the ayin repertoire are examined. The book includes detailed analyses of makam, usul, compositional techniques, and the relationship between poetry and music, which enhances its musicological value. Feldman presents interpretations concerning the historical origins of certain musical forms. His establishment of connections among Ottoman, Anatolian, Iranian, and Central Asian musical traditions is also highly noteworthy. By integrating technical data with historical and cultural interpretation, this book constitutes a fundamental reference work that defines Mevlevi music as a dynamic system of thought and art extending across centuries. Its rich visual materials, comprehensive bibliography, detailed glossary, and index sections further enhance its academic value. In these respects, the book serves as an important reference source in the fields of Ottoman-Turkish music, ethnomusicology, and Sufi studies.

To cite this article

Kılınç, E. (2026). book review of Walter Feldman's From Rumi to the Whirling Dervishes. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 11-16. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23592982



Author: Walter Feldman
Title: From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire
Year of Publication: 2022
Publisher: Edinburgh University Press
Place of Publication: Edinburgh
Pages: 304
e-ISBN: 978-1-4744-9188-4
Language: İngilizce

Walter Feldman is one of the leading scholars in the field of historical ethnomusicology, particularly recognized for his studies on Ottoman music, makam theory, and Mevlevi music. His book *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* brings together decades of academic research, extensive archival

[3] Lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Mersin University, Mersin, Türkiye. E-mail: esrakilinc@mersin.edu.tr:

and source studies, musicological analyses, and his direct engagement with Mevlevi culture. Rather than examining the Mevlevi tradition solely within the framework of Ottoman music history, the book situates it within the broader contexts of poetry, Sufi thought, ritual practices, cultural transmission, and performance aesthetics. In this respect, the volume represents an interdisciplinary study that approaches the Mevlevi ayin not only as a historical musical form but also as a multilayered mystical, literary, and aesthetic practice shaped within the cultural world of the Ottoman Empire. Furthermore, this book complements and further develops the arguments presented in Feldman's earlier influential work on Ottoman court music.

Preface

In the *Preface*, Feldman explains that his primary objective in writing *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* is to explore the complex relationships among music, poetry, and Sufi practice that characterize the Mevlevi tradition. He situates the book within the framework of historical ethnomusicology and presents Mevlevism as a multilayered cultural phenomenon whose influence extended across a vast geographical region while simultaneously functioning as a powerful mechanism of cultural transmission. Feldman notes that the book is organized into two major parts: the first examines the history and culture of the Mevlevi dervishes, whereas the second is devoted to detailed musical analysis. Consequently, the work offers an integrated examination of the Mevlevi tradition by bringing together its historical background and musical structure rather than treating them as separate subjects.

One of the book's most significant contributions is that it does not merely position the Mevlevi ayin within the history of Ottoman music. Instead, Feldman examines it within the broader historical continuities and processes of cultural transmission linking pre-Ottoman Anatolia, the Iranian cultural sphere, the musical developments of Istanbul, and Sufi ritual practices. This perspective enables the book to be regarded not simply as a study of Mevlevi music but also as a comprehensive work of cultural history. Rather than explaining Mevlevism within the confines of a single historical period or a specific musical form, Feldman interprets it as a dynamic field of transmission, transformation, and creativity extending over more than five centuries (Feldman, 2022, p. xvii).

The personal experiences and professional relationships described in the *Acknowledgements* demonstrate that the book is not based solely on written sources but is grounded in a multilayered research framework supported by living musical traditions, master-apprentice transmission, and direct field experience. Feldman explains that his work extends beyond musicological, historical, and literary analysis, drawing upon more than forty-five years of artistic, spiritual, and personal experience. His participation in Halveti *dhikr* ceremonies in Istanbul during the 1970s, his role as a percussionist in Sufi ceremonies in the United States, and his study of the *ilahi* and *durak* repertoires with masters such as Hafız Kemal Tezergil, Sefer Dal, and Kemal Baba demonstrate that the book emerged through sustained engagement with living Sufi musical practices. In addition, his close relationships with distinguished representatives of both the secular and mystical traditions of Ottoman music, including Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Erol Deran, İhsan Özgen, Necdet Yaşar, Hurşid Ungay, and Cinuçen Tanrıkorur, reveal that the study is informed not only by documentary evidence but also by living performance traditions and the master-apprentice mode of transmission. Consequently, the *Acknowledgements* serve not merely as a supplementary section explaining the background of the research but also as an important methodological statement demonstrating that Feldman's interpretation of Mevlevi music is grounded in direct observation, personal apprenticeship, and long-term cultural engagement (Feldman, 2022, pp. xxi-xxii).

Introduction: Continuities and Ruptures in the Mevlevi Tradition

In the *Introduction*, Feldman presents the Mevlevi tradition not through a conventional chronological historical narrative but rather through the concepts of continuity and rupture. While revealing the historical, cultural, and musical foundations underlying the *sema* ceremony, widely known around the world as the "Whirling Dervishes," he demonstrates that this ritual is far more than a visual spectacle; it represents a multilayered cultural heritage in which music, poetry, and Sufi thought are intricately intertwined.

One of the most significant historical ruptures emphasized in this section is the transformation brought about by the closure of dervish lodges (*tekke*) and Sufi convents (*zaviye*) in 1925. Feldman argues that this prohibition not only ended the institutional activities of the Sufi orders but also severely disrupted the channels through which Mevlevi music was transmitted, its educational practices, and the continuity of its ritual tradition. Nevertheless, he does not interpret this process as an absolute break. The *meşk* and sohbet circles that developed around Halil Can, Rauf Yekta Bey's efforts to preserve the repertoire through musical notation, and the official permission granted for the performance of the *mukabele* in 1956 collectively demonstrate that the Mevlevi tradition continued to survive through alternative channels (Feldman, 2022, pp. 6-8).

Chapter 1. Defining the Mystical Music of the Mevlevi Dervishes

The first chapter, entitled "Defining the Mystical Music of the Mevlevi Dervishes," constitutes one of the book's principal conceptual foundations. In this chapter, Feldman questions the limitations of approaches that classify Mevlevi music solely within the category of "religious music." Instead, he places the concept of "mystical music" at the center of his discussion, explaining the relationship among the *sema*, mystical experience, poetic expression, and spiritual transformation. The distinction he establishes between religious and mystical music demonstrates that the Mevlevi *ayin* should be understood not merely as an act of worship or a musical repertoire but as a phenomenon encompassing intellectual, aesthetic, and ritual dimensions. In this respect, the chapter provides the theoretical framework for the book's subsequent historical and musicological analyses, positioning Mevlevi music as a unique, technically sophisticated musical-ritual tradition within Turkish music with few, if any, close parallels (Feldman, 2022, pp. 13, 28).

Chapter 2. The Mevlevi Phenomenon

The second chapter, "The Mevlevi Phenomenon," focuses on explaining the historical development of Mevlevism and its position within the cultural world of the Ottoman Empire. Feldman argues that Mevlevism was not established as an institutional Sufi order directly by Jalāl al-Dīn Rūmī himself; rather, Rūmī's intellectual and poetic legacy gradually evolved into an organized religious institution through the efforts of Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi, and subsequent generations. Accordingly, the chapter explains Mevlevism not simply through the charisma of its founding figure but through the development of the *waqf* system, the establishment of Mevlevi centers, the succession of spiritual leaders, extensive travels throughout Anatolia and neighboring regions, and the order's interactions with Ottoman cultural circles. Feldman thereby demonstrates the influential position of Mevlevism as both a mystical and an artistic institution within Ottoman high culture (Feldman, 2022, pp. 37-42).

Chapter 3. Development and Cultural Affinities of the Mevlevi Ayin

The third chapter, **"**Development and Cultural Affinities of the Mevlevi Ayin**,"** examines the historical formation of the Mevlevi *ayin* and its relationships with diverse cultural traditions. One of Feldman's most significant contributions in this chapter is his analysis of the evolution of the ritual not only through written documentation but also through visual sources, including Ottoman miniatures, European travel accounts, engravings, photographs, and depictions of *semahanes*. Illustrations such as the depiction of Konya in the *Nusretnâme*, Ara Güler's photograph of the Galata Mevlevihane, Vanmour's engraving of the dervishes in Pera, and visual representations of the Cairo *semahane* provide valuable evidence concerning the bodily movements, spatial organization, and ritual aesthetics of the *sema* ceremony (Feldman, 2022, pp. 67-78).

The numerous visual documents included in the book also make other aspects of Mevlevi ritual practices, such as the attire of the *semazens* and modes of performance, much easier to understand. Another important aspect of Feldman's analysis is his interpretation of the *mukabele* through Divane Mehmed Çelebi's discussions of the concepts of *devir*, *raks*, and *selam*. Rather than treating the *mukabele* solely as a musical or choreographic structure, Feldman interprets it as a symbolic and performative ritual fundamentally shaped by Sufi thought (Feldman, 2022, pp. 83-84). Consequently, this chapter offers a powerful interdisciplinary analysis that integrates the historical, visual, corporeal, and intellectual dimensions of the Mevlevi *ayin*.

Chapter 4. The Ney in Mevlevi Music

The fourth chapter, "The Ney in Mevlevi Music," examines the historical, musical, and symbolic position of the *ney* within the Mevlevi tradition. Feldman approaches the *ney* not merely as a musical instrument defined by its organological characteristics but as a cultural and spiritual symbol situated at the heart of Mevlevi thought. Drawing particularly upon the opening verses of Rumi's *Masnavi*, he explains how the metaphor of the *ney* embodies themes of separation, longing, divine love, and the soul's return to its sacred origin, thereby establishing the chapter's Sufi framework (Feldman, 2022, pp. 85-86). Another significant point emphasized by Feldman is the continuity of the title *Kutb-i Nayi* through distinguished figures such as Hamza Dede, Osman Dede, and later generations of *neyzen*. This continuity demonstrates that within the Mevlevi tradition the *ney* functioned not merely as a musical instrument but also as a privileged symbol of spiritual authority, aesthetic excellence, and cultural transmission (Feldman, 2022, pp. 86-87). Consequently, although relatively concise, the chapter provides an important examination of the *ney* by integrating both its musical functions and its mystical significance.

Chapter 5. The Mevlevi Neyzen as an Ideal Representative of Ottoman Culture

The fifth chapter, "The Mevlevi Neyzen as an Ideal Representative of Ottoman Culture," shifts the focus from the *ney* itself to the Mevlevi *neyzen* who performs it. Feldman portrays the *neyzen* not simply as a technically accomplished musician but as an exemplary cultural figure embodying the aesthetic, intellectual, and spiritual values of Ottoman civilization. He illustrates this multidimensional identity through the example of *Kutb-i Nayi* Osman Dede. Osman Dede is presented not only as an outstanding *ney* performer but also as the *shaykh* of the Galata Mevlevi Lodge, the composer of four Mevlevi *ayin*s, the creator of the *Mi'raciye*, a composer who enriched the Ottoman instrumental repertoire, a music theorist who developed his own notational system, a master calligrapher, and a teacher of the *Masnavi*. Within this framework, Osman Dede represents an ideal model of the Mevlevi *neyzen*, combining musical mastery with intellectual cultivation, aesthetic sophistication, spiritual authority, and cultural leadership (Feldman, 2022, pp. 117-118). Feldman's discussion thus demonstrates that the identity of the Ottoman musician cannot be understood solely in terms of technical performance skills but must also be evaluated through the broader dimensions of education, intellectual achievement, moral refinement, and cultural representation.

Chapter 6. The Position of Music within the Mevleviye

The sixth chapter, "The Position of Music within the Mevleviye," examines the central role of music in Mevlevi culture beyond its function as an accompaniment to ritual. Feldman argues that music occupied a fundamental place in spiritual education, aesthetic cultivation, and cultural transmission. Through figures such as Osman Dede and Cevrî, he demonstrates that Mevlevi lodges functioned not only as places for the performance of religious ceremonies but also as cultural institutions where music, poetry, and Sufi education were cultivated together. In this respect, the chapter serves as an important bridge connecting the historical discussions presented in the earlier chapters with the more detailed musicological analyses that follow (Feldman, 2022, pp. 135-136).

Chapter 7. The Musical Structure of the Ayin

The seventh chapter, "The Musical Structure of the Ayin," constitutes one of the book's principal musicological analyses of the Mevlevi *ayin*. In this chapter, Feldman approaches the *ayin* not merely as a mystical ceremony or an element of cultural heritage but as a sophisticated compositional form constructed through the interaction of *makam*, *usul*, the structure of the *selams*, poetic texts, and ritual progression. His comparison between the *ayin* and the *fasıl* is particularly significant. Whereas the *fasıl* is characterized as a suite-like form associated primarily with secular musical contexts, the Mevlevi *ayin* is interpreted as a distinct musical structure intrinsically connected to ritual performance. Feldman demonstrates that the use of rhythmic cycles such as *devr-i revan* in the first *selam*, *evfer* in the second, and *devr-i kebir* and *semai* in the third illustrates how the rhythmic organization of the *ayin* develops in close relationship with the dramatic and spiritual progression of the ceremony. Consequently, this chapter contributes significantly to understanding the Mevlevi *ayin* not simply as "mystical ritual music" but as a highly organized and distinctive ritual-compositional form within the Ottoman musical tradition (Feldman, 2022, pp. 162-163).

Chapter 8. Music, Poetry, and Composition in the Ayin

The eighth chapter, "Music, Poetry, and Composition in the Ayin," is one of the sections in which Feldman most comprehensively examines the relationship between music, poetry, and composition within the Mevlevi *ayin*. He identifies the First *Selam* as the compositional center of the *ayin* and uses it as the basis for discussing the structural characteristics of Mevlevi composition. His comparison between the anonymous *Dügâh Ayini* and Köçek Mustafa Dede's *Bayâtî Ayini* reveals both the shared compositional techniques of the early *ayin*s and the stylistic characteristics unique to individual composers. Feldman's discussion of İsmail Dede Efendi's *Sabâ Ayini* is particularly significant in illustrating the aesthetic and compositional evolution of the *ayin* form over time (Feldman, 2022, p. 216). Throughout this chapter, poetry is treated not merely as the textual component of the composition but as a fundamental element that shapes the musical setting through its interaction with *usul*, syllabic structure, *makam* progression, and dramatic emphasis. In this way, Feldman interprets the Mevlevi *ayin* as a highly developed artistic form in which music, poetry, and ritual function as an integrated whole (Feldman, 2022, pp. 193-217). Consequently, he elevates the Mevlevi *ayin* beyond being merely a subject of religious music studies, presenting it instead as a multidimensional field for investigating Ottoman aesthetics.

Chapter 9. The Sema'i in the Third Selam and the Son Yürük Sema'i: Nucleus of the Antecedent Samā‘?

The ninth chapter, "The Sema'i in the Third Selam and the Son Yürük Sema'i: Nucleus of the Antecedent Samā‘?", places the *sema'i* form within a broader historical and cultural context. Feldman explores the historical origins of this form by examining a range of sources, including Ali Ufki Bey's *Devran-i Dervişan-i Zi-Şan* in the London Sloane manuscript, manuscripts preserved in the Mevlana Museum in Konya, the Third *Selam* of the *Dügâh Ayini*, and the *Irak Sema'isi* attributed to Sultan Veled. He further strengthens his argument through comparative analyses involving the Khwarazm *dutar maqam* "Ali Qambar," the *Neva Bektaşi Nefesi* and Ali Ufki's *Neva Sema'i*, as well as the relationships between the *Uzzal Sema'i* and the *Hicaz Son Yürük Sema'i*. These comparisons suggest that the *sema'i* form cannot be explained solely within the boundaries of Ottoman music but instead reflects a much broader historical background encompassing Anatolian, Central Asian, and Bektashi musical traditions. Accordingly, this chapter represents one of the book's most original contributions to comparative historical musicology (Feldman, 2022, pp. 221-229).

Postlude: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire

The concluding chapter, "Postlude: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire," brings together the book's historical, musicological, and Sufi discussions within a unified interpretive framework. Feldman argues that the Mevlevi *ayin* should not be understood merely as a performance consisting of music, movement, and visual order but as a practice through which individuals cultivate spiritual maturity, bodily discipline, and inner transformation. He illustrates this perspective through the statement attributed to Celaleddin Dede, the last *shaykh* of the Galata Mevlevi Lodge, that "*one matures in the semahane.*" This expression emphasizes that the *sema* should be understood not as a spectacle for observation but as a process of Sufi education and personal transformation. In this respect, the *Postlude* serves as a compelling conclusion that reinforces Feldman's central argument concerning the inseparable relationship among music, poetry, and mysticism as embodied in the Mevlevi *ayin* (Feldman, 2022, pp. 233-234).

Glossary

The Glossary provides concise explanations of the technical terminology employed throughout the book, including concepts related to Ottoman music, Sufism, and the Mevlevi tradition. It serves as a valuable reference tool, particularly for readers from different disciplinary backgrounds, facilitating a clearer understanding of the specialized vocabulary used in the historical, musicological, and cultural discussions. By enhancing the accessibility of complex concepts, the glossary further strengthens the book's value as a comprehensive academic resource.

The Glossary is more than a supplementary list of definitions appended to the end of the book; it serves as an important section that clarifies the conceptual framework underlying the study. Feldman's inclusion of terms such as

taksim, *usul*, *velvele*, *zaviye*, *tekke*, *tarikat*, *tasavvuf*, *tajwid*, *dhikr*, and *zemin* reinforces the interdisciplinary nature of the book, which bridges Mevlevi studies, Ottoman-Turkish music, Sufism, and poetic terminology. By identifying the origins of these terms and explaining not only their dictionary meanings but also their historical and cultural functions, Feldman enables readers to follow the text in a more coherent and comprehensive manner. His description of *taksim* as a "flowing rhythmic" improvisational practice developed by Mevlevi *neyzen* is particularly noteworthy, demonstrating that the *ney* occupies a central place within Mevlevi aesthetics not only as a symbolic object but also as a principal medium of musical performance and improvisation (Feldman, 2022, p. 247).

References Cited

The References Cited section demonstrates that Feldman's study is grounded in an extensive and interdisciplinary body of scholarship. In addition to foundational Ottoman music theory texts such as Abdülbaki Nasır Dede's *Tedkik ü Tahkik* and *Tahririye*, Feldman draws upon Mevlevi sources, the Persian poetic tradition, Sufi literature, and contemporary musicological research. This diversity of sources illustrates that the book is far more than a historical narrative; rather, it is a comprehensive academic study that examines the Mevlevi *ayin* through musicological analysis, the interpretation of theoretical texts, and cultural contextualization (Feldman, 2022, p. 248).

Index

The Index systematically brings together the personal names, musical terminology, Sufi concepts, institutions, and geographical centers discussed throughout the volume, thereby revealing the broad scope of Feldman's research. The inclusion of figures such as Rumi, Sultan Veled, Divane Mehmed Çelebi, Köçek Mustafa Dede, Osman Dede, İsmail Dede Efendi, Abdülbaki Nasır Dede, Ali Ufki Bey, Rauf Yekta Bey, and Niyazi Sayın alongside *makams*, *usuls*, musical forms, and Mevlevi centers demonstrates that Feldman does not explain Mevlevi music merely through individual personalities or historical periods. Instead, the book presents the Mevlevi tradition as a network of relationships among historical actors, institutional structures, musical concepts, and processes of cultural transmission. In this respect, the Index functions as a practical guide that enables readers to trace the historical and musicological connections developed throughout the text (Feldman, 2022, pp. 262-280). Consequently, the index serves not only as a navigational tool for locating specific information but also as a complementary academic component that reflects the book's broad thematic scope, conceptual richness, and carefully constructed research framework.

Conclusion

Walter Feldman's *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* examines Mevlevi music not merely as a particular repertoire or ritual practice but as a multilayered tradition shaped by historical development, Sufi thought, literary culture, cultural transmission, and aesthetic philosophy. While placing the institutionalization and historical development of Mevlevism at the center of the discussion, the book simultaneously analyzes the musicological structure of the *ayin*, the symbolic significance of the *ney*, and the relationship between poetry, Sufi thought, and music within a unified interpretive framework.

One of the study's most distinctive contributions lies in its refusal to explain Mevlevi music solely through the internal dynamics of the Ottoman world. Instead, Feldman situates it within the broader historical and cultural interactions linking Anatolia, Iran, and the wider Islamic cultural sphere. His integration of historical documents, visual materials, music-theoretical sources, poetic texts, and living performance traditions demonstrates the methodological richness and multidimensional nature of the research. This interdisciplinary approach provides the work with considerable analytical depth from the perspective of historical ethnomusicology. Consequently, the book is not only a comprehensive study of Mevlevi music but also an invaluable academic resource for scholars seeking to understand the historical, intellectual, and aesthetic dimensions of Ottoman-Turkish musical culture.

References

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.



Türk Müziği, Haziran 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
17-22, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Görüşme Makalesi

Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri

Cevahir Karaca[1]

Türk Halk Müziği Bölümü, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 26 Mayıs 2026
Kabul: 27 Haziran 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Görüşme
Kantemiroğlu
Osmanlı-Türk müziği
Tarihsel etnomüzikoloji
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu görüşmede, Osmanlı müziği araştırmalarının önde gelen isimlerinden Walter Feldman, Cevahir Karaca'nın soruları çerçevesinde kendi akademik serüvenini, Osmanlı müziği tarih yazımına ilişkin değerlendirmelerini ve alanın geleceğine yönelik metodolojik önerilerini paylaşmaktadır. Feldman, Osmanlı müziğine yöneliş sürecini şekillendiren kişileri, kaynakları ve akademik deneyimleri aktarırken, Ali Ufkî ve Kantemiroğlu gibi temel yazılı kaynakların Osmanlı/Türk müzik tarihinin yeniden değerlendirilmesindeki belirleyici rolünü vurgulamaktadır. Görüşmede, Osmanlı müziğinin 17. ve 18. yüzyıllardaki tarihsel dönüşümü; Fars, Bizans ve Türk müzik geleneklerinin etkileşimi; makam, entonasyon ve özellikle usûl anlayışının tarihsel gelişimi ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Feldman ayrıca Osmanlı müziği tarih yazımında ideolojik yaklaşımları eleştirmekte; müzikoloji, etnomüzikoloji ve tarihsel etnomüzikolojiyi bütünleştiren disiplinlerarası araştırma anlayışının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Osmanlı tarihi, şiir araştırmaları, Mevlevî müziği, Persianate müzik geleneği, Bizans müziği ve Türk dünyası makam gelenekleriyle karşılaştırmalı çalışmaların alanın gelişimi açısından taşıdığı önem üzerinde durmaktadır. Görüşme, Osmanlı/Türk müziğinin tarihsel gelişimini bilimsel yöntemlerle yeniden değerlendirmeye yönelik güncel yaklaşımları ortaya koyması ve gelecekteki araştırmalara kuramsal ve metodolojik bir çerçeve sunması bakımından önemli bir kaynak niteliğindedir.

Makaleye atıf için

Karaca, C. (2026). Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 17-22. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23593299



Foto 1. Walter Feldman (Web 1)

Cevahir Karaca

Müzik yaşamınız boyunca, sizi en derinden etkileyen keşifler, kaynaklar ya da müzikal deneyimler hangileri oldu? Bir araştırmacı ve müzisyen olarak kimliğinizin oluşumunda hangi dönüm noktalarını özellikle belirleyici görüyorsunuz?

Walter Feldman

1969 yılında Türkiye'yi ilk kez ziyaret ettiğimde zaten Türkçeyi belirli bir düzeyde konuşabiliyordum. Bunun temel nedeni, New York'taki Osmanlı göçmen toplulukları arasında ortak iletişim dili olarak Türkçenin kullanılmasıydı.

[1] Öğr. Görevlisi, Dr., Türk Halk Müziği Bölümü, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. Email: cevahirkaraca@maltepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-1612-7199

Aynı dönemde göçmen Ermeni müzisyenlerden sözlü gelenek yoluyla çeşitli halk müziği repertuvarlarını öğreniyordum. 1975 yılında İstanbul'daki Halvetî dervişleri benimle iletişime geçti. Ardından neyzen Aka Gündüz Kutbay ve daha sonra Kudsi Erguner gibi Mevlevî müzisyen ve hocalarla tanıştım. Aynı yıllarda büyük üstatlar Niyazi Sayın ve İhsan Özgen ile de çalışma ve tanışma fırsatı buldum. Bütün bu deneyimler beni Osmanlı Türkçesine yöneltti. Bu süreçte Columbia Üniversitesi'nde Türkoloji alanındaki doktora eğitimimi de tamamladım. 1981 yılında Princeton Üniversitesi'nde ilk akademik görevime başladığımda ise Osmanlı medeniyetinin hem şiirsel hem de müzikal yönleri beni eşit derecede cezbediyordu.

Princeton'da, modalite kavramı ve bunun erken Batı müziği, Güney Hindistan müziği ve diğer müzik geleneklerindeki kullanımları üzerine kapsamlı çalışmaları bulunan Müzik Profesörü Harold Powers (1928-2007) ile tanışma şansına sahip oldum. Powers, Kantemiroğlu'nun müzik kuramına ilişkin araştırmalarımla yakından ilgilendi ve bana müzikolojik yöntemler konusunda son derece değerli rehberlik yaptı. 1982 yılında Washington D.C.'de düzenlenen Society for Ethnomusicology toplantısında, onun organize ettiği oturumda Kantemiroğlu'nun risalesi üzerine ilk bilimsel bildirimi sundum. Aynı dönemde Princeton, Osmanlı tarihçisi Halil İnalcık'ın (1916-2016) misafir öğretim üyeliği sayesinde benim için önemli bir Osmanlı araştırmaları merkezi hâline geldi. İnalcık araştırmalarımla yakından ilgileniyor ve bana önemli katkılar sağlıyordu.

1983 yılında National Endowment for the Humanities'den hem 19. yüzyıl Osmanlı Türkiye'sinde müziğin konumu hem de murabba nazım ve müzik formu üzerine çalışmak üzere araştırma bursu aldım. Bu kapsamda Hâfız Post Mecmuası üzerinde çalışırken, Na'îlî'nin (ö. 1666) bestelenmiş gazellerini keşfettim. Bu keşif beni Osmanlı edebiyatındaki Sebk-i Hindî geleneğine kalıcı biçimde yöneltti. Aynı dönemde, daha sonra Devlet Türk Müziği Korosu'nun şefliğini üstlenecek olan Fatih Salgar'dan klasik Türk müziği repertuvarı üzerine ses eğitimi almaya başladım. Koronun konserlerinden birinde Tanburî Necdet Yaşar (1930-2017) bana yaklaşarak yardım teklif etti. Bu tanışıklık yıllar içinde güçlü bir hoca-öğrenci ilişkisine ve dostluğa dönüştü; sonunda kendisinden tanbur dersleri almaya başladım. Aynı yıllarda Prof. Dr. Yalçın Tura ve Prof. Dr. Haydar Sanal (1926-2003) ile tanıştım. Özellikle Haydar Sanal ile mehter müziği üzerine yürüttüğü araştırmalar hakkında son derece verimli fikir alışverişlerinde bulunduk. Ayrıca büyük üstat Hurşid Ungay'dan kudüm çalışarak hem icraya hem de müziğe dair pek çok değerli bakış açısı kazandım. Boğaziçi Üniversitesi'nden Cem Behar ile de uzun yıllar sürecek meslektaşlık ilişkisi kurdum.

1985 yılında National Endowment tarafından Kantemiroğlu'nun Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât adlı eserini Osmanlı Türkçesinden İngilizceye çevirmek üzere iki yıllık bir çeviri bursu aldım. Bu burs sayesinde Londra'da Bobowski yazmasının çalgısal bölümleri üzerinde karşılaştırmalı çalışmalar yapma fırsatı buldum. Orta Çağ İslam müzik kuramı üzerine önceki çalışmalarını hayranlıkla takip ettiğim Londra Üniversitesi'nden Prof. Owen Wright ile yazışmaya başladım. Kantemiroğlu üzerine yürüttüğümüz araştırmalarda, hangi bölümlerin kim tarafından inceleneceğine ilişkin gayriresmî bir iş bölümü oluşturduk. 1980'lerin sonlarında Berlin'de düzenlenen ICTM Makam Toplantısı'nda Kantemiroğlu'nun peşrev repertuvarı üzerine bir bildiri sundum. Burada Prof. Owen Wright'ın yanı sıra Doğu Almanya'dan Angelika Jung gibi Orta Asya etnomüzikolojisinin önde gelen isimleriyle tanıştım. Özellikle Dr. Jung'un 1989 yılında yayımlanan Buhara Şaşmakamı'nın kaynaklarına ilişkin Almanca kitabı, o sıralarda sürdürmekte olduğum çalışmalarla birçok ortak bakış açısını paylaşıyordu. Bununla birlikte Buhara ve Taşkent'teki güncel repertuvar ile erken dönem yazılı kaynaklar arasındaki ilişki, Türkiye'deki kadar doğrudan değildi.

1986 yılında Pennsylvania Üniversitesi'nin Yakın Doğu Çalışmaları Bölümü'nde ders vermem istendi. Bölüm büyük ölçüde İran araştırmalarına odaklanıyordu. Bu sayede özellikle bölüm başkanı William Hanaway (ö. 2018) ile ortak dostumuz ve hocamız Allahabadlı Şemsürrahman Faruki (ö. 2020) aracılığıyla Hindistan'da gelişen Fars şiiri geleneğini daha derinlemesine tanıma fırsatı buldum. Pennsylvania Üniversitesi aynı zamanda Hint çalışmaları açısından da önemli bir merkezdi. Burada meslektaşım ve sitar sanatçısı Allyn Miner sayesinde tarihsel organolojiye ilişkin çok daha gelişmiş bir yaklaşım kazandım. Onun çığır açan Sitar and Sarod in the Eighteenth and Nineteenth Centuries adlı kitabı 1993 yılında Berlin'deki International Institute for Traditional Music tarafından yayımlanmıştı. Üç yıl sonra aynı kurum benim Music of the Ottoman Court adlı kitabımı yayımladı.

1980'lerin sonları aynı zamanda, merhum Nikiforos Metaxas (1944-2015) ile kemençeci İhsan Özgen'in öncülüğünü yaptığı Bosphorus Project dönemiydi. Kantemiroğlu Koleksiyonu'ndan yaptığım ilk transkripsiyonları bu grupla paylaştım, provalarına katıldım ve 1989 yılında Atina'da gerçekleştirilen tarihî konser için İstanbul'dan onlarla birlikte gittim. Bu dönemde ud virtüözü Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) ile tanıştım; Mevlevî ayinlerinin müzikal yapısı üzerine onunla birçok verimli değerlendirme yapma imkânı buldum. Aynı yıllarda Princeton Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak bulunan Osmanlı tarihçisi Rifaat Abou-El-Haj (ö. 2022) ile tanışmam da 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı toplumunu daha olgun bir bakış açısıyla değerlendirmeme önemli katkı sağladı. Osmanlı tarihçileriyle sürdürdüğüm sürekli temas sayesinde Osmanlı müzik yaşamındaki profesyonelleşmenin kendine özgü yapısını daha açık biçimde ortaya koyabildim. Bu yapı içerisinde din adamları, Mevlevîler ve diğer tarikat mensupları, saray görevlileri, mehter teşkilatı ile bağımsız şehir müzisyenleri gibi farklı toplumsal grupların özgün rolleri bulunuyordu. Ayrıca Kantemiroğlu transkripsiyonlarımın icrası konusunda Necdet Yaşar'ın görüşlerinden büyük ölçüde yararlandım. Bu eserleri paylaştığım pek çok Türk müzisyen arasında Necdet Bey'in yorumları hem müzikal açıdan en derinlikli hem de en estetik yorumlar olarak öne çıkıyordu. Günümüzde New York Üniversitesi (NYU), Necdet Bey ve 1980'ler ile 1990'ların önde gelen diğer müzisyenleriyle gerçekleştirdiğim ders ve söyleşileri kapsayan dijital bir arşiv oluşturmayı planlamaktadır.

2012 yılından itibaren Münster Üniversitesi'nde Prof. Ralf Martin Jaeger yönetiminde yürütülen Corpus Musicae Ottomanicae Projesi ile gerçekleştirdiğim iş birliği bana yeni araştırma ufukları kazandırdı. 1996 yılında yayımlanan kitabımda müzik tarihinin genel kronolojisini oluştururken, Timurlu ve Safevî geleneklerinin daha geniş Persianate dünyası içerisindeki gerçek etkisini yeterince değerlendirememiştim. Orta Çağ sonrası ancak modern öncesi döneme ait Fars müzik kaynakları üzerine yapılan sistematik araştırmalar, benim kitabım yayımlandıktan ancak yıllar sonra hem İran'da hem de uluslararası akademik çevrelerde gelişmeye başladı. Bu yeni İran araştırmalarına ilişkin değerlendirmelerim, 2015 yılından itibaren yayımladığım makalelerde, From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire (Edinburgh University Press, 2022) adlı monografimde ve Music of the Ottoman Court kitabının Brill tarafından yayımlanan yeni baskısında (2024) ayrıntılı biçimde yer almaktadır.

Cevahir Karaca

Osmanlı müziği tarih yazımında, günümüzde yeniden ele alınması ya da eleştirel biçimde sorgulanması gerektiğini düşündüğünüz temel problemli yaklaşımlar nelerdir?

Walter Feldman

2021 yılında *Darülelhan* dergisi benden *"Thoughts About Future Research in Ottoman Music"* başlıklı kısa bir yazıda Osmanlı müziği araştırmalarına ilişkin temel kuramsal meseleleri ele almamı istedi. Orada şu görüşleri dile getirmiştim:

Osmanlı müziğini bütün görünümleriyle ele alabilmek için, küresel ölçekte şu üç disiplinin yöntemlerinden birlikte yararlanmak gerekir:

Müzikoloji (Musicology): Nota yazmaları ve diğer müzik belgelerinin ya da müzik kuramının incelenmesi.

Etnomüzikoloji (Ethnomusicology): Günümüzdeki veya yakın geçmişteki müzik uygulamalarının ve repertuvarların incelenmesi.

Tarihsel Etnomüzikoloji (Historical Ethnomusicology): Günümüzde sürdürülen sözlü icra geleneklerinin, görece yakın geçmişteki tarihsel müzik uygulamalarını açıklamaya katkı sağlayabildiği dönemlerin incelenmesi.

Osmanlı müziğine ilişkin son derece zengin ve çeşitli kaynaklar bulunmasına rağmen, Türkiye'de yürütülen ciddi araştırmaların hemen hemen tamamı müzikolojinin müzik kuramı alanında, çoğunlukla da makam sistemi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu durum, çalışmalarını Türk araştırmalarını temel alarak yürüten Batılı araştırmacıların eserlerine de yansımaktadır (örneğin Signell ve Ederer). Müzikolojinin diğer alanlarında ise çoğunlukla büyük ilgi uyandıran Orta Çağ metinleri ele alınmaktadır; ancak bu metinlerin yakın dönem müzik uygulamalarıyla ilişkisi oldukça zayıftır.

Elbette bu disiplinlerden yalnızca birini seçerek, onun için uygun malzemeler üzerinde çalışmak tamamen meşrudur. Bununla birlikte, Türkiye'de yapılan araştırmaların büyük bölümü, 17. ve 18. yüzyıllara ait öncül (antecedent) müzik geleneğini yeterli derinlikte ele almamaktadır.

Cevahir Karaca

Ali Ufkî ve Kantemiroğlu gibi temel kaynakların, Osmanlı/Türk müzik tarihinin yeniden yorumlanması ve yeniden değerlendirilmesi açısından taşıdığı kritik önemi nasıl açıklarsınız?

Walter Feldman

Ortadoğu'nun sanat makam müziği gelenekleri arasında Osmanlı müziği, bu müziğin ortaya çıkış dönemine tarihlenen birkaç büyük nota koleksiyonuna sahip olması bakımından ayrıcalıklı bir konumdadır. Türkiye'de uzun yıllar hâkim olan önceki yaklaşımların aksine, bu müzik geleneği aslında görece "yakın" bir tarihe aittir; daha geniş Persianate sanat müziği geleneğinden belirgin biçimde ayrışması ancak 17. yüzyılın son üçte birlik döneminde gerçekleşmiştir. Bu nedenle, 17. yüzyılın ortalarında Polonyalı Bobowski (Ali Ufkî Bey) tarafından Batı nota sistemiyle hazırlanmış iki müzik yazması ile 18. yüzyılın başlarında Boğdan Prensi Dimitrie Cantemir'in (Kantemiroğlu) İslâmî nota sistemiyle oluşturduğu koleksiyon, bu müziğin gelişimindeki iki farklı evreyi temsil etmektedir.

Yakın zamana kadar Türkiye'de Osmanlı müziği tarihini yazmaya yönelik girişimler ya açık biçimde siyasî nitelikteydi ya da son derece naif yaklaşımlara dayanıyordu. Bu durumu düzeltmeye yönelik önemli bir girişim, İstanbul'daki Orient-Institut tarafından 2011 yılında düzenlenen ve daha sonra *Writing the History of Ottoman Music* (2015) adıyla yayımlanan sempozyum olmuştur. Ben de burada *"The Musical Renaissance of Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufki Bey, Hafız Post and the 'Meraghi' Repertoire"* başlıklı çalışmamda bu meselelerin bir bölümünü ele aldım.

Daha sonra Judith Haug, *Ottoman and European Music in 'Ali Ufuki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context* (2019) adlı son derece kapsamlı monografisini yayımladı. Kantemiroğlu Koleksiyonu ise Owen Wright (1992 ve 2000) tarafından ve benim *Music of the Ottoman Court* (1996/2024) adlı çalışmamda ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Osmanlı müziği araştırmaları, 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan repertuvarın İslâmî, Bizans, Osmanlı Ermeni ve Batı nota sistemleriyle kaydedilmiş olmasına rağmen, bu kaynakların büyük bölümünün hâlen ilmî edisyonlarının hazırlanıp yayımlanmamış olması nedeniyle oldukça güçleşmektedir. Repertuvarın büyük ölçüde sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmış olması sebebiyle, erken dönem nota kaynakları ile bugün duyduğumuz eserler arasındaki ilişkiyi değerlendirmek çoğu zaman kolay değildir.

Bir tarafta zengin yazılı kaynakların varlığı, diğer tarafta ise bu eserlerin (veya aynı türlere ait başka eserlerin) 20. yüzyıla kadar sözlü gelenek içerisinde yaşamaya devam etmesi şeklindeki bu ikili durum, yalnızca Ortadoğu'da değil, belki de Avrupa dışındaki bütün dünyada benzersizdir. Bu sorunu ele almaya yönelik en önemli girişim, Münster Üniversitesi bünyesinde yürütülen *Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Projesi* olmuştur.

Belki de en temel mesele, 17. ve 18. yüzyıllara ait bestelerin, 20. yüzyılda notaya geçirilirken veya yeniden notaya alınırken geçirdiği dönüşüm sürecini bilimsel ölçütlerle takip edebilmektir. Owen Wright son yıllarda vokal repertuvar üzerinde bu konuya ilişkin araştırmalar yürütmektedir. Ben de 2016 yılında Münster'de Jacob Olley ile birlikte, Tanburî İsak'ın bazı peşrevleri üzerinde ön çalışmalar gerçekleştirdim. Bu çalışmalarda, eserlerin Hamparsum Limonciyan tarafından bestecisinin yaşadığı dönemde yapılan notaları ile Darülelhan yayınlarındaki biçimleri karşılaştırıldı.

Bu daha geniş problemin bir parçası da, müzikal evrim sonucunda meydana gelen değişikliklerle, günümüzdeki nota metinlerinin gerçekte atfedildikleri besteci veya dönemle hiçbir ilişkisinin bulunmadığı durumları birbirinden ayırabilmektir. Böyle durumlarda art zamanlı (diachronic) analiz yapmak anlamlı olmayacaktır.

Cevahir Karaca

Osmanlı saray müziğinin oluşumunda Fars, Bizans ve Anadolu müzik geleneklerinin etkilerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Walter Feldman

Çeşitli çalışmalarımda, 17. yüzyılın son üçte birlik dönemine kadar Osmanlı sarayında **Persianate** sanat müziğinin hâkim olduğunu ortaya koydum. Bunun en açık örneği, yaklaşık 1635 yılına tarihlenen İbrahim Cevrî'nin manzum

eseri *Description of the Singers at the Imperial Court*'ta görülmektedir (*From Rumi to the Whirling Dervishes*, 2022, s. 149-150).

Ali Ufkî'nin yazmaları ise Türkçe temelli halk müziği vokal türlerinin sanat müziğine dönüştürülmesine yönelik girişimleri göstermektedir. Ancak Ali Ufkî, sarayın önde gelen müzisyenlerinden biri değil, daha çok halk müziği ile gelişmekte olan saray üslubu arasında bir "ara zemin"i temsil eden bir isimdi. Ayrıca unutulmamalıdır ki 16. yüzyılda saray sanat müziğini yoğun biçimde himaye etmiyordu. Karmaşık usûl ve makam sistemine dayanan sanat müziğinin esas merkezi Mehterhâne idi. Bu müzik aynı zamanda Türk müzik geleneklerinin bazı unsurlarını da koruyordu. Buna karşılık Mevlevî dervişleri, Fars ve Türk müzik ilkelerini bir araya getiren bir sentezi destekliyorlardı; bu konuyu 2022 yılında ayrıntılı olarak ele aldım

18.yüzyılın başlarına gelindiğinde bu Osmanlı müzik "Rönesansı", Osman Dede ve Kantemiroğlu ile birlikte müzik kuramı ve nota yazısını da kapsayacak şekilde genişledi. Usûl ve ezgi anlayışındaki yeni gelişmeler ise Kantemiroğlu'ndan sonraki kuşakta, Zaharya, Haham Musi ve diğer bestecilerle daha da olgunlaştı. Bu yeni müzik anlayışı, Fars, Türk ve Bizans unsurlarının bir sentezini temsil ediyordu.

Gayrimüslim müzisyenlerin, özellikle de Rum kilise hanendelerinin (*psaltes*), saray çevresinde bestecilik ve icra faaliyetlerine katılmaları, Bizans müziğine ait bazı tekniklerin de bu yeni senteze dâhil olmasını sağladı. Bunun izleri, iki kuşak daha önce Itrî'nin *Naat-ı Peygamberî* adlı eserinde dahi görülebilmektedir.

Bizans müziğinde Osmanlı müziğindeki anlamıyla bir usûl sistemi bulunmamakla birlikte, özellikle 17. yüzyılın sonlarına doğru oldukça gelişmiş ve giderek karmaşıklaşan bir ezgisel yapı mevcuttu. Bunun en iyi örneklerinden biri, Itrî'nin çağdaşı olan ve Osmanlı müziğini yakından tanıdığı anlaşılan Petros Bereketis'tir.

Bu dönemde Osmanlı müziğinin üslup anlayışı, din dışı ve tasavvufî müzik üsluplarını içe dönük bir sentez içerisinde birleştirmeye yönelmiş; buna Rum Kilisesi müziğine yapılan dünyevîleştirilmiş göndermeler de eklenmiştir. Bu konu üzerine ilk kamuya açık konuşmamı 1990 yılında, Bosphorus Project'in etkisiyle New York Üniversitesi'nde gerçekleştirmiştim. Daha sonra aynı konuyu 2019 yılında yine NYU'da yeniden ele aldım. Ancak bu alan, Osmanlı ve Bizans müziği uzmanlarının ortak çalışmasını gerektirdiğinden, bugüne kadar hiçbir araştırmacı tarafından sistemli ve uzun soluklu biçimde incelenmemiştir.

Cevahir Karaca

Modern Türk müziği kuramı ile Osmanlı dönemindeki nota yazım yaklaşımları arasındaki süreklilikleri, farklılaşmaları ya da ilişkileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Walter Feldman

From Rumi to the Whirling Dervishes (2022) adlı kitabıma kısa bir giriş niteliğinde olan “Turkish Musical Symbols and the Intonation of Ottoman Music” başlıklı notlarımda belirttiğim gibi, Osmanlılar Prens Kantemiroğlu'nun kuşağında hâlâ Fars müziğinin entonasyonunu icra ediyorlardı. 1996/2024 tarihli monografimde bunu Prens Kantemiroğlu'nun tanburundaki perdeler üzerinden göstermekteyim. Dolayısıyla 18. yüzyılın tamamı, eski Fars entonasyonu ile hem Türk folklorunun hem de Bizans müziğinin özelliklerini birleştiren daha yeni Türk entonasyonu arasında bir diyaloğu temsil etmiştir. Batı, İslâmî, Bizans ya da Ermeni nota sistemleri olsun, bu nota tekniklerinin hiçbiri Osmanlı müziğinin her tarihsel dönemdeki gerçek sesini yeterince yansıtmamaktadır.

Tonaliteye ek olarak, ritmik “usûl” yapısının melodiyle ilişkisi de köklü biçimde yeniden değerlendirilmeyi ve yeni analizleri gerektirmektedir. “Makam”dan bile daha fazla, bestelenmiş Osmanlı repertuvarının farklı türlerini ve toplumsal düzeylerini birbirinden ayıran şey usûldür. Owen Wright, daha 1988'de, 17. yüzyılın sonundan sonra Osmanlı müziğinin gelişimini belirleyen ritmik genişleme ve zamansal yavaşlamanın temel ilkelerini keşfetmişti. Ancak bu olgun sistemin 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda fiilen nasıl işlediğinin gerçek karmaşıklığı hiçbir zaman sürekli bir analize tabi tutulmamıştır. Ben bu konuda ilk deneme niteliğinde bir çalışmayı, Zeynep Helvacı, Jacob Olley ve Ralf Martin Jaeger editörlüğünde yayımlanan *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde yer alan “The Art of Melodic Extension Within and Beyond the Usul” başlıklı makalemde yaptım. Würzburg: Ergon Verlag, 2017: 154-176.

Cevahir Karaca

Sizce günümüzde Osmanlı/Türk müziği çalışmalarının daha sağlıklı gelişebilmesi için ele alınması gereken en önemli yöntemsel eksiklikler nelerdir?

Walter Feldman

İlk görev, Cumhuriyet dönemi Türk müzikolojisinin en ideolojik yönleriyle tamamen kopuş sağlamaktır. Çeşitli yerlerde yazdığım gibi, bunlar Anadolu antikitesiyle bağlantılı çeşitli sözde tarihlerden ortaya çıkmaktadır; dolayısıyla hiçbir şeyin gerçekleşmediği değişmez bir tarih anlayışı ya da Osmanlı müziğinin gerçek tarihinin yerini alan Batı müziğiyle sözde karşılaştırmalar söz konusudur. Bu siyasallaşmış sözde kuramların Türkiye'de hâlâ ne ölçüde var olduğunu bilmiyorum. Bu temayı ilk ve ihtiyatlı biçimde ele aldığım çalışma şudur: "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire." *Asian Music* 22(1), (1990/91).

Aşağıda, Türkiye'de bugüne kadar ancak çok sınırlı biçimde ele alınmış bir dizi kritik mesele yer almaktadır. Ele alınacak meselelerin çoğu tarihsel etnomüzikoloji kapsamında değerlendirilecektir:

Osmanlı toplumuna ilişkin sosyolojik çalışmalarla bütünleşme. Bunun iyi bir örneği, Atina Üniversitesi'nin Prof. Panagiotis Poulos yönetimindeki yakın tarihli "Intercommunal Musical Geographies of Late Ottoman Istanbul" projesidir.

Güncel Osmanlı tarih çalışmalarıyla bütünleşme. NYU Abu Dhabi'de 2018 yılında merhum Rifaat Abou El-Haj, Baki Tezcan, Harun Küçük ve diğerleriyle birlikte düzenlediğimiz "Locally Generated Ottoman Modernity of the Long Eighteenth Century" konferansı iyi bir modeldir.

Şiir çalışmalarıyla bütünleşme. Bugüne kadar Hint Üslubu'nun 17. yüzyılda ortaya çıkan Osmanlı müziğiyle bütünleşmesi konusuna neredeyse hiç değinilmemiştir. Hazırlamakta olduğum "Revolution of the Spheres: New Poetry from Agra to Istanbul" başlıklı kitabımda bu problemin yalnızca ana hatlarına işaret ediyorum.

Safevî ve sonrası yazılı kaynaklardan gelen Persianate geleneklerin Osmanlı malzemesiyle ilişkilendirilmesi.

Mevleviyye müziğinin bütünleştirilmesi.

Buhara ve Hive maqom gelenekleriyle karşılaştırmalar.

Anadolu, Harezm ve belki başka ilgili Türk müzikleriyle karşılaştırmalar; özellikle çalgısal ve vokal semai gibi daha kısa müzik formlarında. Kırsal Türk müziklerini araştırmada bu yaklaşımın önde gelen araştırmacısı Budapeşte'deki Janos Sipos'tur. Benzer analitik teknikler saray semailerinde, Mevlevî semailerinde ve Mehterhâne'de görülen Türk müzikolojik özelliklerini belirleyebilir.

Osmanlı müziği içinde kullanılan Bizans müziği kökenli "temalar"ın belirlenmesi.

Usûl ile melodik yapı arasındaki bağlantının incelenmesi. Osmanlı müziği, dünya çapında bilinen en zengin ritmik sistemlerden birine sahiptir. Bu sistemin zaman içinde gelişirken kurduğu melodik bağlantılar ve 19. yüzyılın daha iyi belgelenmiş müziği içinde ele alınması son derece verimli bir çalışma alanı oluşturacaktır. Bu aynı zamanda Osmanlı müziğinin özgünlüğünü göstermeye de yardımcı olacaktır.

Kaynaklar

Web 1. https://www.walterzevfeldman.com/



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
17-22, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Interview Article

Interview with Walter Feldman on Ottoman-Turkish Music: Historiography, theory, and future perspectives

Cevahir Karaca[2]

Department of Turkish Folk Music, Maltepe University, Istanbul, Türkiye.

Article Info

Recieved: 26 May 2026
Accepted 27 June 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Interview
Kantemiroğlu
Ottoman-Turkish Music
Historical Ethnomusicology
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

In this interview, Walter Feldman, one of the leading scholars in Ottoman music studies, shares his academic journey, his evaluations of the historiography of Ottoman music, and his methodological suggestions for the future of the field within the framework of Cevahir Karaca's questions. Feldman discusses the people, sources, and academic experiences that shaped his orientation toward Ottoman music, while emphasizing the decisive role of major written sources such as Ali Ufkî and Kantemiroğlu in the reassessment of Ottoman/Turkish music history. The interview examines in detail the historical transformation of Ottoman music in the seventeenth and eighteenth centuries; the interaction among Persian, Byzantine, and Turkish musical traditions; and the historical development of makam, intonation, and especially the understanding of usûl. Feldman also criticizes ideological approaches in the historiography of Ottoman music and draws attention to the necessity of an interdisciplinary research perspective that integrates musicology, ethnomusicology, and historical ethnomusicology. He emphasizes the importance of comparative studies involving Ottoman history, poetry studies, Mevlevi music, the Persianate musical tradition, Byzantine music, and the makam traditions of the Turkic world for the development of the field. The interview constitutes an important source in that it presents current approaches to reassessing the historical development of Ottoman/Turkish music through scientific methods and offers a theoretical and methodological framework for future research.

To cite this article

Karaca, C. (2026). Interview with Walter Feldman on Ottoman-Turkish Music: Historiography, theory, and future perspectives. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 17-22. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23593299



Foto 1. Walter Feldman (Web 1)

Cevahir Karaca

Throughout your long-standing studies in the field of Ottoman/Turkish music, which discoveries, sources, or musical experiences have influenced you most profoundly? Which turning points do you consider especially decisive in shaping your identity both as a scholar and as a musician?

Walter Feldman

When I first visited Turkey in 1969 I was already somewhat fluent in Turkish, which had been the lingua franca of all the Ottoman immigrant communities in New York. I had been learning various folkloric musics through the oral

[2] Lecturer, Dr., Department of Turkish Folk Music, Maltepe University, Istanbul, Türkiye. Email: cevahirkaraca@maltepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-1612-7199

tradition from immigrant Armenian musicians. I was contacted by Halveti dervishes from Istanbul in 1975, and also made contact with Mevlevi musicians and teachers, such as neyzen Aka Gündüz Kutbay and later Kudsi Erguner. In the same period I made the acquaintence of the master musicians Niyazi Sayın and Ihsan Özgen. All of this directed me toward the Ottoman form of the written language, while I completed a Ph.D. degree in Turcology at Columbia University. When I started my first teaching position at Princeton University in 1981, I was equally drawn to poetic and musical aspects of the Ottoman civilization.

At Princeton I had the good fortune to become acquainted with the Music Professor Harold Powers (1928-2007), who had written extensively on the concepts of modality, and its uses in early Western music, in South India and elsewhere. He became interested in my explorations of Cantemir's theory, and provided expert guidance on musicological methods. In 1982 I gave my first paper on Professor Powers' panel for the Society for Ethnomusicology in Washington D.C., about Cantemir's treatise. Princeton also became a productive Ottomanist center for me thanks to the teaching visits by Halil Inalcık (1916-2016), who took an active interest in my research.

In 1983 I obtained grants from the National Endowment for the Humanities to work both on the position of music in 19th century Ottoman Turkey and on the lyric/musical form 'murabba.' I studied the Hafiz Post Mecmuası, and it was through this manuscript that I discovered the gazels of Na'ili (d. 1666), which he had set to music. This led me to an enduring interest in the Ottoman Sebk-i Hindi. I began to take vocal lessons in the classical repertoire with Fatih Salgar, who was then a chorister in the State Turkish Music Chorus and later its director. At one of their concerts I was approached by Tanburi Necdet Yaşar (1930-2017), who offered me his help. Over the years this turned into an enduring teacher-student relationship and friendship, which eventually resulted in my studying the tanbur with him. In this period I met the professors Yalçın Tura and Haydar Sanal (1926-2003). I entered into productive conversations with the latter about his research into the music of the mehter. I was also able to study küdum with the master Hurşid Ungay, who also had many wise perspectives. I formed a colleagial relationship with Cem Behar at Boğaziçi.

In 1985 I obtained a National Endowment Translation grant to translate Cantemir's Book of the Science of Music from Ottoman into English. This was a two-year grant so it allowed me to enter into comparative work on the instrumental sections of Bobowski's manuscript in London. I entered into correspondance with the University of London professor Owen Wright, whose earlier work on medieval Islamic musical theory I had admired. We informally agreed on a " division of labor" as to how we worked on our respective materials in Cantemir. In the later 1980s I gave a paper on the peşrev repertoire in Cantemir at the ICTM Maqam meeting in Berlin. There I met Professor Wright as well as several leading Central Asian ethnomusicologists from the Eastern bloc, such as Angelika Jung (E. Berlin.) In particular Dr. Jung's 1989 German book on the sources of the Bukharan Shashmaqom shared several perspectives with my own work-in-progress. Nevertheless the link between the earlier written sources and the currently known repertoire in Bukhara or Tashkent was not as direct as in Turkey.

In 1986 I was approached to teach in the Oriental Studies department at the University of Pennsylvania. This was a largely Iranist department, which allowed me deeper exposure to the Persian poetry of India, especially through the then chairman William Hanaway (d. 2018) and our friend and teacher Shams ur Rahman Faruqi (d. 2020) from Allahabad, India. U Penn was also a center of Indic studies. I learned a more developed approach to historical organology through my colleague, the sitarist Allyn Miner. Her pathbreaking book Sitar and Sarod in the Eighteenth and Nineteenth Centuries had been published in 1993 by the International Institute for Traditional Music in Berlin. Three years later they would publish my book Music of the Ottoman Court.

The later 1980s was also the era of the Bosphorus Project, led by the late Nikiforos Metaxas (1944-2015) and by kemençist Ihsan Özgen. I shared my early transcriptions from the Cantemir Collection with this group, attended their rehearsals, and flew from Istanbul to the historic 1989 concert in Athens. In this period I also met oud virtuoso Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) with whom I could share queries about the musical structure of the Mevlevi ayin. At the same period I made the acquaintence of the visiting Ottoman historian at Princeton, Rifaat Abou El-Haj (d. 2022), whose refreshing perspective gave me a more mature understanding of 17th and 18th century Ottoman society. My continued contact with Ottoman historians allowed me to deliniate the unique Ottoman patterns of musical

professionalism, involving the Islamic clergy, Mevlevi and other dervishes, Palace servants, the mehter, and free urban musicians and others. I was also fortunate in having the perspective of Necdet Yaşar on the possible performance of my transcriptions from Cantemir. Among the various Turkish musicians with whom I shared these pieces, Necdet Bey's interpretations were both the most insightful and the most musical. Currently NYU is planning to open a digital archive of my interviews and lessons with Necdet Bey and other leading musicians from the 1980s and '90s.

My collaboration (from 2012) with the Corpus Musicae Ottomanicae Project at the University of Münster under Professor Ralf Martin Jaeger has opened up new perspectives. In my1996 book the general chronology of musical developments could not adequately take into account the actual role of the Timurid and Safavid precedents within the wider "Persianate" world. This research on the post-medieval but pre-modern Persian musical sources only got under way in Iran and abroad some years after I had published my book. My assessment of this newer Iranistic research is reflected in my more recent articles from 2015 on, within my new monograph From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire (Edinburgh U Press, 2022), and within the new Brill edition of the Music of the Ottoman Court (2024).

Cevahir Karaca

In the historiography of Ottoman music, which major problematic approaches do you think should today be reconsidered or critically questioned?

Walter Feldman

In 2021 the journal Darülelhan asked me to present basic theoretical issues in a short piece entitled "Thoughts About Future Research in Ottoman Music." There I wrote:

Globally, to write about Ottoman music in all of its manifestations, one would need to employ all of these three disciplines and their methodologies:
Musicology-studying notated and other musical documents, and/or musical theory.
Ethnomusicology-studying current or recent musical practices and repertoires
Historical ethnomusicology-studying historically known practices of the relatively "recent" past, i.e. for which current oral practices may shed some light.

Despite the rich and varied sources avaialble for Ottoman music, within Turkey itself almost all serious research has been in the music theory end of musicology, usually related to the makam system, and this is also reflected in most Western scholarship basing itself on Turkish research (e.g. Signell, Ederer). Other forms of musicology usually deal with medieval texts often of great interest, but whose relation to recent practice is tenuous. Of course it is perfectly legitimate to choose one of these disciplines and work with material for which it is appropriate. But for the most part, research done in Turkey does not treat the "antecedent" tradition of the 17th and 18th centuries in sufficient depth.

Cevahir Karaca

How would you explain the critical importance of foundational sources such as Ali Ufkî and Cantemir in the reinterpretation and reassessment of Ottoman/Turkish music history?

Walter Feldman

More than the other representatives of the artistic "maqam" music of the Middle East, Ottoman music possesses a few major collections of musical notations dating from the period of the emergence of this music. Contrary to much of the earlier presentation within Turkey, this musical tradition is relatively "recent," having distinguished itself from the greater "Persianate" art music only toward the last third of the 17th century. Thus the two musical manuscripts in western notation by the Pole Bobowski/Ali Ufki Bey in the middle of the 17th century and the Islamic notated collection of the Moldavian Prince Demetrius Cantemir at the start of the 18th century, represent two distinct stages in the development of this music.

Up until very recently the attempts at Ottoman musical historiography in Turkey were either blatantly political or extremely naïve. An attempt to remedy this situation was taken by the Orient Institut in Istanbul in their 2011

conference, later published as Writing the History of Ottoman Music (2015). There I treated some of these issues in "The Musical Renaissance of Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufki Bey, Hafiz Post and the 'Meraghi' Repertoire." Since then Judith Haug has published her masterful thesis Ottoman and European Music in 'Ali Ufuki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context: Monograph (2019). Cantemir's Collecton has been analyzed extensively by Owen Wright (1992 and 2000), and by me in Music of the Ottoman Court (1996/2024).

Research in Ottoman music is complicated by the fact that much of the repertoire from the middle of the 18th to the later 19th centuries--which were preserved in a variety of Islamic, Byzantine, Ottoman Armenian and Western notational systems--have not yet been edited or published. Due to its predominant reliance on oral transmission, the connection between these early notated sources and the pieces as we hear them today is often difficult to assess. This dual situation – the existence of a rich tradition in written sources parallel to the oral transmission of these compositions (and/or others in these genres) up to the 20th century is unique in the Middle East -- and perhaps in the entire world outside of Europe. The most significant initiative to address this issue has been the CMO (Corpus Musicae Ottomanicae) Project at the University of Münster.

Perhaps the most crucial issue is to find scientific criteria with which to trace the process by which compositions from the 17th or 18th centuries were transformed by the time they were notated in or re-notated in the 20th century. Owen Wright has been researching this for the vocal repertoire in the last years. In 2016 I was able to do some preliminary work in Münster (with Jacob Olley) on some of Tanburi Isak's peşevs as they were notated during his lifetime by Hamparsum Limoncyan, in contrast to their appearance in the Darulelhan publications. Of course part of this larger problem is to distinguish these cases of musical evolution from those where the modern notations probably bear no relationship with the composer or the era to which they are assigned. In such cases diachronic analysis would be futile.

Cevahir Karaca

How do you evaluate the influences of Persian, Byzantine, and Anatolian musical traditions on the formation of Ottoman court music?

Walter Feldman

In several of my works I describe the prevalence of Persianate art music at the Ottoman court, up until the last third of the 17th century. This is seen most clearly in Ibrahim Cevri's poetic "Description of the Singers at the Imperial Court" from ca. 1635 (in my From Rumi to the Whirling Dervishes 2022:149-150). Ali Ufki's manuscripts shows the attempts to develop the Turkish based folkloric vocal genres as "art music." But he himself was not a leading musician at the Court, but rather represented a "middle ground" between more popular music and the emerging courtly style. It must be remembered that during the 16th century the Court was not patronizing much art music. The principles of artistic music (with its complex usul system and modal system) was the provenance of the Mehterhane. This music also preserved some elements of Turkic musical styles. At the same time the Mevlevi dervishes were sponsoring a fusion of Persianate and Turkic musical principles, as I discussed in 2022.

By the turn of the 18th century this Ottoman musical "Renaissance" involved also musical theory and notation (with Osman Dede and Cantemir). A fuller development of the new conceptions of usul and melody emerged in the generation after Cantemir (with Zaharya, Haham Musi, et alia). This new music involved a synthesis of Persian, Turkic and Byzantine elements. The entrance of non-Muslims –notably Greek cantors (psaltes)--into courtly composition and performance, brought with them some techniques of Byzantine music, seen even two generations earlier in Itri's Naat-i Peygamberi. While Byzantine music lacks an usul system per se, it had a richly developed melodic line, which increased in complexity toward the end of the seventeenth century (e.g. Itri's contemporary Petros Bereketis, who was evidently familiar with Ottoman music). The stylistic emphasis of Ottoman music was now on an inward turning fusion of secular and mystical styles, including secularized allusions to the music of the Greek church. I had presented my first public talk on this theme as early as 1990 (at NYU—under the impetus of the "Bosphorus Project"), and more

recently again at NYU in 2019. But no scholar has devoted sustained research, to this topic, which would demand collaboration of Ottoman and Byzantine musical experts.

Cevahir Karaca

How do you perceive the continuities, divergences, or relationships between modern Turkish music theory and the notational approaches of the Ottoman period?

Walter Feldman

As I state in my notes on "Turkish Musical Symbols and the Intonation of Ottoman Music," as a brief introduction to From Rumi to the Whirling Dervishes (2022), the Ottomans were still performing the intonation of Persian music in the generation of Prince Cantemir. In my 1996/2024 monograph I demonstrate this on the frets of Prince Cantemir's tanbur. Thus the entire 18th century represented a dialogue between the older Persian intonation and the newer Turkish intonation, which combined features of both Turkic folklore and Byzantine music. None of the notational techniques—whether Western, Islamic, Byzantine or Armenian—adequately reflect the actual sound of Ottoman music in each historical era.

In addition to tonality, the rhythmic 'usul' structure in relation to melody requires fundamental reevaluation and new analysis. Even more than 'makam', it is usul which differentiates the different genres and social levels of the composed Ottoman repertoire. As far back as 1988 Owen Wright had discovered the basic principles of rhythmic expansion and temporal retardation that determined the development of Ottoman music after the end of the 17th century. But the actual complexity of how this mature system came to function in the later 18th and 19th centuries has never been subjected to sustained analysis. I made a preliminary attempt at this in "The Art of Melodic Extension Within and Beyond the Usul," in Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East, edited by Zeynep Helvacı, Jacob Olley and Ralf Martin Jaeger. Würzburg: Ergon Verlag, 2017: 154-176.

Cevahir Karaca

In your opinion, what are the most significant methodological deficiencies that need to be addressed for the healthier development of Ottoman/Turkish music studies today?

Walter Feldman

The first task is to completely break with the most ideological aspects of Republican Turkish musicology. As I have written in several places, these emerge out of the various pseudo-histories in connection with Anatolian antiquity, hence a changeless history in which nothing happens, or else pseudo-comparisons with Western music, which stand in the place of the actual history of Ottoman music. I do not know to what extent these politicized pseudo-theories may still exist in Turkey. My early tentative treatment of this theme is: "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire." Asian Music 22 (1), (1990/91).

Here are a number of crucial issues which have barely been addressed thus far in Turkey. Most of the issues to be treated would be considered historical ethnomusicology:

Integration with sociological studies of Ottoman society. A good example is the University of Athens recent project in "Intercommunal Musical Geographies of Late Ottoman Istanbul," under Professor Panagiotis Poulos.

Integration with current Ottoman historical studies. Our NYU Abu Dhabi conference from 2018 in "Locally Generated Ottoman Modernity of the Long Eighteenth Century" with the late Rifaat Abou El-Haj, Baki Tezcan and Harun Küçük et alia is a good model.

Integration with poetic studies. Thus far the integration of the Indian Style with the emerging Ottoman music of the 17th century has barely been touched. I refer to the bare outline of the problem in my book in progress: "Revolution of the Spheres: New Poetry from Agra to Istanbul."

Linking of Persianate traditions from Safavid and post written sources with Ottoman material.

Integration of the music of the Mevleviye.

Comparisons with the Bukharan and Khivan maqom.

Comparisons with Anatolian, Khwarezmian and perhaps other relevant Turkic musics. mainly in the shorter musical forms, such as the instrumental and vocal semai. The outstanding scholar in this approach in researching rural Turkic

musics is Janos Sipos in Budapest. Similar analytic techniques could identify Turkic musicological features appearing in courtly semai, Mevlevi semai, and mehterhane.
Identification of 'themes' originating in Byzantine music as employed within Ottoman music.
Studies of connection of usul and melodic structure. Ottoman music possesses one of the richest rhythmic systems known worldwide. The melodic connections of this system as it evolved over time, and within the better documented music of the 19th century would constitute an extremely productive field of study. This would also help to demonstrate the uniqueness of Ottoman music.

References

Web 1. https://www.walterzevfeldman.com/



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
23-32, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Walter Feldman'da Osmanlı-Türk müziği eğitiminin temelleri

Demet Aydınlı Gürler[1]

Müzik Bölümü, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 16 Mayıs 2026
Kabul: 2 Ağustos 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Osmanlı-Türk müziği
Walter Feldman
Meşk sistemi
Türk müzik eğitimi tarihi
Kurumsal müzik eğitimi
Türk müziği pedagojisi

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Walter Feldman, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişimi, repertuvar oluşumu, makam sistemi ve saray müzik çevreleri konusunda önde gelen araştırmacıdır. Bu zamana kadar çalışmaları müzikolojik perspektiften ele alınmış olup, müzik eğitimi ve pedagojisi ekseninden bütüncül olarak bakılmamıştır. Bu araştırmada Feldman'ın eserlerinde Osmanlı-Türk müziği eğitiminin pedagojik ve kurumsal temellerinin kodları ortaya konması amaçlanmıştır. Doküman analizi şeklinde yapılan araştırma sonucunda Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin görüşleri pedagojik, kurumsal, toplumsal ve tarihsel olmak üzere dört ana tema ve onyedi alt tema altında incelenmiştir. Bulgular, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimini yalnızca eser öğretimine dayalı teknik bir süreç olarak değil; meşk, usta-öğrenci ilişkisi, işitsel bellek, repertuvar aktarımı, icra deneyimi, sosyal çevreler, kurumsal yapılar ve himaye ilişkilerinin birlikte işlediği çok katmanlı bir aktarım sistemi olarak ele aldığını göstermektedir. Ayrıca Enderun, Mevlevîhâneler ve saray çevresinin müzisyen yetiştirme sürecindeki işlevleri ile XIX. yüzyıldan itibaren yaşanan kurumsal dönüşümlerin eğitim yapısına etkileri değerlendirilmiştir. Sonuç olarak çalışma, Feldman'ın tarihsel ve müzikolojik çözümlemelerinin yalnızca Osmanlı-Türk müziği tarihine değil, aynı zamanda müzik eğitimi tarihi alanına da önemli kuramsal katkılar sunduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen bulguların, Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin gelecekte yapılacak tarihsel, pedagojik ve karşılaştırmalı araştırmalara kavramsal bir çerçeve sağlaması beklenmektedir.

Makaleye atıf için

Aydınlı Gürler, D. (2026). Walter Feldman'da Osmanlı-Türk müziği eğitiminin temelleri. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 23-32. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23593630

Giriş

Walter Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı-Türk müziğinin makam anlayışı, bestecilik pratikleri, repertuvar oluşumu ve saray müzik çevrelerinin tarihsel gelişimine ilişkin ayrıntılı bir müzikolojik inceleme sunmaktadır. Her ne kadar bu çalışmalar doğrudan müzik eğitimi konusuna odaklanmasa da Osmanlı-Türk müziğinde müzikal bilginin nasıl oluştuğu, aktarıldığı ve sürdürüldüğüne ilişkin değerlendirmeler için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Osmanlı-Türk müziği geleneğinde müzikal bilginin aktarımı, sözlü kültür, icra pratiği ve usta-öğrenci ilişkileri üzerinden gelişen bir süreç olmuştur. Bu aktarımın önemli unsurlarından biri olan meşk sistemi, yalnızca eser öğretimine dayanmamış; repertuvar bilgisi, makam anlayışı, icra üslubu ve estetik değerlerin birlikte aktarıldığı bir öğrenme biçimi olarak işlev görmüştür. Wright (1992, s. 19), Osmanlı repertuvarına ilişkin yazılı koleksiyonlar arasındaki farklılıkların büyük ölçüde sözlü aktarım süreçleriyle ilişkili olduğunu ve repertuvarın tarihsel sürekliliğinin bu aktarım biçimleri dikkate alınmadan tam olarak açıklanamayacağını belirtmektedir. Benzer biçimde Behar (2023), meşk sisteminin yalnızca eser repertuvarının aktarılmasında değil icra üslubunun, müzikal hafızanın ve geleneğe özgü

[1] Doç. Dr., Müzik Bölümü, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye. E-posta: demetag@karatekin.edu.tr ORCID: 0000-0002-0339-336X

estetik anlayışın sonraki kuşaklara ulaşmasında da önemli bir rol üstlendiğini ifade etmektedir. Bu çerçevede meşk sistemi, Osmanlı-Türk müziğinde müzikal bilginin aktarılmasını sağlayan temel pedagojik pratiklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Feldman'ın Osmanlı müzik çevrelerine ilişkin değerlendirmeleri, müzik eğitimi tarihi açısından da dikkate değer bir bakış açısı sunmaktadır. Feldman, bir müzisyenin yetişme sürecinde ustayla kurulan uzun süreli ilişkinin, doğrudan icra deneyiminin ve sözlü öğrenme biçimlerinin belirleyici olduğunu vurgulamaktadır (Feldman, 2024, s. 8). Bu değerlendirmelerin, Feldman'ın kendi müzik öğrenme süreciyle de ilişkili olduğu görülmektedir. Karaca'nın (2026, s. 2) aktardığına göre Feldman, çeşitli söyleşilerinde neyzen Aka Gündüz Kutbay, Kudsi Erguner, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen ile çalıştığını; klasik repertuvar ve musiki gelenek alanında Fatih Salgar'dan yararlandığını, ayrıca Tanburî Necdet Yaşar'ın öğrencisi olarak tanbur eğitimi aldığını belirtmiştir. Feldman'ın bu öğrenme deneyimleri, Osmanlı-Türk müziğine ilişkin değerlendirmelerinin yalnızca tarihsel kaynak incelemelerine değil, aynı zamanda geleneksel aktarım süreçleri içerisindeki kişisel müzik deneyimlerine de dayandığını göstermektedir. Bu yönüyle Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı-Türk müziğinde pedagojik aktarım biçimlerinin müzik eğitimi tarihi bağlamında incelenmesi açısından önemli bir başvuru kaynağı oluşturmaktadır.

Osmanlı-Türk müziği geleneğine ilişkin çalışmaların önemli bir kısmı makam sistemi, repertuvar, bestecilik ve tarihsel gelişim gibi konular üzerine yoğunlaşmıştır. Buna karşılık, bu geleneğin pedagojik aktarım biçimleri ile aktarımın gerçekleştiği kurumsal çevreler arasındaki ilişki, müzik eğitimi tarihi perspektifiyle daha sınırlı biçimde ele alınmıştır. Feldman'ın güncel söylemlerini inceleyen Tortop (2026), Feldman'ın çalışmalarının Osmanlı-Türk müziğine ilişkin güncel akademik tartışmalar içerisinde farklı kavramsal ve yöntemsel yaklaşımlar doğrultusunda yeniden değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Tortop'un tür kavramı ve usûl eksenli değerlendirmeleri, Feldman'ın çalışmalarının yalnızca tarihsel bilgi aktaran kaynaklar olmadığını, farklı araştırma soruları doğrultusunda yeniden incelenebilecek nitelikte olduğunu göstermektedir. Öte yandan Osmanlı müzik yaşamının sürdürüldüğü kurumsal çevrelere ilişkin önemli tarihsel çalışmalar da bulunmaktadır (Uzunçarşılı, 1977; Mete, 2018; Öner, 2023). Bununla birlikte Feldman'ın tarihsel ve müzikolojik değerlendirmelerinin bu kurumsal çalışmalarla birlikte müzik eğitimi tarihi açısından ele alınması, Osmanlı-Türk müziğinde pedagojik aktarım süreçlerinin daha bütünlüklü biçimde anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Bu çalışma, Walter Feldman'ın eserlerinde ortaya koyduğu tarihsel ve müzikolojik değerlendirmeleri müzik eğitimi tarihi açısından ele alarak Osmanlı-Türk müziği eğitiminin pedagojik ve kurumsal temellerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda Behar'ın (2023) meşk sistemine ilişkin kuramsal yaklaşımı, Feldman'ın hem araştırmacı kimliği hem de meşk geleneği içerisinde yetişmiş bir icracı olarak sunduğu değerlendirmelerle birlikte ele alınmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde meşk, usta-çırak ilişkisi ve notasyonun eğitimdeki işlevi gibi pedagojik boyutlar; ikinci bölümünde ise Enderun, Mevlevîhaneler ve sosyal himaye ağları gibi kurumsal yapılar incelenmektedir. Analiz sürecinde Feldman'ın eserleri temel kaynak olarak kullanılmış; diğer tarihsel ve müzikolojik çalışmalar ise ele alınan konuların tarihsel bağlamını açıklamak ve farklı değerlendirmelerle karşılaştırmak amacıyla çalışmaya dâhil edilmiştir.

Yöntem

Bu araştırma, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin tarihsel ve müzikolojik değerlendirmelerini müzik eğitimi perspektifinden inceleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmada doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olgu veya olaylara ilişkin bilgi içeren yazılı materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesine olanak sağlayan nitel araştırma yöntemlerinden biridir (Yıldırım & Şimşek, 2021). Bu kapsamda Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı-Türk müziğinde eğitim ve aktarım süreçlerinin anlaşılması amacıyla belirlenen inceleme boyutları doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Araştırmanın inceleme materyallerini, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarihi ve aktarım süreçlerine ilişkin temel çalışmaları ile meşk sistemi, müzik eğitimi, repertuvar aktarımı, müzik kurumları ve tarihsel dönüşümler üzerine bilgi sunan tarihsel ve müzikolojik yayınlar oluşturmaktadır. Feldman'ın çalışmaları araştırmanın temel kaynağı olarak ele alınmış; diğer araştırmacıların çalışmaları ise Feldman'ın görüşlerini desteklemek, açıklamak ve farklı kuramsal

bağlamlarda değerlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Verilerin analizinde betimsel analiz yaklaşımından yararlanılmıştır. Elde edilen veriler, araştırmanın amacı doğrultusunda oluşturulan temalar kapsamında sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda bulgular; (1) Osmanlı-Türk müziği eğitiminde pedagojik aktarım süreçleri, (2) Osmanlı-Türk müziği eğitiminin kurumsal yapıları, (3) Müzik eğitiminin toplumsal ve ilişkisel boyutları ve (4) Tarihsel dönüşümler ve eğitim yapısındaki değişimler olmak üzere dört ana tema altında düzenlenmiştir.

Bulgular

Araştırmada kaynakların incelenmesi sonucunda Osmanlı-Türk müzik geleneğinde müzisyen yetiştirme sürecinin pedagojik, kurumsal, toplumsal ve tarihsel boyutlarına ilişkin çeşitli bulgular elde edilmiştir.

Walter Feldman'ın çalışmalarında Osmanlı-Türk müzik geleneğinde aktarım süreçleri; usta-öğrenci ilişkisi, sözlü ve işitsel öğrenme, repertuvar edinimi ve notasyonun eğitim içindeki rolü üzerinden ele alınmaktadır.

Osmanlı-Türk müziğinde müzisyen yetiştirme usta-öğrenci ilişkisine dayanır

Feldman'a göre Osmanlı-Türk müzik geleneğinde müzisyen yetiştirme süreci, usta-öğrenci ilişkisi ve uzun süreye yayılan icra deneyimi temelinde şekillenmiştir. Geleneksel müzik eğitiminde geniş bir repertuvarın ayrıntılarına, icra özelliklerine ve üslup anlayışına hâkim olmak, tanınmış ustalarla sürdürülen uzun süreli bir öğrenme sürecini gerektirmiştir. Bir icracının "usta" olarak kabul edilmesi, yalnızca teknik yeterliğiyle değil; aktarım sürecinde kazandığı kültürel birikim ve müzikal anlayışla da ilişkilidir. Nitekim Feldman, 20. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı-Türk müzik geleneğinde müzisyen kimliğinin büyük ölçüde usta rehberliğinde şekillendiğini belirtmektedir (Feldman, 2024, s. 8). Feldman ayrıca XVII. ve XX. yüzyıllar arasında Mevlevî dervişleri, Yahudi sinagog kantorları (hazzanlar) ve Rum kilise kantorları (psaltesler) gibi farklı toplulukların kendilerine özgü aktarım çevreleri oluşturduğunu ancak bu çevrelerin birbirinden tamamen kopuk olmadığını vurgular. Bu dönemde bir müzisyenin geniş bir repertuvara ulaşması ve mesleki yetkinlik kazanması, bir veya birden fazla tanınmış ustadan aldığı eğitimle mümkün olmuştur (Feldman, 2024, s. 7-8). Bu aktarım sürecinde öğretici, yalnızca teknik bilgiyi aktaran kişi değil aynı zamanda repertuvarın, icra üslubunun ve estetik değerlerin taşıyıcısıdır. Feldman'ın değerlendirmeleri, Osmanlı-Türk müziği eğitiminde öğrenmenin eserlerin aktarımıyla sınırlı kalmadığını, müzikal bilgi, icra anlayışı ve estetik değerlerin geleneksel ortam içerisinde deneyim yoluyla kazanıldığını ortaya koymaktadır.

Meşk öğrencilerin doğrudan deneyim kazandıran bir aktarım sürecidir

Feldman'ın (2024) tanımladığı usta-öğrenci aktarım modeli, Osmanlı-Türk müziği literatüründe meşk sistemiyle birlikte değerlendirilebilir. Feldman'ın bu görüşünü destekler mahiyette Behar (2014) da bu aktarım biçiminin eser öğretiminin yanı sıra icra özellikleri, üslup ve müzikal anlayışın aktarımını da kapsadığını belirtir. Behar, geleneksel Türk musikisinde meşk yönteminin ses ve saz eğitimi ile repertuvar kazanımında önemli bir aktarım yolu olduğunu, eserlerin hocadan öğrenciye aktarılması, tekrar edilmesi ve ezberlenmesi yoluyla öğrenildiğini belirtmektedir. Ayrıca meşk sürecinde öğreticinin, öğrencinin müzikal gelişimine yön veren temel etkenlerden biridir (Behar, 2023).

Feldman'ın meşk sistemine ilişkin değerlendirmeleri, yalnızca kuramsal çözümlemelerine değil, kendi müzik öğrenme deneyimlerine de dayanmaktadır. Karaca'nın (2026) Feldman ile gerçekleştirdiği görüşmelere göre, Feldman Türkiye'ye gelmeden önce New York'taki Osmanlı göçmeni Ermeni müzisyenlerden sözlü aktarım yoluyla çeşitli halk müziği repertuvarlarını öğrenmiş; daha sonra İstanbul'da dervişler ve Mevlevî müzisyenlerle kurduğu doğrudan ilişkiler aracılığıyla musikinin yalnızca kuramsal bilgisine değil, işitsel ve uygulamalı aktarım süreçlerine de dâhil olmuştur (Karaca, 2026). Bu deneyimler, Feldman'ın sözlü aktarım, icra geleneği ve müzikal öğrenme süreçlerine ilişkin değerlendirmelerinin dayandığı deneyimsel zemini anlamak açısından önem taşımaktadır. Meşk, öğrencinin yalnızca eser repertuvarını öğrenmesini değil, icra tavrını, süsleme anlayışını ve müzikal ifade biçimlerini doğrudan deneyim yoluyla kazanmasını sağlayan bir aktarım süreci olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle meşk, notaya dökülemeyen üslup inceliklerinin kuşaktan kuşağa yaşanarak korunmasını mümkün kılan bir öğrenme ortamı niteliğindedir.

Müzik eğitimi uygulama topluluğuna katılım yoluyla gerçekleşir

Feldman'ın (2024) Osmanlı-Türk müziğinde tanımladığı yüz yüze ve uygulama temelli öğrenme biçimi oldukça önemlidir. Feldman'ın (tarih) Osmanlı-Türk müzik geleneğinde aktarım ve öğrenme süreçlerine ilişkin

değerlendirmelerinin yorumlanmasında yararlı bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır. Bu bağlamda usta-çırak ilişkisi ve icra pratikleri, teknik becerilerin aktarımı olmanın yanı sıra bireyin bir müzik topluluğuna katılarak o topluluğun estetik anlayışını, üslup özelliklerini ve geleneksel ifade biçimlerini edindiği öğrenme süreçleri olarak değerlendirilebilir. Osmanlı-Türk müzik eğitiminde öğrenme, bu yönüyle bireysel bilgi ediniminin ötesine geçerek, icra çevresine katılım ve kültürel pratiklerle etkileşim içerisinde gelişen bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Lave ve Wenger'in (1991) durumlu öğrenme yaklaşımı açısından öğrenme, bireyin yalnızca bilgi ve beceri kazanmasıyla gerçekleşen bireysel bir süreç değil; bir uygulama topluluğuna katılım yoluyla gelişen sosyal bir süreçtir. Bu yaklaşımın temel kavramlarından biri olan meşru çevresel katılım, öğrenenin başlangıçta sınırlı ancak topluluk tarafından kabul edilen bir katılımla uygulama ortamına dâhil olmasını ve zaman içerisinde daha etkin bir katılımcı hâline gelmesini ifade eder (Lave & Wenger, 1991, s. 29-31). Bu süreçte bilgi ve beceriler, bireyin topluluğun etkinliklerine, kullandığı araçlara, ortak değerlerine ve bilgi üretme biçimlerine katılımı yoluyla edinilir (Lave & Wenger, 1991, s. 29). Bu yaklaşım,

Repertuvar öğrenimi işitsel bellek ve uzun süreli ezbere dayanır

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin değerlendirmelerinde dikkat çeken unsurlardan biri de işitsel belleğe dayalı repertuvar öğrenme sürecidir. Feldman, Behar'ın (1993) tespitlerinden hareketle, Osmanlı-Türk müziği geleneğinde müzikal ayrıntıların ve üslup özelliklerinin aktarımında uzun süreli ezber süreçleri ile işitsel öğrenmenin belirleyici bir rol üstlendiğini ifade etmektedir (Feldman, 2024, s. 8). Repertuvarın sözlü aktarım yoluyla sürdürülmesi, eserlerin farklı dönemlerde icracıların estetik anlayışları, makam bilgileri ve besteleme yaklaşımlarıyla yeniden yorumlanarak sonraki kuşaklara aktarılmasını mümkün kılmıştır (Feldman, 2024, s. 434, 443-444).

Nazire, repertuvarın yeniden üretilmesini sağlayan bir besteleme pratiğidir

Feldman'ın nazire uygulamasına ilişkin değerlendirmeleri, Osmanlı-Türk müziği repertuvarının mevcut eserlerinin korunmasının yanında önceki müzikal örneklerden hareketle oluşturulan yeni besteleme süreçleriyle de devam ettiğini ortaya koymaktadır. Feldman'a göre nazire, önceki bir eserden izler taşıyan; ancak onu yeniden üretmek yerine yeni bir kompozisyon ortaya koyan bir besteleme pratiğidir. Bu süreçte sözlü aktarım ve kuşaklar arasındaki yorum farklılıkları, repertuvarın sonraki dönemlere değişerek ve zenginleşerek ulaşmasında rol oynamıştır (Feldman, 2024, s. 434-435, 443-444). Meşk sistemi pedagojik açıdan değerlendirildiğinde ise öğrenci, repertuvarı yalnızca ezber yoluyla edinmemektedir. Öğrenciler, eserlerin icra biçimlerini, üslup özelliklerini ve gelenek içerisindeki farklı yorumlanma biçimlerini de öğrenmektedir.

Feldman'ın aktarım anlayışı yaşayan müzik pratikleriyle kurduğu ilişkiye dayanır

Feldman'ın repertuvar aktarımı, sözlü öğrenme ve icra geleneğine ilişkin değerlendirmeleri, tarihsel kaynaklara dayalı çözümlemeleriyle ve aynı zamanda yaşayan müzik pratikleriyle kurduğu uzun süreli ilişki çerçevesinde de değerlendirilmelidir. Feldman'ın (2024) çalışmalarının kırk beş yılı aşan sanatsal, manevi ve kişisel deneyimlerle şekillendiğini; Hafız Kemal Tezergil, Sefer Dal ve Kemal Baba gibi isimlerden ilahi ve durak repertuvarı çalışmasının yanı sıra çeşitli tasavvufî müzik pratikleriyle doğrudan ilişki kurduğunu belirtmektedir (Kılınç, 2026). Bu deneyimler, Feldman'ın usta-çırak aktarımı, icra geleneği ve müzikal öğrenme süreçlerine yönelik değerlendirmelerinin dayandığı kültürel zemini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Osmanlı-Türk müziğinde öğrenme çok boyutlu bir aktarım sürecidir

Osmanlı-Türk müziği eğitiminde öğrenme süreci, yazılı repertuvar bilgisinin edinilmesinin yanı sıra icra deneyimi, işitsel bellek ve üslup aktarımı yoluyla gelişen çok boyutlu bir süreçtir. Feldman'ın repertuvar aktarımına ilişkin değerlendirmeleri, geleneksel müzik eğitiminde öğrenmenin eserlerin ezberlenmesinden ibaret olmadığını; öğrencinin melodik yapıyla birlikte icra tavrını, süsleme anlayışını, üslup özelliklerini ve estetik değerleri de işitsel deneyim aracılığıyla kazandığını ortaya koymaktadır (Feldman, 2024). Bu açıdan işitsel bellek ve sözlü aktarım, repertuvarın korunmasını sağlayan araçlar olmakla birlikte müzikal geleneğin karakteristik özelliklerinin sonraki kuşaklara aktarılmasında etkili olan temel süreçlerdir.

Osmanlı-Türk müziği eğitimi yalnızca resmî kurumlarla açıklanamaz

Osmanlı-Türk müziği eğitiminin kurumsal temelleri, yalnızca müzik öğretiminin gerçekleştirildiği resmî kurumlar üzerinden açıklanamaz. Bu yapı, kurumların işleyişini destekleyen sosyal ilişkiler, himaye mekanizmaları, meslekî çevreler ve tarihsel dönüşümlerle birlikte şekillenmiştir. Bu nedenle Osmanlı-Türk müzik geleneğinin eğitim ve aktarım süreçleri, kurumsal yapılanmalar ile toplumsal ilişkilerin karşılıklı etkileşimi içerisinde ele alınmalıdır. Feldman'ın çalışmalarında bu kurumsal yapı, saray teşkilatı, profesyonel müzisyen çevreleri ve bu çevreler arasındaki himaye ilişkileri üzerinden değerlendirilmektedir (Feldman, 2024).

Saray müzik eğitimi bürokratik ve mesleki bir yapılanmanın parçasıdır

Feldman, Osmanlı sarayındaki müzik eğitimini yalnızca Enderun Mektebi içerisindeki bir öğretim süreci olarak değerlendirmemektedir. Söz konusu durumu saray hizmetinin oluşturduğu daha geniş bürokratik ve mesleki yapılanmanın bir unsuru olarak ele almaktadır. Müzisyenlerin seçimi, yetiştirilmesi, görevlendirilmesi ve maaşlandırılması saray teşkilatının idarî düzeni içerisinde yürütülmüştür. Ayrıca bu süreç, müzik eğitimi ve icrasının saray himayesi altında kurumsal bir nitelik kazanmasını sağlamıştır (Feldman, 2024).

Meşk kurumsal ve toplumsal çevreler içinde işleyen bir öğrenme biçimidir

Meşk sistemi, bu kurumsal ve toplumsal çevreler içerisinde işleyen, uzun süreli ve doğrudan etkileşime dayalı bir öğrenme biçimi olup görüşün Behar (2023) tarafından da desteklendiği görülmektedir. Osmanlı döneminde saray, tekke, özel meclisler ve mesleki çevreler gibi farklı müzik ortamlarında sürdürülen bu aktarım biçimi, müzikal bilginin ve icra geleneğinin kuşaklar arasında aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Meşk, yalnızca bireysel bir usta-çırak ilişkisiyle sınırlı kalmayan ve farklı sosyal çevreler aracılığıyla devam eden bir müzik öğrenme ve aktarım pratiği olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede Osmanlı-Türk müziği eğitiminde kurumsal yapı, yalnızca belirli eğitim kurumlarıyla açıklanamayacak; kurumlar, icra çevreleri ve toplumsal ilişkilerin karşılıklı etkileşimi içinde ele alınması gereken bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır.

Saray eğitimi ile profesyonel müzisyen istihdamı birlikte yürütülmüştür

Osmanlı-Türk müziği eğitiminde çok katmanlı yapılanmanın önemli örneklerinden biri Osmanlı sarayındaki müzik eğitimidir. Saray bünyesinde oluşturulan kurumlar, müzik öğretiminin gerçekleştirildiği alanlar olmakla birlikte aynı zamanda profesyonel müzisyenlerin yetiştirildiği, istihdam edildiği ve himaye edildiği yapılar olarak da işlev görmüştür. Bu yönüyle eğitim süreci ile mesleki istihdam, aynı kurumsal çerçeve içerisinde birbirini tamamlayan unsurlar hâline gelmiştir. Saray hizmeti kapsamında yer alan çeşitli odalar zaman içerisinde farklı görevler üstlenmiş; XVII. yüzyılın ortalarında kurulan Seferli Odası da müzisyenlerin ve hanendelerin bulunduğu saray birimlerinden biri olmuştur (Feldman, 2024, s. 48, 68). XVII. yüzyılın başlarına kadar saray hizmetinin önemli unsurlarından birini, devşirme sistemiyle saraya alınan ve Enderun'da yetiştirilen öğrenciler oluşturmuştur. Devşirme sistemi aracılığıyla şekillenen bu yapı, saray içerisindeki kültürel faaliyetlerin belirli bir düzen içerisinde sürdürülmesinde etkili olmuştur (Feldman, 2024, s. 48). Bu işleyiş, dönemin idarî kaynaklarıyla da doğrulanmaktadır (Feldman, 2024, s. 68).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı da Osmanlı saray teşkilatı içerisinde musikinin düzenli bir yapılanmaya sahip olduğunu ve özellikle yetenekli icracıların Enderun bünyesinde yetiştirildiğini belirtmektedir (Uzunçarşılı, 1977, ss. 80-84). Feldman'a göre sarayda başlangıçta farklı bölümlerde sürdürülen müzik öğretimi, zamanla daha belirgin bir kurumsal düzen kazanmış; Seferli Odası'nın meşkhâne olarak kullanılmaya başlanmasıyla eğitim belirli bir mekân içerisinde yürütülmüştür. Uzunçarşılı da XVII. yüzyılda Seferli Odası'nın kurulmasının ardından saraydaki müzik çalışmalarının bu bölümde yoğunlaştığını ifade ederek Feldman'ın değerlendirmeleriyle örtüşen bilgiler sunmaktadır (Uzunçarşılı, 1977, ss. 86-87).

Enderun'daki müzik eğitimi hiyerarşik ve planlı bir yetiştirme modeline dayanır

Mekânsal örgütlenmenin yanı sıra Enderun'daki müzik eğitimi de belirli bir hiyerarşi içerisinde yürütülmüştür (Feldman, 2024). Bu görüşe destek olarak Enderun'daki müzik eğitiminde yetenekli gençlerin belirlenerek saz ve ses sanatkârı olmak üzere ustaların yanına verildiği ve eğitimin usta-çırak ilişkisi temelinde sürdürüldüğü görülmektedir (Özalp, 2000, s. 28; Temiz, 2010, s. 327). Bu yapı, Osmanlı saray müziği eğitiminde planlı bir yetiştirme anlayışının

bulunduğunu göstermektedir. Toker ve Özden (2013) de Enderûn Mektebi'nde müzik eğitiminin Seferli Odası'nda gerçekleştirildiğini, derslerin hazine ve has odalı mûsikîşinas Enderûnlular ile saray dışından seçilen maaşlı hânende ve sâzendeler tarafından yürütüldüğünü belirtmektedir. Araştırmacılar ayrıca Seferli Odası bünyesinde meşkhâne olarak adlandırılan ders mekânlarının bulunduğunu ve tarihî vesikalara göre Enderûn'da enstrüman, ses eğitimi ve dans derslerinin birlikte verildiğini ortaya koymaktadır (Toker & Özden, 2013, s. 109-110). Bu veriler, Osmanlı saray müziği eğitiminde bireysel usta-çırak ilişkilerinin kurumsal bir yapı içerisinde sürdürüldüğünü göstermektedir. Bu bağlamda yetenek seçimi, saray himayesi ve kurumsal örgütlenme, müzisyen yetiştirme sürecinin temel unsurları olarak değerlendirilebilir.

Mevlevîhâneler temel müzik eğitim ve aktarım merkezleridir

Saray dışındaki müzik eğitim ve aktarım merkezleri arasında Mevlevîhâneler önemli bir yere sahiptir. Feldman'a göre XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik musikinin gelişiminde saray çevresinin yanı sıra Mevlevî çevreleri de etkili olmuştur. Mevlevîhâneler, müzik bilgisinin ve repertuvarın aktarımının sürdürüldüğü başlıca kurumsal ortamlar arasında yer almıştır (Feldman, 2024, s. XI). Konya merkezli Mevlevî teşkilatı merkezî yapısını korumakla birlikte zaman içerisinde Anadolu'nun farklı bölgelerine yayılmıştır. Bu yayılma sonucu Mevlevî müzik geleneğinin farklı merkezlerde devam etmesi ve aktarılması mümkün olmuştur (Feldman, 2024, s. 16). İstanbul'da kurulan Galata, Yenikapı, Kasımpaşa ve Beşiktaş Mevlevîhâneleri ise XVII. yüzyıldan itibaren klasik musikinin dinî ve din dışı repertuvarının icra edildiği ve aktarıldığı önemli merkezler arasında yer almıştır (Feldman, 2024, s. 88).

Osmanlı müzik geleneği farklı dinî ve toplumsal çevrelerin etkileşimiyle biçimlenmiştir

Feldman'a göre XVII. yüzyılda klasik repertuvarın aktarımı ve gelişiminde özellikle Mevlevî dervişleri ile farklı dinî topluluklara mensup müzisyenler etkin rol oynamıştır (Feldman, 2024, s. 39-40). Bu yaklaşım, Osmanlı müzik geleneğinin tek bir merkez üzerinden açıklanamayacağını, farklı sosyal ve dinî çevrelerin karşılıklı etkileşimiyle biçimlendiğini ortaya koymaktadır. Nitekim Feldman, Osmanlı müziğinin oluşum sürecini yalnızca belirli bir toplumsal çevreyle sınırlamamakta, Mevlevî ve Halvetî dervişleri, ulemâ çevreleri, Rum Ortodoks kantörleri ve gayrimüslim besteciler gibi farklı aktörleri aynı tarihsel süreç içerisinde değerlendirmektedir (Tortop, 2026). Bu çerçevede Osmanlı müzik eğitiminin yalnızca saray merkezli bir yapı olarak ele alınamayacağı, farklı kurumlar ve sosyal çevreler arasındaki ilişkiler yoluyla şekillendiği görülmektedir. Tekkeler ve özellikle Mevlevîhâneler ise müzik bilgisinin aktarılması, repertuvarın korunması ve icracıların yetişmesinde etkili eğitim ortamları olmuştur.

Tekkeler ve Mevlevihaneler müzik bilgisinin aktarıldığı eğitim ortamlarıdır

Tekkelerin müzik eğitiminde önemli bir rolü müzik bilgisinin aktarıldığı ortamlardır (Feldman, 2024). Tekkeler, yalnızca dinî icra mekânları değil, aynı zamanda çalgı eğitiminin sürdürüldüğü ve musikişinasların yetiştiği önemli aktarım ortamlarıdır (Behar, 2014). Mevlevîhâneler, Mevlevîliğin âdâb ve erkânı içerisinde musiki eğitiminin devam ettiği, meşk yoluyla musikişinasların yetiştiği başlıca eğitim çevrelerinden biridir (Mete, 2018, s. 167). Mevlevîhânelerin dinî ve tasavvufî işlevlerinin yanı sıra, meşk sistemine dayalı musiki aktarımının gerçekleştiği ve usta-çırak ilişkisi yoluyla icracıların yetiştiği önemli müzik eğitim ortamları olduğunu ortaya koymaktadır.

Himaye ilişkileri müzik üretimi ve aktarımının sürekliliğini sağlamıştır

Osmanlı-Türk müzik eğitiminde kurumsal yapıların yanında, müzik üretimi ve aktarımını destekleyen önemli unsurlardan biri de himaye ilişkileridir. Feldman, Osmanlı müzik kültürünün gelişiminde saray çevresi, yeni aristokrasi, devlet adamları, ulema ve tarikat çevreleri arasındaki ilişkilerin etkili olduğunu vurgular. XVII. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan yeni seçkin çevreler, müzik hamileri ve amatör icracılar aracılığıyla sanat müziğinin desteklenmesinde rol üstlenmiş, müzik üretimi ve aktarımı, kurumsal yapılar ile toplumsal destek mekanizmalarının karşılıklı etkileşimi içerisinde gelişmiştir. Feldman'a göre bu dönemde saray hizmetlileri, bürokrasi, dinî kurumlar ve derviş çevreleri arasındaki ilişkiler, Osmanlı müzik kültüründe dinî, dünyevi ve mistik unsurların bir arada bulunduğu çeşitli müzik çevrelerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Feldman, 2024, s. 53).

Müzik tarihçiliği disiplinler arası ve ilişkisel bir bilgi üretimine dayanır

Müzik tarihçiliği, disiplinlerarası ve ilişkisel bilgi üretimine dayanan bir yapıdadır. Bu açıdan Feldman, müzikoloji alanında çalışan kişilere farklı disiplinler arasında ilişki kurabilen çok yönlü bir bakış açısı benimsemelerini öğütler (Tortop, 2026). Bu ilişkiler, tarihsel müzik pratiğinin anlaşılmasının yanında müzik tarihi araştırmalarında bilginin oluşum süreçlerini değerlendirmek bakımından da önem taşımaktadır. Karaca'nın (2026) Walter Feldman ile gerçekleştirdiği görüşme, Feldman'ın akademik yaklaşımının farklı disiplinler ve araştırmacılarla kurduğu etkileşimler içinde geliştiğini ortaya koymaktadır. Princeton Üniversitesi'nde Harold Powers'tan aldığı metodolojik yönlendirmeler ile Halil İnalcık, Yalçın Tura, Haydar Sanal, Cem Behar, Owen Wright ve Necdet Yaşar gibi isimlerle kurduğu entelektüel ilişkiler, çalışmalarının tarih, müzikoloji ve icra çevreleriyle kurulan bağlantılar üzerinden şekillendiğini göstermektedir (Karaca, 2026). Feldman'ın Osmanlı müzik tarihine ilişkin yaklaşımı, yazılı kaynakların yanı sıra farklı alanlardan araştırmacılar ve müzisyenlerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla gelişmiştir.

Müzisyen yetiştirme tek bir hocadan çok farklı sosyal ve müzikal çevrelerin etkisiyle gerçekleşir

Feldman'a göre XVII. yüzyıldan itibaren Mevlevîhâneler, müzik eğitimi ve icrası açısından önemli merkezler hâline gelmiş; Mevlevî müzisyenlerin saray ve aristokrat meclisler gibi farklı müzik çevreleriyle kurdukları ilişkiler, müzik bilgisinin ve repertuvarın dolaşımını desteklemiştir (Feldman, 2024, s. 88). Bu ilişkilerin devamlılığı, maddi destek mekanizmalarıyla da güçlendirilmiştir. Osmanlı müzik tarihine ilişkin biyografik kaynakların, müzisyenlerin yetişme süreçlerinde geniş çaplı bir etkileşimden söz edilebilir (Öner, 2023, ss. 132-133). Osmanlı bürokrasisinde müzisyenlerin maaş, tayinat ve çeşitli özlük hakları aracılığıyla desteklendiğini, bu himaye düzeninin müzik kurumlarının sürekliliği ve profesyonel müzisyenlerin yetişmesi açısından önemli bir işlev gördüğünü belirtmektedir (Feyzi & Kılıç, 2025, ss. 309-311). Bu çerçevede, Osmanlı-Türk müzik eğitiminde aktarım süreçlerinin resmî kurumlar aracılığıyla ve farklı toplumsal ve müzikal çevreler arasındaki ilişkiler yoluyla da sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

Ondokuzuncu yüzyıl modernleşmesi müzik eğitiminin kurumsal yapısını dönüştürmüştür

Osmanlı-Türk müzik eğitimine ilişkin kurumsal yapı, XIX. yüzyıldaki siyasal ve kültürel modernleşme sürecinde değişime uğramıştır. Feldman'a göre, 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla Mehterhâne'nin kapatılması, geleneksel saray müziği kurumlarının merkezi konumunu zayıflatmış, Enderun merkezli müzik eğitimi ve himaye sistemi zamanla eski işlevini kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemde Osmanlı müzik yaşamı, değişen kurumsal yapı ve yeni yönetim anlayışı içerisinde yeniden biçimlenmiştir (Feldman, 2024, ss. 5, 68-69). Saray müzik yapılanmasının yeniden düzenlenmesiyle Mehterhâne'nin yerini alan Mûzikâ-yı Hümâyun, Osmanlı müzik yaşamında yeni bir kurumsal odak noktası hâline gelmiştir (Özcan, 2026). Ancak bu dönüşüm, geleneksel aktarım biçimlerinin ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Nota kullanımının ve kurumsal müzik eğitiminin yaygınlaşmasına rağmen, müzikal üslup ve repertuvar bilgisinin aktarımında usta-öğrenci ilişkisi önemini korumuş, konservatuvar eğitimi ile meşk temelli öğrenme biçimleri belirli ölçülerde birlikte devam etmiştir (Feldman, 2024, s. 8).

Kurumsal dönüşümlere rağmen meşk geleneği varlığını sürdürmüştür

Geçiş sürecinde Dârülelhan, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan dönemde geleneksel repertuvarın korunması ve kurumsal aktarımın devam ettirilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Kolukırık'ın (2016) ifade ettiği üzere Dârülelhan; derlemeleri, külliyat yayınları ve mecmuası aracılığıyla klasik repertuvarın notaya alınmasına ve sonraki kuşaklara ulaştırılmasına katkı sağlamıştır. Geleneksel eğitim silsilesindeki önemli dönüşümlerden biri, 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla gerçekleşmiştir. Bu düzenleme Mevlevî müziğinin aktarım kanalları, eğitim pratikleri ve ritüel sürekliliği üzerinde belirgin değişimlere yol açmıştır Kılınç'ın (2026). Bununla birlikte, meşk geleneğine dayalı üslup ve repertuvar aktarımı farklı kurumsal ve toplumsal zeminlerde varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı-Türk müziği eğitimi çok merkezli ve ilişkisel bir kurumsal yapıdır

Osmanlı-Türk müziği eğitiminin kurumsal temellerinin tek bir merkezde değil; saray teşkilatı, tekke çevreleri ve bu çevreler arasındaki himaye ilişkileriyle şekillenen çok yönlü bir yapı içinde geliştiğini göstermektedir. Enderun ve Seferli Odası'nda uygulanan hiyerarşik eğitim modeli ile Mevlevîhâneler başta olmak üzere tekkelerde sürdürülen meşk geleneği, ayrı ve birbirinden kopuk yapılar olarak değil, aynı müzik kültürü içerisinde farklı işlevler üstlenen aktarım ortamları olarak değerlendirilmelidir. 1826'da Mehterhâne'nin kaldırılması ve 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması

gibi tarihsel dönüşümler bu kurumların işleyişini değiştirmiş olsa da geleneksel aktarım pratikleri farklı kurumsal ve toplumsal zeminlerde varlığını sürdürmüştür. Bu çerçevede, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılanmalar ile müzikal aktarım süreçlerinin birbirinden ayrı değil, karşılıklı ilişki içinde ele alınması gerektiği anlaşılmaktadır.

Genel değerlendirme

Araştırma kapsamında Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin değerlendirmeleri pedagojik, kurumsal, toplumsal ve tarihsel temalar altında bütüncül biçimde ele alınmıştır. Feldman'ın görüşleri, yalnızca kendi tarihsel ve müzikolojik çözümlemeleriyle sınırlı tutulmamış; ilgili görüşleri destekleyen, açıklayan veya farklı bir kuramsal çerçeve içerisinde yorumlayan araştırmacıların çalışmalarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda araştırmada ortaya çıkan temel temalar, Feldman'ın bu temalara ilişkin görüşleri ve söz konusu görüşlere katkı sağlayan diğer araştırmacılar Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin görüşleri ve bu görüşlere katkı sunan araştırmacılar

Tematik başlık	**Feldman'ın görüşü**	**Görüşe katkı sunan diğer araştırmacılar**
Usta-öğrenci ilişkisine dayalı müzisyen yetiştirme	Osmanlı-Türk müziğinde müzisyen yetiştirme, uzun süreli usta-öğrenci ilişkisine ve doğrudan icra deneyimine dayanmıştır. Usta; teknik bilginin yanı sıra repertuvarı, icra üslubunu, estetik değerleri ve müzikal kimliği aktarmıştır.	Behar (2014, 2023), Karaca (2026), Özalp (2000), Temiz (2010)
Meşk deneyimi ve kişisel öğrenme süreci	Feldman'ın meşk ve sözlü aktarım hakkındaki görüşleri yalnızca tarihsel kaynaklara değil, Osmanlı-Türk müziği icracıları ve farklı geleneklerin temsilcileriyle yaşadığı kişisel öğrenme deneyimlerine de dayanmaktadır.	Behar (2014)
Uygulama topluluğuna katılım yoluyla öğrenme	Öğrenme, bireyin yalnızca bilgi ve beceri edinmesi değil, bir icra çevresine katılması, topluluğun değerlerini benimsemesi ve zaman içinde etkin bir katılımcı hâline gelmesiyle gerçekleşen sosyal bir süreçtir.	Lave ve Wenger (1991), Collins, Brown ve Newman (1987)
İşitsel bellek ve uzun süreli ezber	Repertuvarın ve üslup özelliklerinin aktarılmasında dinleme, tekrar, ezber ve işitsel bellek belirleyici olmuştur. Sözlü aktarım, eserlerin kuşaklar arasında yeniden yorumlanarak sürdürülmesini sağlamıştır.	Behar (2014, 2023), Wright (1992)
Nazire ve repertuvarın yeniden üretimi	Nazire, önceki bir eserin doğrudan tekrarı değil, ondan izler taşıyan yeni bir kompozisyon oluşturma pratiğidir. Böylece repertuvar yalnızca korunmamış, yeni besteleme ve yorum biçimleriyle yeniden üretilmiştir.	Wright (1992), Behar (2023)
Çok boyutlu müzikal öğrenme	Osmanlı-Türk müziğinde öğrenme yalnızca eser ezberlemekten ibaret değildir. Öğrenci melodik yapı, icra tavrı, süsleme, üslup, nüans ve estetik değerleri birlikte edinmektedir.	Behar (2014, 2023), Collins, Brown ve Newman (1987), Lave ve Wenger (1991)
Resmî kurumların ötesindeki eğitim yapısı	Osmanlı-Türk müziği eğitimi yalnızca resmî kurumlarla açıklanamaz. Eğitim ve aktarım; saray, tekkeler, özel meclisler, meslek çevreleri ve sosyal ilişkiler içinde gelişmiştir.	Behar (2014), Öner (2023), Mete (2018)
Saray eğitiminin bürokratik ve mesleki niteliği	Saraydaki müzik eğitimi, yalnızca Enderun'daki öğretim faaliyetlerinden oluşmamış; müzisyenlerin seçimi, yetiştirilmesi, görevlendirilmesi, maaşlandırılması ve himaye edilmesiyle birlikte yürütülmüştür.	Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Toker ve Özden (2013), Feyzi ve Kılıç (2025)
Enderun ve Seferli Odası'ndaki planlı eğitim	Enderun'daki müzik eğitimi, yetenek seçimi, usta rehberliği, belirli eğitim mekânları ve mesleki istihdamla bağlantılı hiyerarşik bir yetiştirme modeline dayanmıştır.	Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Temiz (2010), Toker ve Özden (2013)
Mevlevîhânelerin eğitim ve aktarım işlevi	Mevlevîhâneler, müzik bilgisinin, dinî ve din dışı repertuvarın, icra üslubunun ve meşk geleneğinin aktarıldığı temel kurumsal merkezler arasında yer almıştır.	Behar (2014), Mete (2018), Kılınç (2026)
Dinî ve toplumsal çevreler arasındaki etkileşim	Osmanlı müzik geleneği tek bir toplumsal çevre tarafından oluşturulmamış; Mevlevîler, Halvetîler, ulema, Rum Ortodoks kantorlar, Yahudi müzisyenler ve gayrimüslim besteciler aynı müzikal alan içinde etkileşim kurmuştur.	Tortop (2026), Öner (2023), Mete (2018)
Himaye ilişkileri ve müzikal süreklilik	Saray, aristokrasi, bürokrasi, ulema, tarikat çevreleri ve müzik hamileri arasındaki ilişkiler, müzik üretimi, repertuvar aktarımı ve profesyonel müzisyen yetiştirme süreçlerini desteklemiştir.	Feyzi ve Kılıç (2025), Öner (2023), Uzunçarşılı (1977)
Disiplinler arası ve ilişkisel müzik tarihçiliği	Feldman'ın müzik tarihçiliği, yazılı kaynakların yanında tarihçiler, müzikologlar, kuramcılar ve icracılarla kurulan entelektüel ilişkilerden beslenen disiplinlerarası bir yaklaşım taşımaktadır.	Behar (2014), Wright (1992)
Müzisyen yetiştirmede sosyal ve müzikal çevrelerin etkisi	Müzisyenlerin yetişmesi yalnızca tek bir hocanın etkisiyle değil, saray, Mevlevîhâne, aristokrat meclisler ve farklı icra çevreleriyle kurulan ilişkiler yoluyla gerçekleşmiştir.	Öner (2023), Feyzi ve Kılıç (2025), Behar (2014)
Modernleşme ve kurumsal dönüşüm	Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, Mehterhâne'nin kapanması ve Mûzikâ-yı Hümâyun'un kurulmasıyla müzik eğitiminin kurumsal yapısı değişmiş; Enderun merkezli eğitim ve himaye sistemi eski işlevini zamanla kaybetmiştir.	Özcan (2026), Kolukırık (2016), Uzunçarşılı (1977)
Kurumsal dönüşüme rağmen meşkin sürekliliği	Nota kullanımının yaygınlaşması, Dârülelhan'ın kurulması ve tekkelerin kapatılması, geleneksel aktarım biçimlerini tamamen ortadan kaldırmamıştır. Meşk temelli repertuvar ve üslup aktarımı farklı ortamlarda devam etmiştir.	Kolukırık (2016), Behar (2014, 2023)
Çok merkezli ve ilişkisel eğitim yapısı	Osmanlı-Türk müziği eğitimi; saray, Enderun, Seferli Odası, tekkeler, Mevlevîhâneler, profesyonel çevreler ve himaye ilişkilerinin birbirini tamamladığı çok merkezli bir yapı içinde gelişmiştir.	Uzunçarşılı (1977), Mete (2018), Öner (2023), Toker ve Özden (2013), Feyzi ve Kılıç (2025)

Tablo 1, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin değerlendirmelerinin farklı araştırmacılar tarafından çeşitli boyutlarda desteklendiğini ve genişletildiğini göstermektedir. Behar (2014, 2023) ve Karaca (2026), meşk sistemi, sözlü aktarım, usta-öğrenci ilişkisi, işitsel bellek ve repertuvar aktarımı süreçlerini açıklarken; Wright (1992), nazire pratiği üzerinden repertuvarın yalnızca korunmadığını, yeni besteleme süreçleriyle yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Öğrenme süreçleri açısından Lave ve Wenger (1991) ile Collins, Brown ve Newman (1987), bu aktarım biçiminin sosyal katılım ve uygulama topluluğu bağlamında değerlendirilmesine kuramsal katkı sağlamaktadır. Kurumsal yapı bağlamında Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Temiz (2010) ile Toker ve Özden (2013), saray, Enderun ve Seferli Odası gibi yapılanmalardaki planlı eğitim süreçlerini tarihsel verilerle açıklamaktadır. Mete (2018) ve Kılınç (2026) ise Mevlevîhânelerin müzik eğitimindeki rolünü ortaya koymaktadır. Toplumsal etkileşim bağlamında Öner (2023), müzisyen yetiştirme süreçlerinde sosyal çevrelerin ve ilişkisel ağların önemini; Tortop (2026), farklı dinî ve toplumsal çevreler arasındaki müzikal etkileşimi; Feyzi ve Kılıç (2025) ise himaye mekanizmalarının müzikal üretim üzerindeki etkisini açıklamaktadır. Modernleşme sürecinde Kolukırık (2016) ve Özcan (2026), kurumsal dönüşümlere rağmen meşk temelli aktarımın farklı biçimlerde sürdüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Feldman'ın yaklaşımı; pedagojik aktarım, kurumsal yapılanma, toplumsal ilişkiler, estetik üretim ve kültürel süreklilik boyutlarını içeren çok merkezli bir eğitim modeli olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma, Walter Feldman'ın tarihsel ve müzikolojik bir çerçevede ortaya koyduğu verileri, müzik eğitimi alanının kavramsal yaklaşımlarıyla yeniden ele alarak Osmanlı-Türk müziğinde aktarım süreçlerini pedagojik ve kurumsal boyutlarıyla incelemeyi amaçlamıştır. Feldman'ın tarihsel çözümlemeleri, eğitim bilimleri perspektifinden değerlendirilmiş, Osmanlı-Türk müzik geleneğinde müzikal bilginin aktarım biçimleri, bu aktarımın gerçekleştiği öğrenme süreçleri ve söz konusu süreçleri destekleyen kurumsal yapılar ele alınmıştır. Bu çalışma sonucunda Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği eğitimine ilişkin 17 temel görüşü, pedagojik, kurumsal, toplumsal ve tarihsel olmak üzere dört ana tema altında belirlenmiştir. Bulgular, Feldman'ın müzik eğitimini yalnızca eser ve teknik bilgi aktarımı olarak değil; meşk, usta-öğrenci ilişkisi, işitsel bellek, icra deneyimi, sosyal çevreler, kurumsal yapılar ve himaye ilişkilerinin birlikte işlediği çok katmanlı bir kültürel aktarım sistemi olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, Feldman'ın tarihsel ve müzikolojik çözümlemelerinin Osmanlı-Türk müziği eğitiminin sürekliliğini açıklayan bütüncül bir eğitim yaklaşımı sunduğu sonucuna ulaşmıştır.

Kaynaklar

Behar, C. (2014). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2023). Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Collins, A., Brown, J. S., & Newman, S. E. (1987). Cognitive apprenticeship: Teaching the crafts of reading, writing, and mathematics (Technical Report No. 403). Center for the Study of Reading, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Feldman, W. (2024). Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin Müzik Politikası Üzerine Bir Değerlendirme: Osmanlı'da Müzik Kültürü ve Patronaj. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 64*, 305-324. https://doi.org/10.21563/sutad.1682665

Karaca, C. (2026). Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 19-24.

Kılınç, E. (2026). Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes kitabının incelemesi. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 13-18.

Kolukırık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 35,* 479-498. https://doi.org/10.21563/sutad.187106

Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mete, A. (2018). Mevlevî mûsikişinaslar (XVIII. yüzyıl). Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20(38), 165-199. https://doi.org/10.17335/sakaifd.470936

Öner, O. (2023). Mapping the Links: Network Perspectives on Musician Communities of Late Ottoman Istanbul. Kadim, 6, 131-147. https://doi.org/10.54462/kadim.1323438

Özcan, N. (2026). *Muzıka-yi Hümâyun*. TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-Humayun

Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi (2 cilt)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Temiz, E. (2010). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminden Önce Kurulan Resmi ve Gönüllü Müzik Kuruluşları. e-*Journal of New World Sciences Academy (NWSA)*, 5(4), 324-332.

Toker, H. ve Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde müzik eğitimi veren önemli kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *1*(2), 107-128. https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018

Tortop, H. S. (2026). Osmanlı-Türk Müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 1-11. https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/197/128

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten, 41*(161), 79-114. https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1165296

Wright, O. (1992). *Words Without Songs (1st ed.).* Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315040950

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
23-32, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Foundations of Ottoman-Turkish music education in Walter Feldman's scholarship

Demet Aydınlı Gürler[2]

Department of Music, Çankırı Karatekin University, Çankırı, Türkiye.

Article Info

Recieved: 16 May 2026
Accepted 2 August 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Ottoman-Turkish music
Walter Feldman
Meşk system
Master-apprentice relationship
Music pedagogy

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

Walter Feldman is one of the leading scholars on the historical development, repertoire formation, modal system (makam), and court music traditions of Ottoman-Turkish music. Although his work has been extensively examined from a musicological perspective, it has not previously been analysed comprehensively within the framework of music education and pedagogy. This study aims to identify the pedagogical and institutional foundations of Ottoman-Turkish music education reflected in Feldman's scholarship. Using document analysis as the research method, the study found that Feldman's views on Ottoman-Turkish music education can be organised into four major themes, namely pedagogical, institutional, social, and historical dimensions, comprising a total of seventeen sub-themes. The findings demonstrate that Feldman conceptualises Ottoman-Turkish music education not merely as a technical process of transmitting musical compositions but as a multilayered system integrating the meşk tradition, master-apprentice relationships, auditory memory, repertoire transmission, performance experience, social networks, institutional structures, and systems of patronage. The study also examines the educational functions of the Enderun School, Mevlevi lodges (Mevlevihanes), and the Ottoman court in the training of musicians, together with the impact of the institutional transformations that emerged from the nineteenth century onward on music education. In conclusion, the study demonstrates that Feldman's historical and musicological analyses make significant theoretical contributions not only to the history of Ottoman-Turkish music but also to the history of music education. The findings are expected to provide a conceptual framework for future historical, pedagogical, and comparative studies on Ottoman-Turkish music education.

To cite this article

Aydınlı Gürler, D. (2026). Foundations of Ottoman-Turkish music education in Walter Feldman's scholarship. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 23-32. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23593630

Introduction

Feldman's work offers a detailed musicological examination of the Ottoman-Turkish musical understanding of makam, compositional practices, repertory formation, and the historical development of courtly musical circles. Although these studies do not focus directly on music education, they constitute an important source for evaluating how musical knowledge was formed, transmitted, and sustained within Ottoman-Turkish music.

In the Ottoman-Turkish musical tradition, the transmission of musical knowledge developed through oral culture, performance practice, and master–student relationships. One of the central components of this transmission was the meşk system, which was not limited to the teaching of individual compositions. Rather, it functioned as a mode of learning through which repertory knowledge, makam understanding, performance style, and aesthetic values were transmitted together. Wright (1992, p. 19) argues that the differences among written collections of the Ottoman repertory were largely related to processes of oral transmission and that the historical continuity of the repertory cannot

[2] Assoc. Prof.Dr., Music Department, Çankırı Karatekin University, Çankırı, Türkiye. E-posta: demetag@karatekin.edu.tr ORCID: 0000-0002-0339-336X

be fully explained without considering these modes of transmission. Similarly, Behar (2023) states that the meşk system played an important role not only in transmitting the repertory of compositions but also in conveying performance style, musical memory, and tradition-specific aesthetic understandings to subsequent generations. Within this framework, the meşk system may be regarded as one of the principal pedagogical practices through which musical knowledge was transmitted in Ottoman-Turkish music.

Feldman's observations on Ottoman musical circles also offer a noteworthy perspective from the standpoint of the history of music education. Feldman emphasizes that a musician's development was shaped by a long-term relationship with a master, direct performance experience, and oral forms of learning (Feldman, 2024, p. 8). These observations also appear to be closely connected to Feldman's own musical education. According to Karaca (2026, p. 2), Feldman stated in various interviews that he studied with the ney performers Aka Gündüz Kutbay, Kudsi Erguner, and Niyazi Sayın, as well as with İhsan Özgen; that he benefited from the guidance of Fatih Salgar in the areas of classical repertory and vocal tradition; and that he received tanbur training as a student of Tanburî Necdet Yaşar. These learning experiences demonstrate that Feldman's assessments of Ottoman-Turkish music were based not only on historical source analysis but also on his personal musical experiences within traditional processes of transmission. In this respect, Feldman's work constitutes an important reference point for examining pedagogical modes of transmission in Ottoman-Turkish music within the context of the history of music education.

A substantial part of the scholarship on the Ottoman-Turkish musical tradition has concentrated on subjects such as the makam system, repertory, composition, and historical development. By contrast, the relationship between the pedagogical modes through which this tradition was transmitted and the institutional environments in which that transmission took place has received more limited attention from the perspective of music education history. Examining Feldman's recent statements, Tortop (2026) demonstrates that Feldman's work has been reassessed within contemporary academic debates on Ottoman-Turkish music through different conceptual and methodological approaches. Tortop's evaluations centred on the concepts of genre and usûl indicate that Feldman's studies are not merely sources conveying historical information but are also open to renewed examination in relation to different research questions. There are also important historical studies on the institutional environments in which Ottoman musical life was sustained (Uzunçarşılı, 1977; Mete, 2018; Öner, 2023). Nevertheless, examining Feldman's historical and musicological assessments together with these institutional studies from the perspective of music education history may contribute to a more comprehensive understanding of pedagogical transmission processes in Ottoman-Turkish music.

This study aims to examine the pedagogical and institutional foundations of Ottoman-Turkish music education by approaching Walter Feldman's historical and musicological assessments from the perspective of the history of music education. Within this framework, Behar's (2023) theoretical approach to the meşk system is considered alongside Feldman's assessments both as a researcher and as a performer trained within the meşk tradition. The first section of the study examines pedagogical dimensions such as meşk, the master–apprentice relationship, and the role of notation in education, while the second section focuses on institutional structures such as the Enderun, Mevlevî lodges, and networks of social patronage. In the analytical process, Feldman's works were used as the primary sources, while other historical and musicological studies were included to clarify the historical context of the topics under discussion and to compare Feldman's assessments with alternative interpretations.

Method

This study is a qualitative investigation examining Walter Feldman's historical and musicological assessments of Ottoman-Turkish music from the perspective of music education. The study was conducted using the document analysis method. Document analysis is one of the qualitative research methods that enables the systematic examination of written materials containing information related to the phenomena or events under investigation (Yıldırım & Şimşek, 2021). Within this framework, Feldman's works were analyzed based on the analytical categories established in accordance with the purpose of the study.

The research materials consist of Feldman's principal work together with historical and musicological publications addressing the meşk system, pedagogical transmission, the function of notation, and the institutional structures of music. In the analysis of the documents, Feldman's works were treated as the primary source, while secondary sources were used to clarify the historical context and to compare the perspectives of different scholars. The data were analyzed through descriptive analysis and organized under two main themes in line with the conceptual framework of the study: Pedagogical Foundations of Ottoman-Turkish Music Education and Institutional Foundations of Ottoman-Turkish Music Education.

Findings

The examination of the sources yielded various findings concerning the pedagogical, institutional, social, and historical dimensions of musician training within the Ottoman-Turkish musical tradition. In Walter Feldman's studies, transmission processes in the Ottoman-Turkish musical tradition are addressed through the master–student relationship, oral and aural learning, repertory acquisition, and the role of notation in education.

Musician training in Ottoman-Turkish music is based on the master–student relationship

According to Feldman, the process of training musicians in the Ottoman-Turkish musical tradition was shaped by the master–student relationship and performance experience extending over a long period. In traditional music education, mastering the details of an extensive repertory, its performance characteristics, and its stylistic understanding required a prolonged learning process with renowned masters. Recognition of a performer as a "master" was related not only to technical competence but also to the cultural knowledge and musical understanding acquired through the transmission process. Feldman notes that until the mid-twentieth century, musicianship in the Ottoman-Turkish musical tradition was shaped largely under the guidance of a master (Feldman, 2024, p. 8). He further emphasizes that between the seventeenth and twentieth centuries, different communities, such as Mevlevi dervishes, Jewish synagogue cantors known as *hazzanim*, and Greek church cantors known as *psaltes*, formed their own distinctive circles of transmission, although these circles were not entirely isolated from one another. During this period, a musician's access to an extensive repertory and attainment of professional competence were made possible through training received from one or more renowned masters (Feldman, 2024, pp. 7–8). Within this process, the teacher was not merely a transmitter of technical knowledge but also the bearer of the repertory, performance style, and aesthetic values. Feldman's assessments demonstrate that learning in Ottoman-Turkish music education was not limited to the transmission of compositions; musical knowledge, performance understanding, and aesthetic values were acquired through experience within the traditional environment.

Meşk is a process of transmission that provides students with direct experience

The master–student transmission model described by Feldman (2024) may be considered together with the *meşk* system in the literature on Ottoman-Turkish music. Supporting Feldman's view, Behar (2014) states that this form of transmission encompassed not only the teaching of compositions but also the transmission of performance characteristics, style, and musical understanding. Behar explains that in traditional Turkish music, the *meşk* method constituted an important means of transmission in vocal and instrumental education and repertory acquisition, and that compositions were learned through their transmission from teacher to student, repetition, and memorization. He further emphasizes that the teacher is one of the principal factors guiding the student's musical development during the *meşk* process (Behar, 2023).

Feldman's assessments of the *meşk* system are based not only on his theoretical analyses but also on his own experiences of musical learning. According to Karaca's (2026) interviews with Feldman, before coming to Türkiye, Feldman learned various folk music repertories through oral transmission from Ottoman Armenian immigrant musicians in New York. Later, through direct relationships with dervishes and Mevlevi musicians in Istanbul, he became involved not only in the theoretical knowledge of music but also in its aural and practice-based processes of transmission (Karaca, 2026). These experiences are important for understanding the experiential foundation of Feldman's assessments of oral transmission, performance tradition, and musical learning processes. *Meşk* may be

regarded as a process of transmission that enables students not only to learn a repertory of compositions but also to acquire performance manner, approaches to ornamentation, and forms of musical expression through direct experience. In this respect, *meşk* constitutes a learning environment that allows stylistic subtleties that cannot be fully represented in notation to be preserved across generations through lived practice.

Music education takes place through participation in a community of practice

The face-to-face and practice-based mode of learning described by Feldman (2024) in relation to Ottoman-Turkish music is particularly significant. Feldman's (date) assessments of transmission and learning processes in the Ottoman-Turkish musical tradition provide a useful theoretical basis for interpretation. In this context, master–apprentice relationships and performance practices may be understood not only as means of transmitting technical skills but also as learning processes through which individuals participate in a musical community and acquire its aesthetic understanding, stylistic characteristics, and traditional forms of expression. From this perspective, learning in Ottoman-Turkish music education extends beyond individual knowledge acquisition and develops through participation in performance circles and interaction with cultural practices.

According to Lave and Wenger's (1991) situated learning approach, learning is not merely an individual process through which a person acquires knowledge and skills; rather, it is a social process that develops through participation in a community of practice. Legitimate peripheral participation, one of the central concepts of this approach, refers to the learner's initial involvement in the practice environment through a limited but socially accepted form of participation and gradual progression toward becoming a more active participant over time (Lave & Wenger, 1991, pp. 29–31). Within this process, knowledge and skills are acquired through participation in the community's activities, tools, shared values, and modes of knowledge production (Lave & Wenger, 1991, p. 29).

Repertory learning is based on aural memory and long-term memorization

One of the notable elements in Feldman's assessments of Ottoman-Turkish music education is the process of repertory learning based on aural memory. Drawing on Behar's (1993) observations, Feldman states that long-term memorization and aural learning played a decisive role in transmitting musical details and stylistic characteristics within the Ottoman-Turkish musical tradition (Feldman, 2024, p. 8). The continuation of the repertory through oral transmission made it possible for compositions to be reinterpreted in different periods according to performers' aesthetic understandings, knowledge of makam, and compositional approaches before being transmitted to subsequent generations (Feldman, 2024, pp. 434, 443–444).

Nazire is a compositional practice that enables the re-creation of repertory

Feldman's assessments of the practice of *nazire* demonstrate that the Ottoman-Turkish music repertory was sustained not only through the preservation of existing compositions but also through new compositional processes developed from earlier musical models. According to Feldman, *nazire* is a compositional practice that retains traces of an earlier work while producing a new composition rather than reproducing it. In this process, oral transmission and interpretive differences between generations contributed to the repertory reaching later periods in transformed and enriched forms (Feldman, 2024, pp. 434–435, 443–444). From a pedagogical perspective, the *meşk* system also indicates that students did not acquire the repertory solely through memorization. They also learned the performance practices, stylistic characteristics, and different forms of interpretation associated with compositions within the tradition.

Feldman's understanding of transmission is grounded in his engagement with living musical practices

Feldman's assessments of repertory transmission, oral learning, and performance tradition should be considered in relation both to his analyses based on historical sources and to his long-term engagement with living musical practices. Kılınç (2026) states that Feldman's work was shaped by more than forty-five years of artistic, spiritual, and personal experience, including his study of the *ilahi* and *durak* repertories with figures such as Hafız Kemal Tezergil, Sefer Dal, and Kemal Baba, as well as his direct involvement in various Sufi musical practices. These experiences are important for understanding the cultural foundation underlying Feldman's assessments of master–apprentice transmission, performance tradition, and musical learning processes.

Learning in Ottoman-Turkish music is a multidimensional process of transmission

The learning process in Ottoman-Turkish music education is multidimensional, developing not only through the acquisition of written repertory knowledge but also through performance experience, aural memory, and stylistic transmission. Feldman's assessments of repertory transmission demonstrate that learning in traditional music education is not limited to the memorization of compositions. Alongside melodic structure, students acquire performance manner, approaches to ornamentation, stylistic characteristics, and aesthetic values through aural experience (Feldman, 2024). From this perspective, aural memory and oral transmission are not only means of preserving the repertory but also fundamental processes through which the characteristic features of the musical tradition are transmitted to subsequent generations.

Ottoman-Turkish music education cannot be explained solely through formal institutions

The institutional foundations of Ottoman-Turkish music education cannot be explained solely through the formal institutions in which music instruction took place. This structure was shaped together with the social relationships, patronage mechanisms, professional circles, and historical transformations that supported the functioning of these institutions. Therefore, the educational and transmission processes of the Ottoman-Turkish musical tradition should be examined through the interaction between institutional structures and social relations. In Feldman's work, this institutional structure is evaluated through the palace organization, professional musical circles, and the patronage relationships among these circles (Feldman, 2024).

Court music education was part of a bureaucratic and professional structure

Feldman does not regard music education at the Ottoman court merely as a process of instruction within the Enderun School. Rather, he considers it an element of the broader bureaucratic and professional structure created by palace service. The selection, training, appointment, and remuneration of musicians were carried out within the administrative organization of the court. This process also enabled music education and performance to acquire an institutional character under court patronage (Feldman, 2024).

Meşk is a mode of learning operating within institutional and social environments

The *meşk* system was a long-term mode of learning based on direct interaction and operating within institutional and social environments, a view also supported by Behar (2023). During the Ottoman period, this form of transmission was maintained in various musical settings, including the court, dervish lodges, private gatherings, and professional circles, and played an important role in transmitting musical knowledge and performance tradition across generations. *Meşk* should therefore be regarded as a practice of musical learning and transmission that was not limited to an individual master–apprentice relationship but continued through different social environments. Within this framework, the institutional structure of Ottoman-Turkish music education cannot be explained solely through particular educational institutions; rather, it emerges as a structure that must be considered through the interaction of institutions, performance circles, and social relationships.

Ottoman Court education and the employment of professional musicians were conducted together

One of the most significant examples of the multilayered structure of Ottoman-Turkish music education was music education at the Ottoman court. Institutions established within the palace functioned not only as settings in which music was taught but also as structures in which professional musicians were trained, employed, and patronized. In this respect, education and professional employment became complementary elements within the same institutional framework. Various chambers within palace service assumed different functions over time, and the Seferli Chamber, established in the mid-seventeenth century, became one of the palace units in which musicians and vocal performers were present (Feldman, 2024, pp. 48, 68). Until the early seventeenth century, students recruited to the palace through the devshirme system and trained in the Enderun constituted one of the principal components of palace service. This structure, shaped through the devshirme system, contributed to the orderly continuation of cultural activities within the palace (Feldman, 2024, p. 48). Its functioning is also confirmed by the administrative records of the period (Feldman, 2024, p. 68).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı likewise states that music had an organized structure within the Ottoman palace administration and that especially talented performers were trained in the Enderun (Uzunçarşılı, 1977, pp. 80–84). According to Feldman, music instruction, which was initially conducted in different sections of the palace, gradually acquired a more clearly defined institutional organization. With the use of the Seferli Chamber as a *meşkhâne*, instruction began to be conducted within a designated space. Uzunçarşılı similarly notes that after the establishment of the Seferli Chamber in the seventeenth century, musical activities at the palace became concentrated in this section, thereby providing information consistent with Feldman's assessments (Uzunçarşılı, 1977, pp. 86–87).

Music education in the enderun was based on a hierarchical and systematic training model

In addition to spatial organization, music education in the Enderun was conducted within a specific hierarchy (Feldman, 2024). Supporting this view, the available evidence indicates that talented young people were identified and assigned to masters to be trained as instrumentalists and vocal performers, and that their education was sustained on the basis of the master–apprentice relationship (Özalp, 2000, p. 28; Temiz, 2010, p. 327). This structure demonstrates the existence of a systematic approach to musician training in Ottoman court music education. Toker and Özden (2013) likewise state that music education at the Enderun School was conducted in the Seferli Chamber and that instruction was provided by musicians from the Treasury and Privy Chambers, together with salaried vocalists and instrumentalists selected from outside the palace. They further demonstrate that instructional spaces known as *meşkhâne* existed within the Seferli Chamber and that, according to historical documents, instrumental instruction, vocal training, and dance lessons were offered together in the Enderun (Toker & Özden, 2013, pp. 109–110). These findings indicate that individual master–apprentice relationships in Ottoman court music education were maintained within an institutional structure. In this context, talent selection, court patronage, and institutional organization may be regarded as fundamental components of the musician-training process.

Mevlevi lodges were major centres of music education and transmission

Mevlevi lodges occupied an important place among the centres of music education and transmission outside the palace. According to Feldman, from the second half of the seventeenth century onward, Mevlevi circles, alongside the court milieu, played an influential role in the development of classical music. Mevlevi lodges were among the principal institutional environments in which musical knowledge and repertory continued to be transmitted (Feldman, 2024, p. XI). Although the Mevlevi organization centred in Konya retained its centralized structure, it gradually spread to different regions of Anatolia. This expansion enabled the Mevlevi musical tradition to be sustained and transmitted in different centres (Feldman, 2024, p. 16). The Galata, Yenikapı, Kasımpaşa, and Beşiktaş Mevlevi lodges established in Istanbul became important centres from the seventeenth century onward, where both the religious and secular repertories of classical music were performed and transmitted (Feldman, 2024, p. 88).

The Ottoman musical tradition was shaped through the interaction of different religious and social milieus

According to Feldman, Mevlevi dervishes and musicians belonging to different religious communities played active roles in the transmission and development of the classical repertory during the seventeenth century (Feldman, 2024, pp. 39–40). This perspective demonstrates that the Ottoman musical tradition cannot be explained through a single centre, but was shaped through the interaction of different social and religious milieus. Feldman does not limit the formation of Ottoman music to a particular social environment; rather, he considers Mevlevi and Halveti dervishes, members of the ulema, Greek Orthodox cantors, and non-Muslim composers within the same historical process (Tortop, 2026). Within this framework, Ottoman music education cannot be understood solely as a court-centred structure, since it was shaped through relationships among different institutions and social circles. Dervish lodges, especially Mevlevi lodges, functioned as influential educational environments in the transmission of musical knowledge, the preservation of repertory, and the training of performers.

Dervish lodges and Mevlevi lodges were educational environments for the transmission of musical knowledge

Dervish lodges played an important role in music education as environments in which musical knowledge was transmitted (Feldman, 2024). They were not merely places of religious performance but also important settings in which instrumental instruction was maintained and musicians were trained (Behar, 2014). Mevlevi lodges were among the principal educational environments in which music instruction continued within the customs and practices of the Mevlevi order and where musicians were trained through *meşk* (Mete, 2018, p. 167). These findings demonstrate that, in addition to their religious and Sufi functions, Mevlevi lodges were important environments of music education in which musical transmission based on the *meşk* system took place and performers were trained through master–apprentice relationships.

Patronage relationships ensured the continuity of musical production and transmission

Alongside institutional structures, patronage relationships constituted one of the principal factors supporting musical production and transmission in Ottoman-Turkish music education. Feldman emphasizes the influence of relationships among the court milieu, the emerging aristocracy, statesmen, the ulema, and Sufi orders on the development of Ottoman musical culture. From the seventeenth century onward, newly emerging elite circles contributed to the support of art music through patrons and amateur performers, while musical production and transmission developed through the interaction of institutional structures and social support mechanisms. According to Feldman, relationships among palace servants, the bureaucracy, religious institutions, and dervish circles created the conditions for the formation of diverse musical milieus in which religious, secular, and mystical elements coexisted within Ottoman musical culture (Feldman, 2024, p. 53).

Music historiography is based on interdisciplinary and relational knowledge production

Music historiography is based on an interdisciplinary and relational mode of knowledge production. In this respect, Feldman advises scholars working in musicology to adopt a multidimensional perspective capable of establishing connections among different disciplines (Tortop, 2026). Such relationships are important not only for understanding historical musical practice but also for evaluating the processes through which knowledge is produced in music-historical research. Karaca's (2026) interview with Walter Feldman demonstrates that Feldman's academic approach developed through interactions with different disciplines and scholars. The methodological guidance he received from Harold Powers at Princeton University, together with his intellectual relationships with figures such as Halil İnalcık, Yalçın Tura, Haydar Sanal, Cem Behar, Owen Wright, and Necdet Yaşar, shows that his work was shaped through connections with the fields of history, musicology, and performance (Karaca, 2026). Feldman's approach to Ottoman music history thus developed not only through written sources but also through his relationships with scholars and musicians from different fields.

Musician training is shaped by diverse social and musical environments rather than by a single teacher

According to Feldman, from the seventeenth century onward, Mevlevi lodges became important centres of music education and performance, while the relationships established by Mevlevi musicians with different musical environments, including the Ottoman court and aristocratic gatherings, facilitated the circulation of musical knowledge and repertory (Feldman, 2024, p. 88). The continuity of these relationships was further reinforced through systems of financial support. Biographical sources on Ottoman music history likewise suggest that the education of musicians was shaped through extensive interaction with diverse social and musical environments rather than through the influence of a single teacher (Öner, 2023, pp. 132–133). Feyzi and Kılıç (2025, pp. 309–311) further note that musicians in the Ottoman bureaucracy received salaries, allowances, and various professional benefits, and that this patronage system played a significant role in ensuring the continuity of musical institutions and the training of professional musicians. Within this framework, the findings indicate that the transmission processes of Ottoman-Turkish music education were sustained not only through formal institutions but also through relationships among diverse social and musical communities.

Nineteenth-century modernization transformed the ınstitutional structure of music education

The institutional structure of Ottoman-Turkish music education underwent significant transformation during the political and cultural modernization of the nineteenth century. According to Feldman, the abolition of the Janissary Corps in 1826 and the subsequent closure of the *Mehterhâne* weakened the central position of the traditional court music institutions, while the Enderun-based system of music education and patronage gradually lost its former function. During this period, Ottoman musical life was reshaped within a changing institutional framework and a new administrative order (Feldman, 2024, pp. 5, 68–69). With the reorganization of the palace music establishment, the *Mûzikâ-yı Hümâyun*, which replaced the *Mehterhâne*, emerged as the new institutional centre of Ottoman musical life (Özcan, 2026). Nevertheless, this transformation did not signify the disappearance of traditional modes of transmission. Despite the increasing use of notation and the expansion of institutional music education, the master–student relationship continued to play a central role in transmitting musical style and repertory, while conservatory education and *meşk*-based learning coexisted to a considerable extent (Feldman, 2024, p. 8).

The meşk tradition continued despite institutional transformations

During this transitional period, *Dârülelhan* assumed an important role in preserving the traditional repertory and maintaining institutional transmission from the late Ottoman period into the early Republic. As noted by Kolukırık (2016), *Dârülelhan* contributed to the notation and preservation of the classical repertory through its collection projects, published anthologies, and journal. Another major transformation in the traditional educational system occurred with the closure of dervish lodges and Sufi convents in 1925. According to Kılınç's (2026) interpretation of Feldman's assessments, this reform produced significant changes in the transmission channels, educational practices, and ritual continuity of the Mevlevi musical tradition. Nevertheless, the transmission of style and repertory based on the *meşk* tradition continued within different institutional and social settings.

Ottoman-Turkish music education represents a multi-centred and relational institutional structure

The findings demonstrate that the institutional foundations of Ottoman-Turkish music education developed not within a single centre but through a multidimensional structure shaped by the palace organization, dervish lodge communities, and the patronage relationships connecting these environments. The hierarchical educational model implemented in the Enderun and the Seferli Chamber, together with the *meşk* tradition maintained in dervish lodges, particularly the Mevlevi lodges, should not be regarded as separate and disconnected systems but rather as complementary environments of transmission serving different functions within the same musical culture. Although historical transformations, such as the abolition of the *Mehterhâne* in 1826 and the closure of dervish lodges in 1925, altered the functioning of these institutions, traditional modes of transmission continued within different institutional and social contexts. Accordingly, institutional structures and processes of musical transmission in Ottoman-Turkish music should be understood not as separate phenomena but as mutually interconnected components of a broader educational system.

General Evaluation

This study examined Feldman's assessments of Ottoman-Turkish music education holistically under the pedagogical, institutional, social, and historical themes. Feldman's views were not considered solely within the scope of his own historical and musicological analyses but were also evaluated together with the works of other scholars that support, elaborate, or reinterpret these views within different theoretical frameworks. Accordingly, the principal themes identified in this study, Feldman's views associated with these themes, and the researchers who contribute to or support these perspectives are presented in Table 1.

Table 1. Feldman's views on Ottoman-Turkish music education and the researchers contributing to these perspectives

Thematic heading	**Feldman's view**	**Other researchers contributing to the view**
Musician training based on the master–student relationship	In Ottoman-Turkish music, musician training was based on a long-term master–student relationship and direct performance experience. In addition to technical knowledge, the master transmitted repertory, performance style, aesthetic values, and musical identity.	Behar (2014, 2023), Karaca (2026), Özalp (2000), Temiz (2010)
Meşk experience and the personal learning process	Feldman's views on meşk and oral transmission are based not only on historical sources but also on his personal learning experiences with performers of Ottoman-Turkish music and representatives of different traditions.	Behar (2014)
Learning through participation in a community of practice	Learning is not merely the acquisition of knowledge and skills but a social process through which the individual participates in a performance environment, adopts the values of the community, and gradually becomes an active participant.	Lave and Wenger (1991), Collins, Brown, and Newman (1987)
Aural memory and long-term memorization	Listening, repetition, memorization, and aural memory were decisive in transmitting repertory and stylistic characteristics. Oral transmission enabled works to be sustained through reinterpretation across generations.	Behar (2014, 2023), Wright (1992)
Nazire and the re-creation of repertory	Nazire is not the direct repetition of an earlier work but a compositional practice that creates a new composition while retaining traces of the original. Thus, the repertory was not merely preserved but was re-created through new forms of composition and interpretation.	Wright (1992), Behar (2023)
Multidimensional musical learning	Learning in Ottoman-Turkish music is not limited to memorizing compositions. Students acquire melodic structure, performance manner, ornamentation, style, nuance, and aesthetic values together.	Behar (2014, 2023), Collins, Brown, and Newman (1987), Lave and Wenger (1991)
Educational structures beyond formal institutions	Ottoman-Turkish music education cannot be explained solely through formal institutions. Education and transmission developed within the court, dervish lodges, private gatherings, professional circles, and social relationships.	Behar (2014), Öner (2023), Mete (2018)
Bureaucratic and professional character of court education	Music education at the court did not consist solely of instructional activities in the Enderun. It was conducted together with the selection, training, appointment, remuneration, and patronage of musicians.	Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Toker and Özden (2013), Feyzi and Kılıç (2025)
Systematic education in the Enderun and the Seferli Chamber	Music education in the Enderun was based on a hierarchical training model connected with talent selection, master guidance, designated instructional spaces, and professional employment.	Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Temiz (2010), Toker and Özden (2013)
Educational and transmission functions of Mevlevi lodges	Mevlevi lodges were among the principal institutional centres in which musical knowledge, religious and secular repertories, performance style, and the meşk tradition were transmitted.	Behar (2014), Mete (2018), Kılınç (2026)
Interaction among religious and social milieus	The Ottoman musical tradition was not created by a single social group. Mevlevis, Halvetis, members of the ulema, Greek Orthodox cantors, Jewish musicians, and non-Muslim composers interacted within the same musical field.	Tortop (2026), Öner (2023), Mete (2018)
Patronage relationships and musical continuity	Relationships among the court, aristocracy, bureaucracy, ulema, Sufi circles, and musical patrons supported musical production, repertory transmission, and the training of professional musicians.	Feyzi and Kılıç (2025), Öner (2023), Uzunçarşılı (1977)
Interdisciplinary and relational music historiography	Feldman's music historiography adopts an interdisciplinary approach informed not only by written sources but also by intellectual relationships with historians, musicologists, theorists, and performers.	Behar (2014), Wright (1992)
Influence of social and musical environments on musician training	Musicians were trained not solely under the influence of a single teacher but through relationships with the court, Mevlevi lodges, aristocratic gatherings, and different performance environments.	Öner (2023), Feyzi and Kılıç (2025), Behar (2014)
Modernization and institutional transformation	The abolition of the Janissary Corps, the closure of the Mehterhâne, and the establishment of the Mûzikâ-yı Hümâyun transformed the institutional structure of music education, while the Enderun-based education and patronage system gradually lost its former function.	Özcan (2026), Kolukırık (2016), Uzunçarşılı (1977)
Continuity of meşk despite institutional transformation	The increasing use of notation, the establishment of Dârülelhan, and the closure of dervish lodges did not completely eliminate traditional modes of transmission. Meşk-based transmission of repertory and style continued in different environments.	Kolukırık (2016), Behar (2014, 2023)
Multi-centred and relational educational structure	Ottoman-Turkish music education developed within a multi-centred structure in which the court, Enderun, Seferli Chamber, dervish lodges, Mevlevi lodges, professional circles, and patronage relationships complemented one another.	Uzunçarşılı (1977), Mete (2018), Öner (2023), Toker and Özden (2013), Feyzi and Kılıç (2025)

Table 1 demonstrates that Feldman's assessments of Ottoman-Turkish music education have been supported and expanded in various respects by different researchers. Behar (2014, 2023) and Karaca (2026) explain the processes of meşk, oral transmission, the master–student relationship, aural memory, and repertory transmission, while Wright

(1992) demonstrates through the practice of nazire that the repertory was not merely preserved but also re-created through new compositional processes. In terms of learning processes, Lave and Wenger (1991), together with Collins, Brown, and Newman (1987), provide a theoretical contribution by situating this form of transmission within the frameworks of social participation and communities of practice. With regard to institutional structures, Uzunçarşılı (1977), Özalp (2000), Temiz (2010), and Toker and Özden (2013) explain the systematic educational processes within the court, Enderun, and Seferli Chamber through historical evidence. Mete (2018) and Kılınç (2026) reveal the role of Mevlevi lodges in music education. In relation to social interaction, Öner (2023) emphasizes the importance of social environments and relational networks in the training of musicians; Tortop (2026) addresses musical interaction among different religious and social milieus; and Feyzi and Kılıç (2025) explain the influence of patronage mechanisms on musical production. In the context of modernization, Kolukırık (2016) and Özcan (2026) demonstrate that meşk-based transmission continued in different forms despite institutional transformations. Within this framework, Feldman's approach may be understood as a multi-centred model of education encompassing pedagogical transmission, institutional organization, social relationships, aesthetic production, and cultural continuity.

Conclusion

This study aimed to reconsider the historical and musicological evidence presented by Walter Feldman through the conceptual approaches of music education and to examine transmission processes in Ottoman-Turkish music in their pedagogical and institutional dimensions. Feldman's historical analyses were evaluated from the perspective of educational sciences, with particular attention to the modes through which musical knowledge was transmitted, the learning processes in which this transmission occurred, and the institutional structures supporting these processes. As a result of the study, seventeen fundamental views expressed by Feldman on Ottoman-Turkish music education were identified under four main themes: pedagogical, institutional, social, and historical. The findings demonstrate that Feldman does not regard music education merely as the transmission of compositions and technical knowledge but as a multilayered system of cultural transmission in which meşk, the master–student relationship, aural memory, performance experience, social environments, institutional structures, and patronage relationships operate together. In this respect, the study concludes that Feldman's historical and musicological analyses offer a holistic educational approach that explains the continuity of Ottoman-Turkish music education.

References

Behar, C. (2014). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2023). Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Collins, A., Brown, J. S., & Newman, S. E. (1987). Cognitive apprenticeship: Teaching the crafts of reading, writing, and mathematics (Technical Report No. 403). Center for the Study of Reading, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Feldman, W. (2024). Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin Müzik Politikası Üzerine Bir Değerlendirme: Osmanlı'da Müzik Kültürü ve Patronaj. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 64*, 305-324. https://doi.org/10.21563/sutad.1682665

Karaca, C. (2026). Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 19-24.

Kılınç, E. (2026). Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes kitabının incelemesi. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 11-16.

Kolukırık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 35,* 479-498. https://doi.org/10.21563/sutad.187106

Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mete, A. (2018). Mevlevî mûsikişinaslar (XVIII. yüzyıl). Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20(38), 165-199. https://doi.org/10.17335/sakaifd.470936

Öner, O. (2023). Mapping the Links: Network Perspectives on Musician Communities of Late Ottoman Istanbul. Kadim, 6, 131-147. https://doi.org/10.54462/kadim.1323438

Özcan, N. (2026). *Muzıka-yi Hümâyun*. TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-Humayun

Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi (2 cilt)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Temiz, E. (2010). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminden Önce Kurulan Resmi ve Gönüllü Müzik Kuruluşları. e-*Journal of New World Sciences Academy (NWSA)*, 5(4), 324-332.

Toker, H. ve Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde müzik eğitimi veren önemli kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *1*(2), 107-128. https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018

Tortop, H. S. (2026). Osmanlı-Türk Müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi. *Türk Müziği*, *6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 1-10.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten, 41*(161), 79-114. https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1165296

Wright, O. (1992). *Words Without Songs (1st ed.).* Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315040950

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
33-48, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında müzik bilgisinin entelektüel tarihine doğru

Erdinç Yalınkılıç[1]

Dr., Misafir Araştırmacı, Bizans Çalışmaları Araştırma Merkezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Haziran 2026
Kabul: 19 Ağustos 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Bizans müzik teorisi
Doğu Akdeniz
Müzik tarih yazımı
Osmanlı-Türk müziği
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu makale, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımındaki katkısını yalnızca kullandığı kaynaklar ve ortaya koyduğu tarihsel bilgiler üzerinden değil, alanın soru sorma biçimini genişleten araştırma pratiği üzerinden ele almaktadır. Feldman'ın Osmanlı müziğine ilişkin başlıca çalışmaları ile Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerine ilişkin seçilmiş literatür; kaynak ve aktör çeşitliliği, teori ile icra arasındaki ilişki, çok dillilik, filolojik aktarım, kavramsal yeniden üretim ve müzik bilgisinin dolaşımı açısından incelenmiştir. Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı müziğini yazmalar, notasyonlar, repertuvarlar, kurumlar, icra pratikleri ve farklı topluluklardan aktörlerin bir arada değerlendirilmesiyle tarihsel olarak oluşan ve dönüşen bir alan olarak ele aldığını göstermektedir. Buradan hareketle Doğu Akdeniz, homojen bir kültürel bütün olarak değil, farklı teorik ve entelektüel çevreler arasındaki ilişkilerin uzun erimli biçimde araştırılabileceği bir tarih yazımsal ölçek olarak ele alınmaktadır. İncelenen literatürde köken ve aidiyet tartışmaları, makam-ēkhos ve teorik sistem karşılaştırmaları ile notasyon, repertuvar, arşiv ve çok dilli aktarım çalışmaları belirgin araştırma eksenleri olarak öne çıkmaktadır. Makalenin önerisi, bu birikimi "müzik bilgisinin entelektüel tarihi" çerçevesinde yeniden düşünerek teorik problemlerin farklı metinsel, dilsel, pedagojik ve kurumsal çevrelerde nasıl aktarıldığını, dönüştürüldüğünü ve yeniden kavramsallaştırıldığını araştırmaktır. Geç Bizans müzik teorisyeni Manuel Bryennios'un Harmonika'sı, Bizans klasik harmonik bilimi ile Orta Çağ İslâm nazariyatında karşılaşılan teorik problemler üzerinden bu yaklaşımın imkânlarını somutlaştırmaktadır. Buradaki karşılaştırma, Bizans'tan İslam dünyasına ya da Osmanlı nazariyatına kesintisiz bir aktarım zinciri kurmayı amaçlamaz. Bunun yerine Feldman'ın açtığı araştırma ufkunun Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin daha uzun erimli entelektüel tarihine doğru nasıl genişletilebileceğini tartışır. Böylece, süreklilik kadar dönüşüm, ayrışma ve yeniden kavramsallaştırmayı da Osmanlı-Türk müziği tarih yazımının araştırma problemleri arasına taşımayı hedeflemektedir.

Makaleye atıf için

Yalınkılıç, E. (2026). Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında müzik bilgisinin entelektüel tarihine doğru. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 33-48. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23594245

Giriş

Osmanlı-Türk müziği tarihini hangi kaynaklarla yazdığımız kadar, bu kaynakların birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği de tarih yazımının sınırlarını belirler. Son yıllarda farklı notasyon geleneklerine, çok dilli müzik çevrelerine ve daha önce sınırlı ölçüde değerlendirilen arşiv malzemelerine yönelen çalışmalar, bu sınırların giderek genişlediğini göstermektedir.

[1] Dr., Misafir Araştırmacı, Bizans Çalışmaları Araştırma Merkezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. Email: erdincyalinkilic@gmail.com ORCID: 0000-0001-6425-7700

K. A. Psachos arşivindeki Osmanlı-Türk müziği belgelerinin incelenmesi, Rumca-Karamanlıca makam müziği yayınlarının epistemik aktarım açısından değerlendirilmesi ve Bizans-sonrası[2] Rum Ortodoks teorisyenlerin Osmanlı makam sistemiyle ilişkilerinin yeniden ele alınması, Osmanlı müzik tarihinin yalnızca repertuvar ve besteciler üzerinden değil, farklı metinler, notasyon sistemleri, aktörler ve bilgi pratikleri üzerinden de yazılabileceğini ortaya koymaktadır (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024; Pappas, 1997, 2007; Şahin vd., 2018).

Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarındaki önemi bu dönüşüm içinde özel bir yerde durmaktadır. Feldman'ın katkısını yalnızca görünür kıldığı yeni tarihsel kaynaklarda veya belirli repertuvarlar hakkında ürettiği bilgilerde aramak yeterli değildir. Onun çalışmalarında Osmanlı müziği; yazılı kaynaklar, icra pratikleri, kurumlar, repertuvarlar, farklı topluluklardan aktörler ve kültürel otorite biçimleri arasındaki ilişkiler içinde şekillenen tarihsel bir alan olarak ele alınır (Erol, 2015; Feldman, 1990/1991, 2015, 2022, 2024). Ali Ufkî'den Kantemiroğlu'na, Mevlevî çevrelerinden Rum Ortodoks teorisyenlere uzanan farklı kaynak ve aktörleri aynı tarihsel problem içinde ilişkilendirmesi, Feldman'ın Osmanlı müziği tarih yazımına yaptığı temel katkılardan biridir.

Bu araştırma pratiğinin arkasında, Feldman'ın tarihsel değişimi nasıl kavradığını gösteren bazı belirgin kavramsal yönelimler bulunmaktadır. Rifa'at Ali Abou-El-Haj'a referansla kullandığı *locally generated modernity* kavramı, Osmanlı müziğindeki dönüşümü kesintisiz bir gelenek anlatısı veya yalnızca dış etkiler üzerinden açıklamak yerine, süreklilikle tarihsel kırılmaları birlikte dikkate almasına ve özellikle 1670–1710 dolaylarında ortaya çıkan yeni Osmanlı müzik sentezini yerel aktörlük ve dönüşüm süreçleri içinde değerlendirmesine imkân vermektedir (Feldman, 2019, ss. 173–176). Benzer biçimde *cultural authority* ve *authenticity* üzerine geliştirdiği tartışmalar, repertuvar aktarımını besteci atıfları, tarihsel soy anlatıları ve kültürel meşruiyet biçimleriyle birlikte ele almakta; klasik repertuvarın Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde farklı tarihsel ve ideolojik çerçeveler içinde nasıl anlamlandırıldığını göstermektedir (Feldman, 1990/1991, ss. 84–105). Feldman'ın yaklaşımında belge, repertuvar ve teori böylece yalnızca geçmişten kalan malzemeler değil, tarihsel otoritenin üretildiği ve yeniden tanımlandığı alanlar hâline gelmektedir.

Bu çalışmada "Doğu Akdeniz", sınırları sabit ve kültürel bakımdan homojen bir coğrafi bütün olarak değil, farklı siyasal, dinsel, dilsel ve entelektüel çevreler arasındaki ilişkileri birlikte düşünmeye imkân veren tarih yazımsal bir inceleme ölçeği olarak kullanılmaktadır. Bizans ve Orta Çağ Doğu Akdeniz tarihçisi Catherine Holmes (2012, ss. 1, 23–25), geç Orta Çağ Doğu Akdeniz'ini -parçalı ve akışkan yapılara rağmen- tarihsel bir araştırma alanı olarak ele alırken, bölgenin geçirgen sınırlarına, dış dünyalarla kurduğu ilişkilere ve yerel farklılıkların karşılaştırmalı biçimde incelenmesi gereğine dikkat çekmektedir. Bizans, kültür ve Ortadoğu çalışmaları alanlarından gelen Dimiter Angelov, Yota Batsaki ve Sahar Bazzaz ise (2013, ss. 1–4), Bizans ve Osmanlı dünyalarını Doğu Akdeniz mekânı içinde diyakronik ve karşılaştırmalı olarak düşünürken, bölgeyi tekil bir coğrafyadan ziyade farklı tarihsel deneyimlerce üretilmiş "çoğul coğrafyalar" üzerinden ele almaktadır. Orta Çağ Bizans çalışmalarındaki daha güncel yönelimler de Bizans'ı yalnızca Yunanca, Konstantinopolis ve imparatorluğun siyasal sınırlarıyla özdeşleştiren çerçeveyi sorgulayarak çok merkezli, çok dilli ve çok inançlı bir araştırma alanı önermekte; insanların, metinlerin ve fikirlerin siyasal ve dilsel sınırlar arasındaki dolaşımını bu alanın temel sorunlarından biri hâline getirmektedir (Johnson, 2024, ss. 5–8). Burada amaç, Bizans, Orta Çağ İslam, Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerini tek bir "Doğu Akdeniz müzik kültürü" içinde eritmek değil, aralarındaki belirli metinsel, kavramsal, kurumsal ve pedagojik ilişkileri uzun erimli olarak inceleyebilecek bir tarih yazımsal ölçek oluşturmaktır.

Burada önerebileceğimiz tarih yazımsal ölçek, Feldman'ın Osmanlı müziğini farklı kaynak türleri, aktörler ve tarihsel bağlamlar arasındaki ilişkiler üzerinden ele alan yaklaşımını daha geniş bir entelektüel tarih problemi içine yerleştirmeye imkân vermektedir. Osmanlı döneminde Doğu Akdeniz'in önemli bir bölümü ortak bir siyasal coğrafya içinde yer almakla birlikte, bu alan dilsel, dinsel, kurumsal ve özellikle epistemik bakımdan çok sayıda yerel çevreyi barındırmaktaydı. Geç Osmanlı Anadolu'sunun görsel kültürü üzerine yapılan çalışmalar da bu çoğulluğun farklı toplulukların, dolaşım ağlarının ve yerel üretim çevrelerinin kesişimi içinde biçimlendiğini göstermektedir (Yandım

[2] Bu çalışmada "Bizans" terimi, uluslararası Bizans araştırmalarındaki yerleşik tarih yazımsal kullanıma uygun olarak, Doğu Roma İmparatorluğu ve onun tarihsel-kültürel dünyasını ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

Aydın, 2021, ss. 119–123). Dolayısıyla burada önerilen genişleme, Osmanlı müziğini bu çoğulluğun dışında değil, tam tersine onun içinde oluşan ve dolaşıma giren bir bilgi alanı olarak ele almaktadır. Feldman'ın repertuvar, notasyon, kurum, icra ve farklı topluluklardan aktörler/kültürler arasında kurduğu tarihsel ilişkiler, böylece müzik bilgisinin hangi metinler, diller, eğitim çevreleri ve kurumsal yapılar arasında üretildiği, aktarıldığı ve yeniden kavramsallaştırıldığı sorusuna doğru genişletilmektedir. Daha uzun erimli Doğu Akdeniz ölçeği ise, Antik Yunan'dan devralınan klasik Bizans harmonik bilimi[3] ile Orta Çağ İslam nazariyatını Osmanlı teorisinin doğrusal öncülleri olarak konumlandırmadan, aynı ve komşu coğrafyalarda benzer müziksel problemlerin farklı bilgi gelenekleri içinde nasıl ele alındığını karşılaştırmaya imkân vermektedir. Bu anlamda "Feldman'dan Doğu Akdeniz'e" yönelişi, Osmanlı-Türk müziği tarihinden uzaklaşmayı değil, bu tarihi içinde şekillendiği daha geniş ve geçirgen entelektüel coğrafya içinde yeniden ölçeklendirmeyi ifade etmektedir.

Eski Yunan, Bizans, Bizans-sonrası ve Osmanlı-Türk müzik gelenekleri arasındaki ilişkiler üzerine önemli bir literatür bulunmaktadır. Bu ilişkiler; köken ve millî aidiyet tartışmalarından teorik sistemlerin karşılaştırılmasına, makam-ēkhos ilişkilerinden notasyon ve repertuvar aktarımına kadar farklı açılardan incelenmiştir (Arel, 1997, ss. 16–19; Tura, 2018, ss. 404–422; Feyzi, 2017, ss. 261–294; Şahin vd., 2018, ss. 115–124). Rumca-Karamanlıca yayınlar üzerine yapılan çalışmalar bu alanı epistemik aktarım ve özgünlük meselesine kadar genişletmiş; arşiv ve notasyon çalışmaları ise müziksel bilginin farklı topluluklar arasında nasıl aktarıldığına ilişkin önemli malzemeler ortaya koymuştur (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024). Gezek'in (2006) Fener Patrikhanesi ilahilerinde "İstanbul Tavrı"nı melodik, ritmik ve modal açıdan inceleyen yüksek lisans tezi de Türkiye'de Bizans müziği üzerine yapılmış az sayıdaki lisansüstü çalışmadan biri olarak dikkat çeker. Bununla birlikte bu çalışma kapsamında incelenen literatürde klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyat geleneği ve Osmanlı/Bizans-sonrası teorik kaynakları uzun erimli bir müzik bilgisi tarihi içinde birlikte ele alan; teorik problemlerin, kavramların ve bilgi pratiklerinin farklı metinsel, eğitimsel ve kurumsal çevrelerde nasıl yeniden üretildiğini araştıran çalışmalar sınırlı kalmıştır.

Burada önerilen genişleme, söz konusu gelenekler arasında yeni bir köken zinciri kurmayı amaçlamamaktadır. Bunun yerine makale, "müzik bilgisinin entelektüel tarihi" olarak adlandırılabilecek bir bakış açısından hareket etmektedir. Bu ifadeyle müzik yalnızca icra edilen veya aktarılan bir repertuvar olarak değil; hakkında düşünülen, yazılan, sınıflandırılan, öğretilen ve farklı tarihsel çevrelerde meşrulaştırılan bir bilgi alanı olarak ele alınmaktadır. Bizans harmoniğinin matematik ve felsefeyle ilişkili bir bilim olarak yüksek eğitim içindeki konumu, müzik bilgisinin bu türden bir tarihinin erken örneklerinden birini sunmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103).

Bu çerçevede müzik bilgisinin dolaşımı, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim birbirinin yerine kullanılan ifadeler değildir. Müzik bilgisinin dolaşımı, teorik ve pratik bilginin farklı kişiler, topluluklar, metinler ve kurumlar arasında hareketini ifade eden daha geniş bir süreci belirtmektedir. Filolojik aktarım, bu sürecin özellikle metinler, diller, terminolojiler, yazmalar ve çeviri pratikleri üzerinden izlenebilen boyutuna işaret eder. Kavramsal yeniden üretim ise bir teorik kategorinin başka bir tarihsel çevreye değişmeden taşınmasından çok, benzer bir müziksel problemin yeni bir terminoloji, sınıflandırma sistemi veya epistemik çerçeve içinde yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir. Klasik filoloji kökenli Bizantinist Baukje van den Berg ile bilim tarihçisi Divna Manolova (2022, ss. 1–4), Orta Çağ Bizans entelektüel kültüründe Antik Yunan metinlerinin yalnızca korunmadığını; eğitim, yorum ve şerh pratikleri içinde yeniden okunarak farklı dönemlerin entelektüel ve sosyokültürel ihtiyaçları doğrultusunda yeniden anlamlandırıldığını göstermektedir. Eserin kendisi de Komnenos ve Palaiologos dönemlerindeki yorum literatürünü bilgi aktarımı, öğretim ve antik entelektüel mirasla kurulan ilişki bağlamında konumlandırmaktadır. Benzer bir yaklaşım Bizans müzik teorisi alanında da ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha önceleri müzik teorisi alanındaki çalışmalar, Antik Yunan mirasının Orta Çağ Bizans'taki sürekliliğini (hatta zaman zaman Antik metinlerin eleştirisini), öğretim

[3] Yedi liberal sanatın bir parçası olarak Kuadrivium'a bağlı matematiksel bilimlerden harmonik-bilimi, müziğin matematiksel-felsefi bir yönden incelenmesini konu edinmektedir. Burada "harmonik bilim" ile müziği öncelikle icra veya litürjik işlev üzerinden değil; aralıklar, oranlar, cinsler, diziler, perde sistemleri ve bunların matematiksel-felsefi-kozmolojik açıklamaları üzerinden ele alan teorik gelenek kastedilmektedir. Harmoniğin Bizans yüksek eğitiminde matematiksel bir bilim olarak konumu için bkz. Benakis (2018, ss. 98–100) ve Yalınkılıç (2026). Antik Yunan harmonik bilimi ve bu geleneğin Bizans'taki alımlanışı için ayrıca bkz. Barker (1989, 2007), Mathiesen (1983) ve Richter (1998).

bağlamlarını ve metinsel aktarımını ortaya koymuştur (Benakis, 2018, ss. 98–103; Weddigen, 2020). Daha yakın tarihli çalışmalar ise bu aktarımın Bizans müzik pratiğiyle kurduğu ilişkiye de dikkat çekmektedir. Varelas (2024, s. 21), Bizanstaki müzik teori eserlerini, Antik Çağ müzik teorisi ile Bizans müzik pratiği ve icrasının karşılaştığı bir metin olarak değerlendirmektedir. Bu çalışmanın da dayandığı yeni yorumlama hattı ise söz konusu ilişkiyi bir adım daha ileri taşıyarak müzik bilgisinin farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl yeniden üretildiği sorusunu gündeme getirmektedir (Yalınkılıç, 2026). Dolayısıyla klasik filoloji ve bilim tarihinde gündeme getirilen -ve daha sonra Bizans müzik teorisinde de karşılaşılan- bu perspektif, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı açısından da benzer bir açılımı mümkün kılabilir: Antik Yunan, Bizans, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik metinlerini doğrusal bir köken zincirinin halkaları olarak değil, müziksel problemlerin farklı tarihsel çevrelerde nasıl aktarıldığını, yeniden tanımlandığını (yeniden düşünüldüğü ve üretildiği) ve başka bilgi sistemleri içine yerleştirildiğini araştırmaya imkân veren kaynaklar olarak birlikte değerlendirmek. Bu nedenle cins/genos, mod veya ēkhos, makam, perde sistemi ve melodik hareket gibi kavramların farklı dönemlerde yan yana getirilmesi, bunların tarih boyunca aynı anlamı taşıdığı varsayımına dayanmaz. Terminolojik benzerlik ile kavramsal özdeşlik; karşılaştırılabilir teorik problem ile belgelenmiş tarihsel aktarım birbirinden ayrılmalıdır.

Bu ayrım, makalenin Feldman'dan hareketle yaptığı müdahalenin sınırını da belirlemektedir. Feldman, Rum Ortodoks müzisyenlerin ve teorisyenlerin Osmanlı müzik yaşamındaki rolünü, farklı notasyon geleneklerini ve Osmanlı makam sistemiyle Bizans-sonrası teorik çevreler arasındaki temasları doğrudan ele almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın katkısı, bu etkileşim alanını ilk kez görünür kılmak değildir. Makalenin temel önerisi, Feldman'ın Osmanlı dönemi kaynakları ve aktörleri üzerinden işaret ettiği bu alanı klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyat geleneği, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim meselelerine doğru genişleterek Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin uzun erimli entelektüel tarihini Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için daha belirgin bir araştırma problemi hâline getirmektir. Geç Bizans döneminde Manuel Bryennios'un (Μανουήλ Βρυέννιος/Manouēl Bryennios; c. 1275–1340) *Harmonika*'sı ilerleyen bölümde bu yaklaşımın tarihsel bir sürekliliği kanıtlamak için değil, hangi yeni karşılaştırmalı soruları mümkün kılabileceğini somutlaştırmak amacıyla ele alınacaktır.

Bu noktada makaleyi yönlendiren temel soru şudur: Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında açtığı araştırma ufku, Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel müzik mirasını incelemek üzere nasıl genişletilebilir? Bu soru, bir yandan Feldman'ın farklı kaynak türleri, kültürel aktörler, kurumlar, icra pratikleri ve kültürel otorite biçimleri arasında kurduğu ilişkilerin tarih yazımsal sonuçlarını; diğer yandan Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerinin bu çerçevede hangi yeni karşılaştırmalı sorulara konu edilebileceğini gündeme getirmektedir. Çalışma bu nedenle Feldman'ın Osmanlı müziğine ilişkin başlıca yayınlarıyla, söz konusu teorik geleneklere ilişkin seçilmiş literatürü karşılaştırmalı ve tarih yazımsal bir okumayla değerlendirmektedir. Öncelikle Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği için açtığı araştırma ufku ele alınacak; ardından Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel mirasının bu ufuk içindeki yeri tartışılacak ve son olarak bu yaklaşımın ortaya çıkarabileceği yeni araştırma alanları değerlendirilecektir.

Yöntem

Bu çalışma, tarih yazımsal ve kavramsal bir doküman incelemesine dayanmaktadır. İncelemenin temel kaynak grubunu Walter Feldman'ın Osmanlı müziğinin repertuvarı, yazılı kaynakları, tarihsel dönüşümü, kültürel otorite biçimleri, kurumsal ve icrasal çevreleri ile teorik yapıları üzerine başlıca çalışmaları oluşturmaktadır. İkinci kaynak grubu ise klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam müzik nazariyatı, Bizans ve Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik kaynakları, makam-ēkhos ilişkileri, çok dilli müzik çevreleri ve bu alanlara ilişkin Türkiye merkezli literatürden seçilmiş çalışmaları kapsamaktadır. Kaynaklar, makalenin yönlendirici sorusuyla doğrudan ilişkileri ve farklı teorik gelenekler arasında kurulabilecek tarih yazımsal karşılaştırmaları aydınlatma kapasiteleri esas alınarak seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, söz konusu alanlardaki bütün yayınları kapsamayı amaçlayan sistematik bir literatür taraması veya bibliyometrik inceleme niteliğinde değildir.

Kaynakların incelenmesi iki ilişkili düzlemde yürütülmüştür. İlk olarak Feldman'ın çalışmalarında yazılı kaynaklar, repertuvarlar, aktörler, kurumlar, icra pratikleri, kültürel otorite ve tarihsel dönüşüm arasında nasıl ilişkiler kurulduğu değerlendirilmiştir. Bu okumada Feldman'ın doğrudan ileri sürdüğü görüşler ile onun araştırma pratiğinden hareketle bu makalede geliştirilen tarih yazımsal çıkarımların birbirinden ayrılmasına özellikle dikkat edilmiştir. İkinci olarak Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı-Türk müzik teorilerine ilişkin seçilmiş çalışmalar; teorik problemlerin farklı metinsel, dilsel, eğitimsel ve kurumsal çevrelerde nasıl tanımlandığı, aktarıldığı ve yeniden kavramsallaştırıldığı açısından karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede kaynak ve aktör çeşitliliği, teori ile icra arasındaki ilişki, çok dillilik ve notasyon gelenekleri, filolojik aktarım, kavramsal yeniden üretim ve müzik bilgisinin dolaşımı incelemenin başlıca odaklarını oluşturmuştur.

Karşılaştırmanın amacı, incelenen teorik gelenekler arasında doğrusal bir köken veya tek yönlü etki zinciri kurmak değildir. Benzer ya da karşılaştırılabilir müziksel problemlerin farklı tarihsel çevrelerde hangi kavramsal dillerle ifade edildiğini ve hangi bilgi yapıları içinde anlamlandırıldığını görünür kılmak amaçlanmıştır. Manuel Bryennios'un *Harmonika* adlı eseri de Bizans ile Osmanlı teorik gelenekleri arasında burada önerilen müzik bilgisinin ve entelektüel tarih yaklaşımının hangi karşılaştırmalı soruları mümkün kılabileceğini somutlaştıran analitik bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

İncelenen kaynaklar, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına yaptığı katkının tek bir yöntem veya kavramla açıklanamayacağını göstermektedir. Feldman külliyatında yazılı ve sözlü aktarım, repertuvar, notasyon, kurumsal çevreler, icra pratikleri ve kültürel otorite farklı çalışmalarda değişen ağırlıklarla ele alınmakta; bu unsurlar tarihsel dönüşümün birbirine bağlı parçaları olarak değerlendirilmektedir. Bu bölümün ilk kısmında söz konusu araştırma pratiğinin Feldman'ın metinlerinde nasıl somutlaştığı, ilgili kaynaklar üzerinden gösterilmektedir.

İkinci aşamada, Eski Yunan, Bizans, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı-Türk müzik gelenekleri arasındaki ilişkilere yönelik seçilmiş literatürün hangi araştırma eksenlerinde yoğunlaştığı değerlendirilmektedir. İncelenen çalışmalar köken ve aidiyet tartışmalarından makam-ēkhos ve teorik sistem karşılaştırmalarına, notasyon ve repertuvar incelemelerinden epistemik aktarım meselelerine kadar geniş bir birikime işaret etmektedir. Bu birikimden hareketle makalenin son aşamasında yapılan şey, kaynakların doğrudan kanıtlamadığı bir tarihsel aktarım zinciri kurmak değil; klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyatı ve Osmanlı/Bizans-sonrası teorik kaynaklarının uzun erimli bir müzik bilgisi tarihi içinde birlikte incelenmesinin hangi yeni soruları mümkün kılabileceğini tartışmaktır. Böylece aşağıdaki bölümlerde kaynaklarda doğrudan gözlenebilen tarihsel ilişkiler, literatürde ileri sürülen karşılaştırma ve etki iddiaları ile bu makalede geliştirilen tarih yazımsal öneri birbirinden ayrılarak ele alınmaktadır.

Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği İçin Açtığı Araştırma Ufku

Feldman külliyatında bu araştırma pratiği, farklı kaynak kategorilerinin aynı tarihsel problem etrafında ilişkilendirilmesinde somutlaşır. Repertuvarın tarihsel otoritesi ve aktarımına ilişkin tartışmalarında yazılı ve sözlü kaynakları kültürel meşruiyet sorunuyla birlikte ele alırken (Feldman, 1990/1991), Ali Ufkî ve XVII. yüzyıl repertuvarına ilişkin incelemesinde notasyon, tarihsel repertuvar, çok dilli aktörler ve daha geniş kültürel dönüşümler arasında ilişki kurar. Ali Ufkî'nin notasyonları bu bakımdan yalnızca eski bir repertuvarın kaydı değil, Osmanlı müziğine ait en erken kapsamlı notasyon külliyatı olarak daha sonra belirgin bir Osmanlı müzik kültürüne dönüşecek yapının erken evrelerini görünür kılan kaynaklardır (Feldman, 2015, ss. 91–93).[4] Kantemiroğlu'nun *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât* adlı eseri ise makam sisteminin sınıflandırılması, taksimin makamlar arasındaki ilişkileri ve modülasyonu görünür kılan bir icra alanı olarak kavranması ve daha sonra seyir olarak adlandırılacak kodifiye melodik ilerleyişin erken bir yazılı kaynağını oluşturması bakımından merkezi bir belge niteliğindedir (Feldman, 1993, ss. 4–6; Feldman, 2024, ss. 258–305). Bu örnekler, Feldman'ın kaynak çeşitliliğini belge sayısını artırmak için değil, yazılı ve

[4] Ali Ufkî'nin çok dilli bir tercüman, saray müzisyeni ve Avrupa çevreleriyle ilişkili bir aktör olması da bu yazılı kaynakların farklı dilsel ve kültürel çevrelerin kesişiminde üretildiğini göstermektedir (Feldman, 2015, s. 91). Bununla birlikte Feldman (2019, ss. 178–179), Ali Ufkî'nin notasyonunun Osmanlı dünyasındaki sonraki notasyon sistemleri üzerinde doğrudan etkili olmadığını özellikle belirtmektedir.

sözlü aktarım, teori ve icra, repertuvar ve sınıflandırma arasındaki ilişkileri tarihsel olarak çözümlemek için kullandığını göstermektedir.

Bu araştırma pratiği saray çevresiyle sınırlı değildir. Feldman'ın Mevlevî müziği üzerine çalışmaları, Osmanlı-Türk müziğini kurum, ritüel, şiir, tasavvuf ve performans estetiği arasındaki ilişkiler içinde ele aldığını göstermektedir. Mevlevî ayini bu çerçevede yalnızca dinî veya mistik bir tören müziği olarak değil; makam, usûl, şiirsel yapı, selamların ritüel akışı ve sözlü aktarım içinde biçimlenen bir kompozisyon geleneği olarak değerlendirilmekte; Mevlevî müzik tarihi tarikatın sosyal ve kurumsal tarihi, müzik söylemi ve kültürel aktarım süreçleriyle birlikte okunmaktadır (Feldman, 2022, s. xvii, ss. 135–136, 162–217).

Benzer bir tarihsel dönüşüm perspektifi Feldman'ın Osmanlı müziğini daha eski Persianate kültür dünyasıyla ilişkilendirme biçiminde görülür. Bu ilişki doğrusal bir devamlılık olarak değil; repertuvar kayıpları, yeniden aktarımlar ve XVII. yüzyıl boyunca ortaya çıkan yeni modal, ritmik, icrasal ve toplumsal örüntüler üzerinden ele alınmaktadır (Feldman, 2015, ss. 87–98, 134–138; Feldman, 2019, ss. 173–176). Bunun somut bir örneği, Hâfız Post antolojisindeki Merâgî'ye atfedilen Rast *kavl-i muhteşem*dir. Feldman, Wright'ın karşılaştırmasına dayanarak eserin melodik üslubunun Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nda belgelenen XVII. yüzyıl üslubuyla yakınlık gösterdiğini ve kullanılan usûlün de XVII. yüzyıldaki morfolojik özelliklerini koruduğunu belirtir. Bu durum, "Merâgî" repertuvarının daha eski bir repertuvarın değişmeden devamından ziyade, XVII. yüzyılda hızla klasik statüsü kazanan bir repertuvar olarak değerlendirilmesini desteklemektedir (Feldman, 2015, ss. 132–133). Böylece tarihsel süreklilik kadar kopuş, yeniden örgütlenme ve yerel dönüşüm de Osmanlı müziği tarihinin açıklayıcı unsurları hâline gelir.

Feldman'ın kaynak alanı Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik çevrelere de doğrudan uzanır. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Panagiotis Chalatzoglou (Halaçoğlu) ve Kyrillos Marmarinos tarafından Yunanca kaleme alınan teorik metinleri, Bizans ēkhosları ile Osmanlı makamlarının karşılaştırıldığı ve Rum kantorlarla ruhban çevrelerinin daha geniş Osmanlı seküler müzik alanıyla ilişkisini belgeleyen kaynaklar olarak değerlendirir (Feldman, 2024, ss. 23–24). Feldman ayrıca yeni Osmanlı müzik üslubunun oluşumunu değerlendirirken Rum Ortodoks bestecilerin saray müziğine katılımını ve Türk bestecilerin Bizans müziğine ait bazı özellikleri benimsemelerini de dikkate alır (Feldman, 2019, s. 177). Dolayısıyla bu makalenin önerdiği Doğu Akdeniz açılımı Feldman'ın çalışmalarından bağımsız bir araştırma alanı değildir; onun doğrudan temas ettiği tarihsel ilişkileri, müzik bilgisinin daha uzun erimli teorik ve entelektüel tarihi yönünde genişletmektedir.

Doğu Akdeniz'in Entelektüel Mirası Bu Ufkun Neresinde?

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için açtığı ufuk, Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel mirası dikkate alındığında daha da genişletilebilir. Osmanlı müziğini aktörler, yazmalar, kurumlar, repertuvarlar ve icra çevreleri üzerinden ele almak, mevcut kaynak havuzunu genişletmekten daha fazlasını gerektirir. Feldman'ın farklı aktörleri, teorik metinleri, notasyon geleneklerini ve kurumsal çevreleri aynı tarihsel süreç içinde değerlendirmesi bu yönde önemli bir başlangıç noktası sunmaktadır (Feldman, 2019, ss. 176–179; Feldman, 2024, ss. 16–24). Bu bakımdan Doğu Akdeniz, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı için yalnızca bir coğrafi bağlam değil, müzik üzerine düşünme biçimlerinin üretildiği, aktarıldığı ve farklı tarihsel çevrelerde yeniden tanımlandığı bir entelektüel alan olarak da değerlendirilmelidir.

Türkiye merkezli literatürde Eski Yunan, Bizans ve Osmanlı-Türk müziği arasındaki ilişkiler uzun süredir farklı araştırma problemleri üzerinden ele alınmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel'in 1927'de verdiği konferansta Türk musikisinin Bizans, Acem veya Arap musikisiyle özdeşleştirilmesine açık biçimde karşı çıkması, erken Cumhuriyet dönemi millî aidiyet ve köken tartışmalarının belirgin örneklerinden biridir (Arel, 1997, ss. 16–19). Rauf Yekta Bey'in Yunan ve Bizans müziğine yaklaşımı ise daha karşılaştırmalı bir zeminde değerlendirilebilir; Pappas'ın çalışması, Yekta'nın kilise musikisi, Yunan müziği çevreleri ve eski Yunan-Bizans nazariyatına ilgisini Türk müziği teorisiyle ilişkilendirmesi bakımından önemlidir (Pappas, 2024, ss. 137–156). Daha sonraki literatürde Bardakçı'nın Bizans notasyonuyla kaydedilmiş Türk şarkılarını ele alan çalışması ile Chaldæaki'nin K. A. Psachos arşivindeki Osmanlı-Türk müziği belgelerine ilişkin incelemesi notasyon, repertuvar ve arşiv merkezli araştırmaların örneklerini oluştururken (Bardakçı, 1993; Chaldæaki, 2022), Tura'nın Eski Yunan, Bizans ve Türk müzik kuramları arasındaki ilişkileri

tartışması ve Feyzi'nin Tanzimat döneminde Türk müziği ile Bizans müziği arasındaki kuramsal benzerlikleri incelemesi karşılaştırmalı teori çalışmalarının başka bir hattını temsil etmektedir (Feyzi, 2017, ss. 261–294; Tura, 2018, ss. 404–422). Rumca-Karamanlıca yayınlara ilişkin çalışmalar ise notasyon, terminoloji, teori ve repertuvar meselelerini epistemik aktarım ve özgünlük sorunlarıyla ilişkilendirerek bu literatürü farklı bir yönde genişletmiştir (Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023, ss. 124–154; Doğan, 2024).

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, incelenen literatürde üç belirgin araştırma ekseni öne çıkmaktadır: köken ve tarihsel aidiyet tartışmaları; makam-ēkhos ve teorik sistemler başta olmak üzere karşılaştırmalı kuram çalışmaları; notasyon, repertuvar, arşiv ve çok dilli aktarım incelemeleri. Bu birikim, Bizans ve Osmanlı-Türk müzik ilişkilerinin araştırılmamış bir alan olmadığını açıkça göstermektedir. Burada önerilen açılım ise söz konusu araştırma eksenlerini, teorik problemlerin ve müzik bilgisinin farklı tarihsel çevrelerdeki üretim, aktarım ve dönüşümünü izleyen daha uzun erimli bir entelektüel tarih sorusuyla ilişkilendirmektir.

Bu açıdan Bizans ve Bizans-sonrası gelenekleri yalnızca repertuvar, icra veya notasyon üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. Kilise musikisi, neumatik notasyon, Rum Ortodoks müzisyenler, patrikhane çevreleri, makam-ēkhos karşılaştırmaları ve notaya geçirilmiş repertuvarlar Osmanlı müziğiyle ilişkili araştırmalarda kuşkusuz önemli başlıklardır (Beaton, 1980; Erol, 2015; Wellesz, 1962; Zannos, 1994). Ancak müziksel ilişkiler repertuvar ve icranın dolaşımıyla sınırlı değildir. Bizans örneğinde Antik Yunan teorik mirasının metinsel aktarımı ve eğitim içindeki sürekliliği, müzik bilgisinin farklı tarihsel çevrelerdeki varlığının başka bir boyutunu oluşturmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103; Yalınkılıç & Güray, 2023, ss. 228–230). Bu mirasın farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl yeniden üretildiği sorusu ise daha yeni bir yorumlama hattını oluşturmaktadır (Yalınkılıç, 2026). Dolayısıyla Doğu Akdeniz, yalnızca seslerin ve repertuvarların karşılaştığı bir saha olarak değil, müzik bilgisinin farklı kavramsal diller içinde üretildiği bir alan olarak da ele alınabilir.

Bizans müzik bilgisinin kendisi de tekil ve yekpare bir gelenek olarak düşünülmemelidir. Bizans entelektüel çevrelerinde harmonik bilim, *kuadrivium* içinde matematiksel bir disiplin olarak yüksek öğrenimle ilişkiliyken, psaltik gelenek litürjik icra, pedagojik aktarım ve bestecilik pratiğiyle bağlantılı farklı bir bilgi alanı oluşturmuştur. Bu ayrım, iki alanın birbirinden bütünüyle kopuk olduğu anlamına gelmez. Özellikle geç Bizans kaynakları, harmonik ve psaltik düşüncenin farklı kurumsal ve epistemik çerçevelerde üretilmekle birlikte kavram, terminoloji ve müziksel düşünme biçimleri bakımından kesişebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2026). Bu çoğulluk, Bizans müzik mirasını yalnızca kilise müziği veya tek bir teorik sistem üzerinden değerlendirmenin sınırlarını da ortaya koymaktadır.[5] Bu teorik alanı daha geniş Doğu Akdeniz bağlamında düşünmek, Orta Çağ İslam müzik nazariyatını da değerlendirmeye dâhil etmeyi gerektirir. Antik Yunan harmonik mirasının Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ ve daha sonraki teorisyenlerin çalışmalarında farklı terminolojik ve sistematik bağlamlar içinde ele alınması, Bizans harmonik metinleriyle İslam nazariyat kaynakları arasında karşılaştırılabilir teorik problem alanlarının bulunduğunu göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538). Burada önemli olan bu gelenekleri doğrusal bir aktarım zinciri içine yerleştirmek değil, benzer problemlerin farklı kavramsal dillerde nasıl ifade edildiğini ve zaman içinde nasıl farklı işlevler kazandığını araştırmaktır. Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sı ilerleyen bölümde bu ayrımın ve daha geniş Doğu Akdeniz teorik gelenekleriyle kurulabilecek karşılaştırmaların somut bir örneği olarak ayrıca ele alınacaktır.

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorisyenler, müzik bilgisinin farklı dilsel ve teorik çevreler arasındaki dolaşımını daha doğrudan izlemeye imkân veren kaynaklar sunmaktadır. Chrysanthos, Panagiotis Halaçoğlu, Kyrillos Marmarinos, Kiltzanidis ve Apostolos Konstas gibi isimler, Osmanlı makam teorisi ile Bizans *ēkhos* geleneği arasındaki ilişkilerin yalnızca icra pratiğinde değil, yazılı teori düzeyinde de tartışıldığını göstermektedir (Pappas, 1997, 2007; Plemmenos, 2021, s. 67; Şahin vd., 2018, ss. 115–121). Türkiye merkezli literatürde de İstanbul'un çok kültürlü müzik çevresi ile Osmanlı nazariyatının Orta Çağ İslam ve Grek teorik mirası arasındaki ilişkilerine, Rum ve Ermeni müzisyenlerin teori ve icra alanındaki rollerine ve Artin ile Marmarinos gibi teorisyenler üzerinden gözlenebilen kültürel etkileşimlere dikkat çekilmiştir (Levendoğlu Öner, 2011, ss. 318, 320–

[5] Bu kurumsal ve epistemik ayrım, Edinburgh Üniversitesi'nde sunulan bir bildiride "harmonic science" ve "psaltic authority" kavramları üzerinden geliştirilmiştir (Yalınkılıç, 2026).

322). Bu çalışmalar, Rum Ortodoks aktörlerin Osmanlı müzik kültürü içinde yalnızca icracı veya aracı figürler olmadığını; müzik bilgisinin sınıflandırılması, karşılaştırılması, aktarılması ve farklı kavramsal ya da notasyon sistemleri içinde yeniden ifade edilmesi süreçlerinde de rol oynadıklarını göstermektedir (Pappas, 1997, 2007; Şahin vd., 2018, ss. 119–124). Özellikle Konstas'ın Karamanlıca nazariyat kitabı, Bizans-sonrası kilise musikisi kavramları ile Türk-Osmanlı musiki terminolojisinin birlikte değerlendirilebilmesi bakımından dikkat çekici bir örnek sunmaktadır (Pappas, 2007).

Bu karşılaştırmalarda amaç, söz konusu teorik gelenekler arasında tek yönlü ve doğrusal bir etki zinciri kurmak değildir. Nitekim literatürde daha güçlü etki modelleri de bulunmaktadır. Plemmenos, Chrysanthos'un modal yeniden düzenlemesinde Osmanlı makam sistemini başlıca referans noktalarından biri olarak değerlendirmekte ve Osmanlı modal düşüncesinin Bizans-sonrası kilise musikisi üzerindeki etkisini ayrıntılı karşılaştırmalar üzerinden tartışmaktadır (Plemmenos, 2021, ss. 67, 77–78). Bu tür iddiaların tarihsel önemi teslim edilmekle birlikte, burada daha geniş bir soru önerilmektedir: farklı teorik çevreler benzer veya karşılaştırılabilir müziksel problemleri hangi kavramsal sistemler içinde tanımlamış, aktarmış ve yeniden düzenlemiştir? Böyle bir yaklaşım, makam-ēkhos eşleştirmelerinin ötesine geçerek kavramların, teorik metinlerin ve bilgi pratiklerinin tarihsel dolaşımına odaklanan daha geniş bir tarih yazımı imkânı sunmaktadır.

Dolayısıyla Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel geleneklerini Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına dâhil etmek, Feldman'ın çalışmalarına dışarıdan eklenen bağımsız bir araştırma alanı olarak düşünülmemelidir. Aksine bu yönelim, onun farklı kaynak türlerini, aktörleri ve tarihsel dönüşüm süreçlerini aynı problem etrafında ilişkilendiren araştırma pratiğinin kronolojik ve epistemik ölçeğini genişletmektedir. Repertuvar ve icranın yanı sıra teorik metinlerin, eğitim geleneklerinin, filolojik aktarımların ve kavramsal dönüşümlerin de araştırmaya dâhil edilmesi, Osmanlı-Türk müziğinin Doğu Akdeniz'deki daha uzun müzik bilgisi tarihi içindeki yerini yeni sorularla incelemeyi mümkün kılabilir.

Osmanlı-Türk Müziği Tarih Yazımı İçin Yeni Araştırma İmkânları

Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel mirasının Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına dâhil edilmesi, sadece kaynak listesinin genişletilmesinden ibaret değildir. Daha temel düzeyde bu yaklaşım, Osmanlı müziği tarihinin hangi tür kaynaklar, kavramlar ve araştırma yöntemleriyle yazılabileceği sorusunu da yeniden düşünmeyi gerektirir.

Bu yaklaşımın açtığı ilk araştırma alanı, teorik metinlerin karşılaştırmalı biçimde yeniden okunmasıdır. Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında repertuvar, meşk, icra ve notasyon kaynakları haklı olarak merkezi bir yer tutmuştur. Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı nazariyat geleneklerine ait metinlerin birlikte değerlendirilmesi müzik bilgisinin farklı çevrelerde nasıl kavramsallaştırıldığını anlamak için yeni imkânlar sunar (Benakis, 2018; Şahin vd., 2018, ss. 115–120; Tura, 2018, ss. 404–422; Yalınkılıç & Güray, 2023, ss. 228–230, 237–241). Bu tür bir okuma, makam ile ēkhos arasındaki karşılıkları tespit etmekle sınırlı kalmamalı; mod, cins, seyir, aralık, perde, usûl, melodi kalıbı ve kompozisyon fikrinin farklı teorik dillerde nasıl tanımlandığını da incelemelidir.

İkinci araştırma alanı filolojik ve çok dilli çalışma gerekliliğidir. Osmanlı-Türk müziği tarih yazımının Doğu Akdeniz ölçeğinde genişletilebilmesi, yalnızca Türkçe ve Osmanlıca kaynakların değil, Yunanca, Ermenice, Farsça ve Arapça metinlerin; Karamanlıca Türkçe ve Ermeni harfli Türkçe gibi farklı yazı sistemlerinde üretilmiş kaynakların ve lüzumlu olduğunda Latince ya da Batı Avrupa dillerindeki kaynakların da birlikte ele alınmasını gerektirir. Bu tür çok dilli bir yaklaşım, Feldman'ın çalışmalarında görülen metodolojik yönelimin doğal bir devamı olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2015, ss. 88–91; 2024, ss. 16-24).[6] Feldman, bağımsız bir Osmanlı müzik üslubu ve repertuvarının ortaya

[6] "1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından önce bu mitik müzik tarihi, Osmanlı medeniyetinin mensuplarının kendi geçmişlerini ve ait oldukları dünyadaki konumlarını anlamalarının yollarından biriydi. Kültür tarihine ilişkin kavrayışları, zaman zaman mevcut olmuş olabilecek gerçek müzik belgelerine değil, otorite sahibi kabul edilen eğitimli bir müzisyenler grubunun ortak kabulüne dayanıyordu. Bununla birlikte bağımsız bir Osmanlı müzik üslubu ve repertuvarının gelişimi, Osmanlı Müslüman müzisyenleri, yerli veya yabancı Osmanlı Hristiyanları ve Batı Avrupalılar arasındaki temasların artmasıyla aynı döneme rastladı. Hem Latin Batılılar hem de Doğu Ortodoks Kilisesi'ne mensup Osmanlılar, birbirinden farklı müzik notasyonu geleneklerinin mirasçılarıydı; bu durum onların müzik tarihine ilişkin kavrayışlarını Müslümanlarınkine kıyasla çok daha ampirik bir temele oturtuyordu. On yedinci ve özellikle on sekizinci yüzyıla gelindiğinde Osmanlı müzik tarihinin oluşumunda işleyen tek süreç mit yaratımı değildi; alan giderek gerçek notalı müzik belgeleri ile Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe veya Yunanca yazılmış yeni teorik çalışmalarla dolmaya başlamıştı. Mit ile belgeye dayalı tarih arasındaki bu karşılaşma Osmanlı medeniyetinin mensupları açısından ne kadar rahatsız edici olmuş olursa olsun, tam da bu çatışma on yedinci yüzyıl sonrası Osmanlılarının *mentalité*'sini [Ç.N. zihniyetini/düşünüş biçimini] oluşturan unsurlardan biriydi." Feldman (2015, s. 88)

çıkışını Müslüman Osmanlı müzisyenleri, Osmanlı Hristiyanları ve Batı Avrupalılar arasındaki temasların yoğunlaşmasıyla aynı tarihsel süreç içinde değerlendirir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe ve Yunanca yazılmış nazariyat metinleri ile farklı notasyon geleneklerine ait belgelerin çoğalması, onun ifadesiyle "mit ile belgeye dayalı tarih arasındaki" gerilimi daha görünür hâle getirmiştir (Feldman, 2015, s. 88).[7] Çünkü müzik bilgisinin tarihsel dolaşımı çoğu zaman tek bir dil, tek bir kurum veya tek bir topluluk içinde gerçekleşmemiş; farklı yazı sistemleri, tercüme pratikleri, eğitim çevreleri ve icra toplulukları arasında biçimlenmiştir. Pappas'ın (2007) Konstas üzerine çalışması, Karamanlıca yazılmış bir Bizans-sonrası kilise musikisi nazariyat metninin Türk-Osmanlı musiki kavramlarıyla ilişkilendirilebilmesi bakımından bu çok dilli araştırma gerekliliğini somut biçimde gösterir.

Üçüncü araştırma alanı dijital ve kurumsal kaynak projeleriyle ilgilidir. Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), 19. yüzyıl Osmanlı müziğine ait Hamparsum ve Batı notasıyla kaydedilmiş yazmaların eleştirel edisyonu, güfte metinlerinin filolojik olarak incelenmesi ve Osmanlı müziğine ilişkin basılı ve el yazması kaynakların çevrimiçi bir katalogda bir araya getirilmesi bakımından önemli bir model sunmaktadır (Corpus Musicae Ottomanicae, n.d.). CMO'nun Feldman'ın çalışmalarıyla ilişkisi de yalnızca yöntemsel bir benzerlikten ibaret değildir. Feldman, 2024 tarihli yeni baskının önsözünde CMO kapsamında erken Hamparsum yazmaları üzerinde yürütülen incelemelerin Osmanlı müziğinin kronolojisine ilişkin önceki değerlendirmelerini yeniden gözden geçirmesine katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Feldman, 2024, ss. xii–xiii). Bu örnek, sistematik kaynak edisyonu ve dijital araştırma altyapılarının yalnızca mevcut malzemeyi erişilebilir kılmadığını, yerleşik tarihsel dönemlendirmelerin yeniden değerlendirilmesine de imkân verebildiğini göstermektedir. Benzer biçimde Bizans ve Bizans-sonrası müzik teorisi yazmaları, Osmanlı makam nazariyatı kaynakları ve Rum Ortodoks teorisyenlerin metinleri arasında bağlantı kuran dijital araştırma altyapıları geliştirilebilir. Böyle çalışmalar, farklı metin geleneklerinin birlikte okunmasını kolaylaştırarak yeni karşılaştırmalı araştırma sorularının ortaya çıkmasına katkı sağlayabilir.

Bu araştırma gündemi, bireysel uzmanlıkla sınırlı kalamayacak ölçüde çok katmanlıdır. Osmanlı-Türk müziğinin Doğu Akdeniz'in entelektüel mirasıyla ilişkisini daha derinlikli biçimde inceleyebilmek için müzikologlar, Bizantinistler, Osmanlı tarihçileri, filologlar, dijital beşerî bilimler uzmanları ve icracılar arasında daha yakın iş birliklerine ihtiyaç vardır. Feldman'ın çalışmalarından hareketle, Osmanlı müziği tarihinin yalnızca müziksel yapıların ve eserlerin stil-eleştirel çözümlemesiyle[8] sınırlı kalmayıp; kurumların, aktörlerin, metinlerin, performans pratiklerinin ve kültürel otorite biçimlerinin tarihi olarak da ele alınabileceği görülmektedir (Feldman, 1990/1991, 2022, 2024). Bu nedenle gelecekteki araştırmaların tek disiplinli açıklamalar yerine çok katmanlı çalışma modellerine yönelmesi gerekir.

Bu araştırma alanları, "giriş" bölümünde "müzik bilgisinin entelektüel tarihi" olarak tanımlanan yaklaşımı somut bir araştırma programına dönüştürmektedir. Teorik metinlerin karşılaştırılması, çok dilli filolojik çalışma, dijital kaynak altyapıları ve disiplinlerarası iş birliklerinin nasıl bir araya gelebileceği, aşağıda Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sı üzerinden daha sınırlı bir örnekle tartışılacaktır.

Araştırma Ufkunun Somut Bir Örneği: Manuel Bryennios ve Doğu Akdeniz'de Müzik Bilgisinin Entelektüel Tarihi

Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sı, burada önerilen araştırma gündemini somutlaştırmak için özellikle elverişli bir örnektir. XIV. yüzyıl başlarında kaleme alınan üç kitaplık eser, Antik Yunan harmonik biliminin Pythagorasçı, Aristoksenosçu ve Ptolemaiosçu birikimini geç Bizans entelektüel dünyasında bir araya getiren başlıca teorik metinlerden biridir. Eserde ses, aralık, oran, cins, sistem, perde, *tonos*, *metabolē*, melodik oluşum ve kozmoloji gibi meseleler matematiksel ve felsefi bir müzik bilgisi çerçevesinde ele alınmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103; Yalınkılıç

[7] Feldman'ın burada Osmanlı müzik tarihinin oluşumunu yalnızca Müslüman/Türkçe kaynaklarla değil, Doğu Ortodoks ve Batı Avrupa notasyon gelenekleri ile Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe ve Yunanca teorik metinlerin birlikte varlığı üzerinden açıklaması, onun çok dilli ve çok topluluklu kaynak çevrelerini tarihsel analize dâhil ettiğini açık biçimde göstermektedir (Feldman, 2015, s. 88).

[8] Müzik tarihinin stil ve biçim merkezli incelenmesinin disiplin tarihindeki önemli başlangıç noktalarından biri Guido Adler'in 1885 tarihli *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* başlıklı çalışmasıdır. Adler'in ampirik "stil-eleştirel yöntem"i (*style-critical method*), müziksel biçim ve üslupların tarihsel gelişimini belirli "stil yasaları" üzerinden incelemeyi amaçlar. Mugglestone, Adler'in yönteminin çağdaş sanat tarihi yazımıyla ilişkisine dikkat çekerken, onun stil ve biçimlerin gelişimini canlı organizmaların oluşumu ve seçilimine benzer biçimde kavrayan organikçi ve Darwinci yönünü de vurgular (Mugglestone, 1981). Buradaki gönderme, stil analizinin geçerliliğini sorgulamak için değil, modern müzikolojinin kurucu yöntemlerinden birinin tarihsel çerçevesini hatırlatmak ve müzik tarihinin daha geniş kurumsal, toplumsal ve epistemik boyutlarla birlikte ele alınabileceğini belirtmek amacıyla yapılmıştır. Adler'in metni ve Mugglestone'un tarihsel-analitik açıklamasının Türkçe çevirisi için ayrıca bkz. Yalınkılıç (2022).

vd., 2023, ss. 13–26). Bu yönüyle *Harmonika*, yalnızca belirli bir ses sisteminin açıklaması değil, müziğin geç Bizans dünyasında hangi bilgi kategorileri aracılığıyla düşünülebildiğini gösteren kapsamlı bir metindir.

Harmonika üzerine oluşan literatür, eserin hem metinsel tarihini hem de Antik Yunan teorik mirasıyla ilişkisini önemli ölçüde açıklığa kavuşturmuştur. Eserin basılı aktarım tarihinde Wallis'in 1699 tarihli Latince edisyonu ilk önemli duraklardan birini oluştururken, Jonker'in Yunanca metin ve İngilizce çeviriyi birlikte sunan 1970 tarihli edisyonu modern Bryennios araştırmalarının temel başvuru kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Daha yakın dönemde Weddigen'in kapsamlı filolojik çalışması, metnin kaynakları, paralel pasajları üzerine çok daha ayrıntılı bir değerlendirme ortaya koymuştur (Wallis, 1699; Jonker, 1970; Weddigen, 2020). Bryennios'un Antik Yunan müzik teorisiyle ilişkisi de özellikle Mathiesen'in (1983) Aristides Quintilianus üzerinden yaptığı karşılaştırmalı incelemeyle araştırılmıştır. Bryennios'un yoğun biçimde yararlandığı antik teorik kaynakların tespiti, eserin basit bir derleme olarak değil, daha uzun bir harmonik bilgi geleneğinin geç Bizans'taki bir halkası olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir.

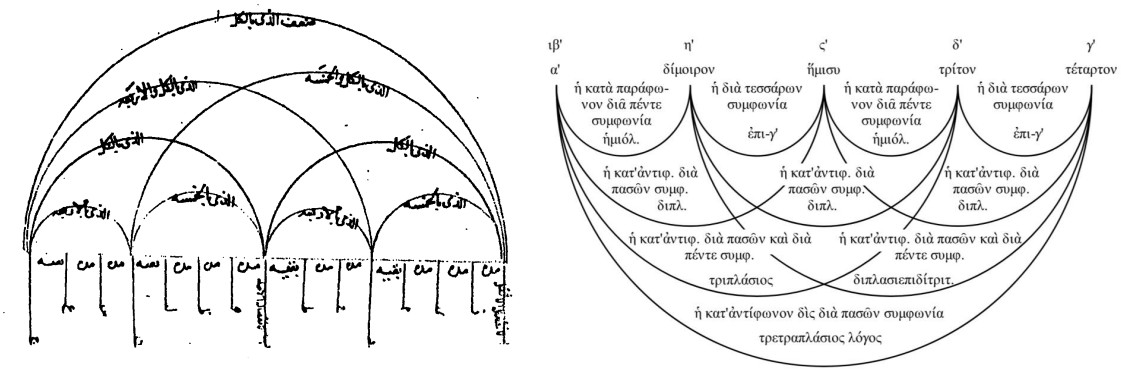
Bununla birlikte Bryennios'un bu çalışma açısından önemi yalnızca Antik Yunan teorik mirasının geç Bizans'taki metinsel sürekliliğine tanıklık etmesinden kaynaklanmaz. *Harmonika*'nın kendi döneminin müzik dünyasıyla ilişkisi de Bryennios literatüründe tartışılan başlıklardan biridir. Makris (2007), eserin Bizans kilise müziğiyle ilişkisini doğrudan problemleştirirken, daha yakın tarihli bir okumada Varelas, *Harmonika*'da antik teorik terminoloji ile dönemin Bizans müzik pratiğinin belirli noktalarda karşılaştığına dikkat çekmekte; özellikle Bryennios'un çağdaş *melopoioi* tarafından *ēkhos* olarak adlandırılan ezgi türlerinden ve vokal ya da çalgısal icrayla ilişkili *melismos*, *kompismos* ve *teretismos* gibi kavramlardan söz etmesi, eserin yalnızca geçmiş bir teorik repertuvarı aktarmadığını, aynı zamanda XIV. yüzyılın müziksel terminolojisiyle belirli temas noktaları taşıdığını göstermektedir (Varelas, 2024, ss. 21, 25–26). Söz konusu temas, harmonik bilginin farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl konumlandığı ve yeniden üretildiği sorusuna doğru genişletilmektedir (Yalınkılıç, 2026). Elbette böyle bir okuma Bryennios'u Osmanlı makam teorisinin doğrudan bir öncülü hâline getirmez. Fakat -aynı coğrafyada- müzik bilgisinin geçmişten devralınan teorik araçlarla çağdaş müziksel ve entelektüel çevreler arasında nasıl ilişki kurabildiğini gösterir ve bu yönde araştırmaya imkân verir.

Bu sorunun daha geniş Doğu Akdeniz ölçeğinde düşünülmesi, *Harmonika*'nın yalnız Bizans içindeki kaynaklarıyla değil, Orta Çağ İslam müzik nazariyatında karşılaşılan teorik problemlerle de birlikte ele alınmasını mümkün kılar. Buradaki karşılaştırma doğrudan bir Osmanlı örneği sunmamaktadır. Fârâbî, İbn Sînâ ve Urmevî gibi teorisyenler, Osmanlı döneminden önce şekillenmiş daha geniş İslam nazariyat geleneğinin temsilcileridir. Bununla birlikte bu teorik mirasın sonraki yüzyıllarda Osmanlı çevrelerinde nasıl devralındığı, yeniden sınıflandırıldığı ve farklı müziksel ihtiyaçlar doğrultusunda dönüştürüldüğü, burada önerilen araştırma hattının bir sonraki aşamasını oluşturması açısından kritiktir. Örneklendirmek gerekirse; Bryennios'un kullandığı *phonē*, *melos*, *diastēma*, *genos*, *systēma*, *metabolē* ve *tonos* gibi kategoriler ile El-Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle, Safiyüddin Urmevî ve daha sonraki nazariyat yazarlarının *ses, nağme, bu'd, cins, cem, intikāl* ve perde sistemlerine ilişkin açıklamalarını karşılaştıran incelemeler, yalnız terminolojik karşılıkların değil, farklı teorik diller içinde ele alınan ortak veya karşılaştırılabilir problemlerin de bulunduğunu göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538). Aralıkların ölçülmesi ve sınıflandırılması, dörtlü ve beşlilerin kuruluşu, cinslerin düzenlenmesi, daha geniş ses sistemlerinin oluşturulması ve melodik ya da sistemsel yapılar arasındaki geçişlerin açıklanması bu problem alanları arasında yer almaktadır. Bu noktada amaç terimleri birbirine eşitlemek değil, aynı ya da benzer müziksel problemlerin farklı bilgi gelenekleri içinde hangi kavramsal araçlarla çözümlendiğini araştırmaktır.

Cins/genos bunun somut örneklerinden biridir. Bryennios'un teorisinde diatonik, kromatik ve enarmonik olmak üzere üç temel *genos* bulunurken, erken İslâm nazariyatında da dörtlü içindeki aralıkların farklı biçimlerde düzenlenmesine dayanan üçlü cins tasnifinin açık karşılıkları görülmektedir. El-Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve Urmevî gibi teorisyenlerde bu problemin farklı terminolojilerle ele alınması, ortak teorik zeminin farklı metinsel ve dilsel çevrelerde izlenebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 501–503). Ancak tarihsel açıdan asıl önemli olan, bu benzerliğin değişmeden sürmesi değildir. Daha sonraki nazariyat geleneğinde cinslerin tasnifi ve işlevi farklılaşmakta;

kavram yeni sınıflandırma biçimleri ve modal yapılar içinde başka anlam katmanları kazanmaktadır. Böylece filolojik veya terminolojik süreklilik ile kavramsal özdeşliğin aynı şey olmadığı açıkça görülmektedir.

Fârâbî'nin sistem diyagramı (D'erlanger, 1930; Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) ile Bryennios'ta (Jonker, 1970; Weddigen, 2020; Yalınkılıç, 2025) III.kitap 9.cüz'de yer alan diyagram, ses sistemini oluşturan perdeler ve bunlar arasındaki uyumlu aralık ilişkilerini benzer bir diyagramatik mantıkla düzenlemektedir (Şekil 1). Arapça ve Yunanca iki farklı teorik çevrede karşımıza çıkan bu gösterimler, karşılaştırmanın yalnız terminolojik benzerliklerle sınırlı olmadığını; müziksel ilişkilerin matematiksel ve şematik olarak temsil edilme biçimlerine de uzanabildiğini göstermektedir.[9]



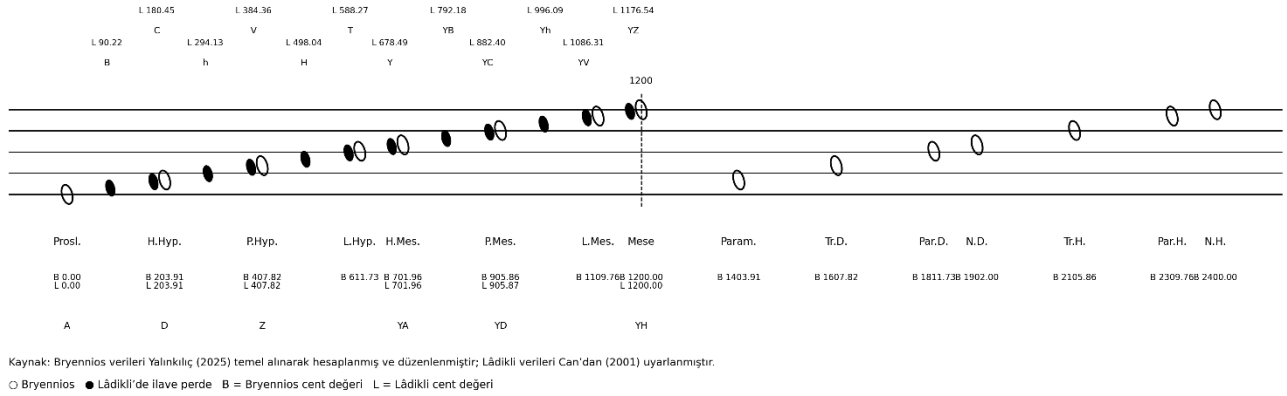
Şekil 1. Fârâbî ve Bryennios'ta ses sistemi ve uyum ilişkilerinin diyagramatik gösterimi.

Fârâbî, iki oktava yayılan 15 perdeli sistemi *cem-i kâmil* olarak ele almakta (Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) ve Antik Yunanca perde adlarını Arapça karşılıklarıyla birlikte kullanmaktadır. Ayrıca sekiz *tonoi* arasında Hypermiksolydios'u en yüksek *tonos* olarak sıralamaktadır; Bryennios'un *Harmonika*'sında da Hypermiksolydios aynı sıralamanın en üstünde yer alır. Bu benzerlikler doğrudan bir aktarım ilişkisini kanıtlamak üzere değil, her iki metnin klasik harmonik mirasla kurduğu ilişkinin sistemsel ve terminolojik düzeylerde karşılaştırılabileceğini göstermek amacıyla kullanılmaktadır (Yalınkılıç, 2025). Bu tür yapısal benzerliklerin daha sonraki nazariyat çevrelerinde nasıl farklılaştığını görmek için perde sistemlerinin karşılaştırılması daha somut bir örnek sunmaktadır.

Benzer bir problem *systēma/cem* karşılaştırmasında da ortaya çıkar. Antik ve Bizans harmonik geleneğinde dörtlü ve beşlilerin daha geniş sistemler oluşturacak biçimde düzenlenmesi merkezi bir teorik mesele iken, İslam nazariyatında *cem* kavramı da seslerin ve aralıkların daha geniş bir sistem içinde düzenlenmesine ilişkin kapsamlı bir teorik alan oluşturur. Özellikle iki oktavı kapsayan tam sistem düşüncesinin farklı teorik metinlerde karşılaştırılabilir biçimlerde izlenebilmesi, ortak bir teorik problem tarihinin araştırılmasına imkân vermektedir; ancak daha sonraki teorisyenlerde perde organizasyonunun ve sistem tasniflerinin farklılaşması, bu mirasın yeni kuramsal yapılar içinde yeniden düzenlendiğini de göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 504–514).

Perde sistemlerinin örgütlenmesi bu farklılaşmanın daha somut bir örneğini sunmaktadır. Bryennios'un *Harmonika*'sında iki oktava yayılan 15 perdeli Tam Uyumlu Sistem (Yalınkılıç, 2025, ss. 504–517) ile XV. yüzyıl Osmanlı nazariyatında Lâdikli Mehmed Çelebi'nin kullandığı 17 perdeli sistem, oktavın bölümlenmesi ve perde alanının düzenlenmesi bakımından farklı çözümler ortaya koymaktadır.[10] Şekil 2'de Bryennios'un perde noktaları açık nota başlarıyla, Lâdikli'nin bir oktavlık sistemi içinde Bryennios'la örtüşmeyen perde noktaları ise siyah nota başlarıyla gösterilmiştir. Ortak noktalarda her iki sisteme ait cent değerleri birlikte verilmiştir. Böylece ortak matematiksel referanslarla birlikte, perde örgütlenmesindeki ayrışmayı da görünür kılmak mümkündür. Elbette buradaki amaç iki sistem arasında doğrudan aktarım ya da özdeşlik kurmak değil, benzer teorik problemlerin farklı tarihsel ve epistemik çevrelerde nasıl farklı biçimlerde düzenlenebildiğini göstermektir.

[9] Burada doğrudan bir aktarım ilişkisi ileri sürülmemekte, ortak harmonik problem alanlarının farklı metinsel geleneklerdeki görünümleri karşılaştırılmaktadır.
[10] Bir başka örnek, Şirvânî'nin İbn Sînâ'ya dayanarak 15 perdeyi ve on dört aralığı kapsayan *cem-i kâmil-i a'zam* tanımını aktarmasıdır.



Kaynak: Bryennios verileri Yalınkılıç (2025) temel alınarak hesaplanmış ve düzenlenmiştir; Lâdikli verileri Can'dan (2001) uyarlanmıştır.

○ Bryennios ● Lâdikli'de ilave perde B = Bryennios cent değeri L = Lâdikli cent değeri

Şekil 2. Bryennios'un 15 perdeli sistemi ile Lâdikli'nin 17 perdeli sisteminin karşılaştırmalı gösterimi

Daha dikkat çekici bir örnek ise *metabolē* ile *intikāl* arasındaki ilişkidir. Bryennios'ta *metabolē*, ses, aralık, cins, sistem veya melodik düzen içinde gerçekleşebilecek değişim ve geçişleri açıklayan geniş bir teorik kategori olarak kullanılmaktadır. Orta Çağ İslam nazariyatında *intikāl* de erken dönemlerde benzer biçimde farklı sesler, aralıklar, cinsler veya sistemler arasındaki geçişleri ifade eden bir problem alanı oluşturur. Bununla birlikte kavramın sonraki tarihsel gelişimi aynı çizgide kalmaz. Fârâbî, İbn Sînâ ve daha sonraki teorisyenlerde *intikāl* giderek melodik hareketin düzenlenmesiyle daha yakından ilişkili hâle gelir; geç dönem kaynaklarında ise makamın melodik gidişini açıklamaya yaklaşan bir işlev kazanır (Yalınkılıç, 2025, ss. 517–519). Bu nedenle *metabolē/intikāl* karşılaştırmasının değeri iki kavramın "aynı" olduğunu göstermesinde değil, karşılaştırılabilir bir teorik problemin farklı dönemlerde yeni kavramsal işlevler kazanmasını görünür kılmasındadır.

Tam da bu noktada Bryennios'un Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı açısından taşıdığı anlam belirginleşmektedir. *Harmonika*'nın incelenmesinden beklenen katkı, Osmanlı makam teorisinin "Bizans kökenini" kanıtlamak değildir. Daha verimli araştırma sorusu; cins, aralık, perde sistemi, modal örgütlenme, değişim ve melodik hareket gibi problemlerin klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyatı, Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik metinleri ve Osmanlı nazariyatı içinde hangi kavramsal dillerle tanımlandığıdır. Böyle bir karşılaştırma Osmanlı teorisinin yalnızca hangi unsurları devralmış olabileceğini değil, daha eski bilgi biçimlerinden nerelerde ayrıldığını, hangi kavramlara yeni işlevler kazandırdığını ve benzer müziksel problemleri nasıl yeniden tanımladığını da görünür kılabilir. Bu nedenle uzun erimli karşılaştırmanın konusu yalnız süreklilik ve aktarım değil; dönüşüm, kopuş ve yeniden kavramsallaştırmadır.

Bu yaklaşım, Bizans ile Osmanlı arasında doğrudan ve kesintisiz bir aktarım zinciri varsaymayı da gerektirmez. Nitekim Bizans harmonik bilimi ile Orta Çağ İslam nazariyatı arasındaki karşılaştırılabilir problem alanlarının varlığı, kendi başına bunların daha sonraki Osmanlı nazariyatına hangi tarihsel yollarla ulaştığını kanıtlamaz. Bunun belirlenebilmesi için metinlerin dolaşımı, çeviri ve terminoloji pratikleri, yazma gelenekleri, eğitim çevreleri ve teorisyenler arasındaki belgelenebilir ilişkilerin ayrıca araştırılması gerekir. *Harmonika* ile Orta Çağ İslam nazariyatı arasında daha önce gerçekleştirilen karşılaştırmalı inceleme, *diastēma/bu'd*, *genos/cins*, *systēma/cem*, *metabolē/intikāl* ve perde sistemleri gibi problem alanlarının birlikte incelenebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538); ancak bu karşılaştırılabilirlik, tarihsel aktarımın kendisiyle özdeşleştirilmemelidir.

Bryennios örneğinin bu makaledeki işlevi bu nedenle bir "köken" açıklaması sunmak değil, Feldman'ın açtığı araştırma ufkunun nasıl genişletilebileceğini göstermektir. Feldman'ın çalışmalarında farklı türden kaynaklar, aktörler, repertuvarlar ve icra pratikleri tek bir tarihsel dönüşüm problemi etrafında ilişkilendirilmektedir. Benzer bir yaklaşım daha uzun bir kronolojik ölçekte teorik kaynaklara uygulandığında, klasik Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı nazariyat metinleri birbirinin doğrudan öncülleri olarak sıralanmak yerine, müzik bilgisinin farklı diller, metinler, kurumlar ve teorik sistemler arasında hangi biçimlerde dolaştığını, yeniden tanımlandığını ve meşrulaştırıldığını araştıran ortak bir tarihsel problemin kaynakları hâline gelebilir. Bu bakımdan *Harmonika* gibi Bizans dönemine ait yazmalar, Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin entelektüel tarihinin Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına nasıl yeni sorular kazandırabileceğini gösteren somut bir analitik vaka niteliğindedir.

Sonuç

Bu çalışma, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımındaki öneminin yalnızca ortaya çıkardığı kaynaklarda veya belirli repertuvarlara ilişkin ürettiği tarihsel bilgilerde aranamayacağını göstermektedir. Feldman'ın farklı kaynak türlerini, aktörleri, kurumları, icra pratiklerini ve kültürel otorite biçimlerini aynı tarihsel problemler etrafında ilişkilendiren araştırma pratiği, Osmanlı müziğini kapalı ve doğrusal bir gelenek olarak ele almak yerine tarihsel olarak oluşan ve dönüşen bir alan olarak incelemeye imkân vermektedir. Bu bakımdan Feldman'ın düşünce mirasının en verimli yönlerinden biri, Osmanlı-Türk müziği tarihine yalnızca yeni cevaplar kazandırması değil, bu tarihin hangi kaynaklarla ve hangi sorularla araştırılabileceğinin sınırlarını genişletmesidir.

Bu makalenin temel önerisi, söz konusu araştırma pratiğinin Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin entelektüel tarihi yönünde genişletilebileceğidir. Buradaki Doğu Akdeniz, homojen bir müzik kültürünü ifade etmemekte; Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik çevreleri arasındaki belirli ilişkilerin uzun erimli olarak araştırılabileceği tarih yazımsal bir ölçek sunmaktadır. Bu ölçek içinde müzik bilgisinin dolaşımı, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim birbirinden ayrılarak incelenebilir. Böylece araştırmanın odağı yalnızca bir makamın, terimin veya teorik unsurun "nereden geldiği" sorusundan, benzer müziksel problemlerin farklı metinsel, dilsel, pedagojik ve kurumsal çevrelerde nasıl tanımlandığı, aktarıldığı, dönüştürüldüğü ve yeni işlevler kazandığı sorusuna kaydırılabilir. Makalenin mevcut Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına önerdiği özgün açılım esas olarak bu ölçek ve soru değişikliğinde yatmaktadır.

Örnek olarak işaret edilen ve Geç Bizans döneminin son teori eserlerinden biri olan Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sı bu yaklaşımın olanaklarını ve aynı zamanda sınırlarını somutlaştırmaktadır. Eserin Antik Yunan harmonik geleneğiyle ilişkisi, geç Bizans'ın müziksel ve entelektüel çevreleri içindeki konumu ve Orta Çağ İslam nazariyatında ele alınan *genos/cins*, *systēma/cem* veya *metabolē/intikāl* gibi karşılaştırılabilir teorik problemler, farklı bilgi geleneklerinin yalnız terminolojik benzerlikler üzerinden değil, kavramların tarihsel işlevleri ve dönüşümleri üzerinden birlikte okunabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte bu karşılaştırılabilirlik, söz konusu kavramların Bizans'tan İslam dünyasına veya buradan Osmanlı nazariyatına kesintisiz biçimde aktarıldığını kanıtlamamaktadır. Bryennios örneğinin bu makaledeki işlevi de yeni bir Bizans–Osmanlı köken anlatısı kurmak değil, Osmanlı-Türk müzik bilgisinin daha uzun teorik geçmişini araştırırken süreklilik kadar dönüşüm, ayrışma ve yeniden kavramsallaştırmanın da tarihsel problem hâline getirilebileceğini göstermektir.

Bu yaklaşımın sınırları da belirtilmelidir. Çalışma, Bizans, Orta Çağ İslam, Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik literatürlerinin tamamını kapsayan sistematik bir literatür taraması olmadığı gibi, bu gelenekler arasındaki tarihsel aktarım hatlarını belgeleyen bütün yazmaları ve arşiv kaynaklarını incelememektedir. Kullanılan kaynaklar, makalenin tarih yazımsal sorusunu sınamak üzere seçilmiş; Bryennios ise önerilen yaklaşımın bütününü kanıtlayan bir örnekten çok, araştırma potansiyelini görünür kılan analitik bir vaka olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle "müzik bilgisinin entelektüel tarihi" burada tamamlanmış bir tarihsel anlatıdan ziyade sınanması gereken bir araştırma programı olarak önerilmektedir.

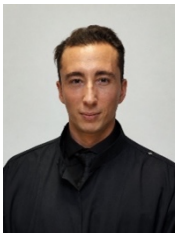
Bundan sonraki çalışmaların, özellikle Orta Çağ müzik teori mirasının Osmanlı çevrelerinde hangi metinsel yollarla dolaşıma girdiğini, kavramların farklı dillerde ve yazı sistemlerinde nasıl yeniden ifade edildiğini, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorisyenleri arasındaki belgelenebilir temasları ve benzer teorik problemlerin Osmanlı nazariyatında hangi yeni anlam ve işlevler kazandığını kaynak-temelli olarak araştırması gerekmektedir. Böyle bir çalışma programı, Feldman'ın açtığı araştırma ufkunu geçmişe doğru genişletirken Osmanlı-Türk müziğini Doğu Akdeniz'in daha uzun ve geçirgen entelektüel tarihi içinde yeniden düşünmeye imkân verebilir.

Bilgilendirme

Bu çalışma herhangi bir kurum veya fon tarafından desteklenmemiştir. Yazar herhangi bir çıkar çatışması bildirmemektedir. Çalışma tek yazarlı olup araştırmanın tasarımı, kaynakların seçimi ve incelenmesi, bilimsel yorumların oluşturulması ve nihai metne ilişkin kararlar yazara aittir. Araştırma, yayımlanmış kaynakların incelenmesine dayandığından etik kurul izni gerektirmemektedir. Makalenin hazırlanması sırasında üretken yapay zekâ

araçlarından metnin editoryal ve eleştirel gözden geçirilmesi, tekrarların azaltılması ve anlatımın sadeleştirilmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Erdinç Yalınkılıç**, şu an Boğaziçi Üniversitesi, Bizans Çalışmaları Araştırma Merkezi'nde misafir araştırmacıolarak çalışmakta olup, Osmanlı-Türk ve Bizans müzik tarihi, müzik teorisi, performans çalışmaları ve Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin entelektüel tarihi alanlarında çalışan bağımsız bir araştırmacıdır. Erciyes Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalında 2025 yılında tamamladığı doktora çalışması, geç Bizans müzik teorisi ve edvâr kaynaklarıyla karşılaştırılmasına odaklanmıştır. 2017–2026 yılları arasında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarında araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. 2026 yılında Edinburgh Üniversitesinde düzenlenen 7. Uluslararası Geç Antikçağ, İslam ve Bizans Çalışmaları Konferansı'nda geç Bizans'ta müzik bilgisinin kurumsal bağlamlarına ilişkin araştırmasını sunmuştur. Aynı yıl, Ankara Büyükşehir Belediyesi ile Cumhuriyet'in 100. yılı kapsamında yürütülen halk müziği derleme çalışmasında karşılaşılan yöntemsel ve kurumsal güçlüklerden hareketle hazırlanan "Derlemek Yetiyor mu? Yüz Yıl Sonra Türkiye'de Halk Müziği Derlemeciliğini Yeniden Düşünmek" başlıklı bildiriyi ICTMD Türkiye Çalıştayı'nda ortak sunmuştur. Yine 2026 yılında, Harvard Üniversitesi Dumbarton Oaks bünyesinde Bizans araştırmacılarına yönelik düzenlenen Mentorship Programı'na seçilerek katılım hakkı kazanmıştır. Güncel çalışmaları, Bizans ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki teorik, kurumsal ve tarih yazımsal kesişimlere odaklanmaktadır. Araştırma, performans ve uygulamaya dayalı projeleri bir araya getiren Konstantiniyye Collective'in ortak kurucusudur. **E-mail**: erdincyalinkilic@gmail.com **ORCID**: 0000-0001-6425-7700
Academiaedu: https://independentresearcher.academia.edu/ErdinçYalınkılıç

Kaynaklar

Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft (Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı). *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1*, 5–20.

Angelov, D., Batsaki, Y., & Bazzaz, S. (2013). Introduction (Giriş). In S. Bazzaz, Y. Batsaki, & D. Angelov (Eds.), *Imperial geographies in Byzantine and Ottoman space* (*Bizans ve Osmanlı mekânında imparatorluk coğrafyaları*) (ss. 1–22). Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Arel, H. S. (1997). *Türk musikisi üzerine iki konferans*. Musiki Mecmuası'nın ek yayını.

Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri'ne Türk şarkıları*. Pan Yayıncılık.

Barker, A. (Ed. & Trans.). (1989). *Greek musical writings: Vol. 2. Harmonic and acoustic theory* (*Yunan müzik yazıları: Cilt 2. Harmonik ve akustik teori*). Cambridge University Press.

Barker, A. (2007). *The science of harmonics in classical Greece* (*Klasik Yunan'da harmonik bilimi*). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511482465

Beaton, R. (1980). Modes and roads: Factors of change and continuity in Greek musical tradition (Modlar ve yollar: Yunan müzik geleneğinde değişim ve süreklilik etkenleri). *The Annual of the British School at Athens, 75*, 1–11.

Benakis, L. G. (2018). Byzantine musical theory (Harmonics) [Bizans müzik teorisi (Harmonik bilimi)]. *Wisdom, 1*(10), 98–104.

Can, M. C. (2001). Müzikte tam beşli zincirleri ve Pythagoras dizileri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(2). https://izlik.org/JA96PP43DG

Chaldæaki, E. (2022). Testimonies of Ottoman Turkish music in K. A. Psachos's personal archive (K. A. Psachos'un kişisel arşivinde Osmanlı Türk müziğine ilişkin tanıklıklar). *Yegah Müzikoloji Dergisi, 5*(2), 202–236. https://doi.org/10.51576/ymd.1198307

Corpus Musicae Ottomanicae. (n.d.). *Critical editions of Near Eastern music manuscripts (Yakındoğu müzik yazmalarının eleştirel basımı).* University of Münster. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en

D'Erlanger, R. (1930). *La musique arabe: Al-Fārābī, Grand traité de la musique (Kitābu l-mūsīqī al-kabīr), livres I et II* (Vol. 1). P. Geuthner.

Doğan, E., & Çolakoğlu Sarı, G. (2023). Epistemic transmission and originality in Greek-Karamanlidika publications related to makam music in 19th-century Istanbul (19. yüzyıl İstanbul'unda makam müziğiyle ilgili Rumca-Karamanlıca yayınlarda epistemik aktarım ve özgünlük). *Musicologist, 7*(2), 124–154. https://doi.org/10.33906/musicologist.1271019

Doğan, E. (2024). *Konstantinos Aleksandru Psahos'un Musiki Takvimi'nden Asya Liri'ne: Geç dönem Rumca-Karamanlıca yayınlarda Osmanlı-Türk makam müziği ve teori yazımı*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Erol, M. (2015). *Greek Orthodox music in Ottoman Istanbul: Nation and community in the era of reform* (*Osmanlı İstanbul'unda Rum Ortodoks müziği: Reform çağında ulus ve cemaat*). Indiana University Press.

Feldman, W. (1990/1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire (Türk repertuvarında kültürel otorite ve otantiklik). *Asian Music, 22*(1), 73–111.

Feldman, W. (1993). Ottoman sources on the development of the taksîm (Taksimin gelişimine ilişkin Osmanlı kaynakları). *Yearbook for Traditional Music, 25*, 1–28. https://doi.org/10.2307/768680

Feldman, W. (2015). The musical "renaissance" of late seventeenth century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610–1675), Hafız Post (d. 1694), and the "Maraghi" repertoire (On yedinci yüzyıl sonu Osmanlı Türkiyesi'nin müziksel "rönesansı": Ali Ufkî Bey, Hâfız Post ve "Merâgî" repertuvarının müzik malzemeleri üzerine düşünceler). In M. Greve (Ed.), *Writing the history of Ottoman music* (*Osmanlı müziği tarihini yazmak*) (pp. 87–138). Ergon Verlag.

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity (Osmanlı müziğinin ortaya çıkışı ve yerel modernite). *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire* (*Rûmî'den semazenlere: Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik, şiir ve mistisizm*). Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (*Osmanlı saray müziği: Makam, kompozisyon ve erken Osmanlı çalgı repertuvarı*). Brill.

Feyzi, A. (2017). Tanzimat döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği: "Kuramsal benzerlikler üzerine bir inceleme". *Bilig, 81*, 261–294.

Gezek, D. (2006). *Bizans dinî müziğinde "İstanbul Tavrı": Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Holmes, C. (2012). Introduction (Giriş). In J. Harris, C. Holmes, & E. Russell (Eds.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean world after 1150* (*1150 sonrasında Doğu Akdeniz dünyasında Bizanslılar, Latinler ve Türkler*) (ss. 1–29). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199641888.003.0001

Johnson, S. F. (2024). Worlds of Byzantium: Problems, frameworks, and opportunity in the Byzantine Near East (Bizans dünyaları: Bizans Yakın Doğusu'nda sorunlar, çerçeveler ve imkânlar). In E. S. Bolman, S. F. Johnson, & J. Tannous (Eds.), *Worlds of Byzantium: Religion, culture, and empire in the medieval Near East* (*Bizans dünyaları: Orta Çağ Yakın Doğusu'nda din, kültür ve imparatorluk*) (ss. 1–36). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108684620.002

Jonker, G. H. (Ed. & Trans.). (1970). *The harmonics of Manuel Bryennius* (*Manuel Bryennios'un Harmonika'sı*). Wolters-Noordhoff Publishing.

Kızılcık, A., & Tercan, N. (2021). *Müzik sanatına dair büyük kitap: Kitabu'l Mûsika'l-Kebîr*. TÜRKSOY.

Makris, E. (2007). Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική (Manuel Bryennios ve Bizans kilise müziği). *Μουσικολογία, 19*, 277–286.

Mathiesen, T. J. (1983). Aristides Quintilianus and the "Harmonics" of Manuel Bryennius: A study in Byzantine music theory (Aristides Quintilianus ve Manuel Bryennios'un "Harmonika"sı: Bizans müzik teorisi üzerine bir inceleme). *Journal of Music Theory, 27*(1), 31–47.

Mugglestone, E. (1981), Guido Adler's "The scope, method, and aim of musicology" (1885): An English translation with an historico-analytical commentary (Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" [1885]: Tarihsel-analitik açıklamalı İngilizce çeviri). *Yearbook for Traditional Music, 13*, 1–21. https://doi.org/10.2307/768355

Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in kitabı*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Pappas, M. (2007). *Apostolos Konstas'ın nazariyat kitabı*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Pappas, M. (2024). Rauf Yekta Bey'in nazariyatında Yunan-Bizans müziğinin etkileri. In N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (pp. 137–156). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0128

Plemmenos, J. (2021). Born from the ashes: The deconstruction of Byzantine mode-organization and the new Chrysanthine "order" (Küllerinden doğmak: Bizans mod örgütlenmesinin yapısökümü ve yeni Hrisanthosçu "düzen"). *Epistēmēs Metron Logos, 5*, 67–79. https://doi.org/10.12681/eml.27644

Richter, L. (1998). Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie (Bizans müzik teorisinde Antik Çağ aktarımları). *Acta Musicologica, 70*(2), 133–208. https://doi.org/10.2307/932707

Levendoğlu (Öner), O. N. (2011). İstanbul'da Müzik: Evrensel Bir Mesaj mı? *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(30), 315-326. https://izlik.org/JA84RL55RZ

Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018). Cross-cultural influences in makam theory: The case of Greek Orthodox theorists in the Ottoman Empire (Makam teorisinde kültürlerarası etkiler: Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum Ortodoks teorisyenler örneği). *Musicologist, 2*(2), 115–126. https://doi.org/10.33906/musicologist.456708

Tura, Y. (2018). Eski Yunan, Bizans ve Türk müzik kuramları arasındaki ilişkiler. In Ç. Adar (Ed.), *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Müzik teorileri* (pp. 404–422). Kütahya Güzel Sanatlar Derneği & Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

van den Berg, B., & Manolova, D. (2022). Introduction: Byzantine commentaries on ancient Greek texts (Giriş: Antik Yunan metinleri üzerine Bizans yorumları). In B. van den Berg, D. Manolova, & P. Marciniak (Eds.), *Byzantine commentaries on*

ancient Greek texts, 12th–15th centuries (*Antik Yunan metinleri üzerine Bizans yorumları, 12.–15. yüzyıllar*) (ss. 1–40). Cambridge University Press.

Varelas, V. (2024). Nonsense syllables in Byzantine chant tradition: Semiotic affiliations between ecclesiastical and secular Byzantine music (Bizans ilahi geleneğinde anlamsız heceler: Kilise ve seküler Bizans müziği arasındaki semiyotik ilişkiler). *Journal of the International Society for Orthodox Church Music, 8*(1), 17–46. https://doi.org/10.57050/jisocm.127530

Wallis, J. (Ed.). (1699). *Manuelis Bryennii Harmonica* (*Manuel Bryennios'un Harmonika'sı*). In *Operum mathematicorum volumen tertium* (*Matematiksel eserler, üçüncü cilt*). E Theatro Sheldoniano.

Weddigen, A. (2020). *Les Harmonica de Manuel Bryenne : édition, traduction, commentaire* (*Manuel Bryennios'un Harmonika'sı: Edisyon, çeviri ve yorum*). Doktora tezi. Sorbonne Université. https://www.theses.fr/2020SORUL120

Wellesz, E. (1962). *A history of Byzantine music and hymnography* (*Bizans müziği ve himnografi tarihi*). Oxford University Press.

Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması. *Sahne ve Müzik, 8*(15), 1–29. https://izlik.org/JA87BW43UM

Yalınkılıç, E., & Güray, C. (2023). Doğu Roma (Bizans) kilise müziği: Anadolu topraklarında Antik Yunan ve Osmanlı/Türk müzik kültürü arasında bir köprü. In C. Güray, N. Oya Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz, & N. Şahin (Eds.), *Türk müziği: Tarih: I. cilt* (pp. 213–250). Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Yalınkılıç, E., Levendoğlu, O., & Güray, C. (2023). Bizans müzik teorisyeni Manuel Bryennios. *Konservatoryum - Conservatorium, 10*(2), 13–26. https://doi.org/10.26650/CONS2023-1339068

Yalınkılıç, E. (2025). *14. yy. Doğu Roma (Bizans) müziği teorisyeni Manuel Bryennios'un "Harmonika" (Ahenk Bilimi) isimli el yazmasının incelenmesi*. Doktora tezi. Erciyes Üniversitesi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kayseri, Türkiye.

Yalınkılıç, E. (2026, May 18–19). *Institutional contexts of musical knowledge in late Byzantium: Harmonic science and psaltic authority across scholarly and ecclesiastical worlds* (*Geç Bizans'ta müzik bilgisinin kurumsal bağlamları: Bilimsel ve kilise çevrelerinde harmonik bilim ve psaltik otorite*) [Conference presentation]. 7th International Graduate Conference in Late Antique, Islamic and Byzantine Studies, University of Edinburgh, Edinburgh, United Kingdom.

Yandım Aydın, S. (2021). Postmortem lives of Byzantine images: Anatolian icons, style, and iconography (Bizans imgelerinin ölüm sonrası yaşamları: Anadolu ikonaları, üslup ve ikonografi). *Études Byzantines et Post-Byzantines, 10*, 117–179.

Zannos, I. (1994). *Ichos und Makam* (*Ēkhos ve makam*). Orpheus-Verlag.



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
33-48, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an intellectual history of musical knowledge in Ottoman-Turkish music historiography

Erdinç Yalınkılıç[11]

Dr., Postdoctoral Researcher, Byzantine Studies Research Center, Boğaziçi University, İstanbul, Türkiye.

Article Info

Recieved: 7 June 2026
Accepted 19 August 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Byzantine music theory
Eastern Mediterranean
Music historiography
Ottoman-Turkish music
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This article approaches Walter Feldman's contribution to Ottoman-Turkish music historiography not only through the sources he employs and the historical knowledge he brings to light, but also through a research practice that broadens the ways in which the field formulates its questions. Feldman's major studies on Ottoman music, together with selected literature on Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions, are examined in terms of the diversity of sources and actors, the relationship between theory and practice, multilingualism, philological transmission, conceptual reproduction, and the circulation of musical knowledge. Feldman's work demonstrates an understanding of Ottoman music as a field historically constituted and transformed through the combined consideration of manuscripts, notations, repertoires, institutions, performance practices, and actors from different communities. From this perspective, the Eastern Mediterranean is approached not as a homogeneous cultural whole, but as a historiographical scale within which relations among different theoretical and intellectual environments can be investigated over the longue durée. In the literature examined, debates over origins and belonging, comparisons between makam and ēkhos and between theoretical systems, as well as studies of notation, repertoire, archives, and multilingual transmission emerge as distinct lines of inquiry. The article proposes reconsidering this body of scholarship within the framework of an "intellectual history of musical knowledge," asking how theoretical problems were transmitted, transformed, and reconceptualized across different textual, linguistic, pedagogical, and institutional settings. The Harmonika of the Late Byzantine music theorist Manuel Bryennios demonstrates the possibilities of this approach through theoretical problems encountered in Byzantine classical harmonic science and medieval Islamic music theory. The comparison does not seek to establish an uninterrupted chain of transmission from Byzantium to the Islamic world or to Ottoman music theory. Instead, it considers how the research horizon opened by Feldman might be extended toward a longer-term intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. In doing so, it seeks to bring transformation, divergence, and reconceptualization, alongside continuity, into the research problems of Ottoman-Turkish music historiography.

To cite this article

Yalınkılıç, E. (2026). From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an intellectual history of musical knowledge in Ottoman-Turkish music historiography. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 33-48. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23594245

Introduction

The sources through which we write the history of Ottoman-Turkish music are as important as the ways in which those sources are related to one another in determining the boundaries of historiography. In recent years, studies turning to different notational traditions, multilingual musical environments, and archival materials that had previously received only limited attention indicate that these boundaries are gradually expanding. Research on Ottoman-Turkish music documents in the K. A. Psachos Archive, studies of Greek and Karamanlidika publications

[11] Dr., Postdoctoral Researcher, Byzantine Studies Research Center, Boğaziçi University, İstanbul, Türkiye. Email: erdincyalinkilic@gmail.com ORCID: 0000-0001-6425-7700

on makam music in terms of epistemic transmission, and reconsiderations of the relations between post-Byzantine[12] Greek Orthodox theorists and the Ottoman makam system demonstrate that Ottoman music history can be written not only through repertoires and composers, but also through different texts, notational systems, actors, and practices of knowledge (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024; Pappas, 1997, 2007; Şahin et al., 2018).

Walter Feldman's importance for Ottoman-Turkish music studies occupies a distinctive place within this transformation. It is not sufficient to locate Feldman's contribution only in the new historical sources he has brought to light or in the knowledge he has produced concerning particular repertoires. In his work, Ottoman music is approached as a historical field shaped through relations among written sources, performance practices, institutions, repertoires, actors from different communities, and forms of cultural authority (Erol, 2015; Feldman, 1990/1991, 2015, 2022, 2024). His ability to relate sources and actors extending from Ali Ufkî and Cantemir to Mevlevî circles and Greek Orthodox theorists within the same historical problem is one of Feldman's principal contributions to the historiography of Ottoman music.

Behind this research practice lie several distinct conceptual orientations that reveal how Feldman understands historical change. Drawing on Rifa'at Ali Abou-El-Haj, his use of the concept of *locally generated modernity* allows him to explain transformations in Ottoman music neither through a narrative of uninterrupted tradition nor solely through external influences, but by considering continuities together with historical ruptures and, in particular, by situating the new Ottoman musical synthesis that emerged around 1670–1710 within processes of local agency and transformation (Feldman, 2019, pp. 173–176). Similarly, his discussions of *cultural authority* and *authenticity* examine repertorial transmission together with composer attributions, narratives of historical lineage, and forms of cultural legitimacy, showing how the classical repertoire was interpreted within different historical and ideological frameworks during the Ottoman and Republican periods (Feldman, 1990/1991, pp. 84–105). In Feldman's approach, documents, repertoire, and theory thus become not simply materials surviving from the past, but sites in which historical authority is produced and redefined.

In this study, the "Eastern Mediterranean" is used not as a geographically fixed and culturally homogeneous whole, but as a historiographical scale of inquiry that makes it possible to consider together the relations among different political, religious, linguistic, and intellectual environments. Catherine Holmes, a historian of Byzantium and the medieval Eastern Mediterranean, approaches the late medieval Eastern Mediterranean—despite its fragmented and fluid structures—as a field of historical inquiry, drawing attention to the region's permeable boundaries, its relations with worlds beyond it, and the need to examine local differences comparatively (Holmes, 2012, pp. 1, 23–25). Dimiter Angelov, Yota Batsaki, and Sahar Bazzaz, working across Byzantine, cultural, and Middle Eastern studies, similarly consider the Byzantine and Ottoman worlds diachronically and comparatively within the space of the Eastern Mediterranean, approaching the region not as a singular geography but through "plural geographies" produced by different historical experiences (Angelov et al., 2013, pp. 1–4). More recent directions in medieval Byzantine studies have likewise challenged frameworks that identify Byzantium exclusively with Greek, Constantinople, and the political boundaries of the empire, proposing instead a multicentred, multilingual, and multiconfessional field of inquiry in which the movement of people, texts, and ideas across political and linguistic boundaries becomes a central problem (Johnson, 2024, pp. 5–8). The aim here is not to dissolve Byzantine, medieval Islamic, Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions into a single "Eastern Mediterranean musical culture," but to establish a historiographical scale through which particular textual, conceptual, institutional, and pedagogical relations among them can be examined over the longue durée. The historiographical scale proposed here makes it possible to place Feldman's approach—one that considers Ottoman music through relations among different source types, actors, and historical contexts—within a broader problem of intellectual history. Although a substantial part of the Eastern Mediterranean belonged to a shared political geography during the Ottoman period, this space contained numerous local environments that differed linguistically, religiously, institutionally, and, above all, epistemically. Studies of the visual culture of late Ottoman

[12] In this study, the term "Byzantine" is used in accordance with established historiographical usage in international Byzantine studies to refer to the Eastern Roman Empire and its historical-cultural world.

Anatolia likewise demonstrate that this plurality was shaped through the intersections of different communities, networks of circulation, and local spheres of production (Yandım Aydın, 2021, pp. 119–123). The expansion proposed here therefore approaches Ottoman music not as something external to this plurality, but as a field of knowledge formed and circulated within it. The historical relations Feldman establishes among repertoire, notation, institutions, performance, and actors/cultures from different communities are thus extended toward the question of how musical knowledge was produced, transmitted, and reconceptualized across different texts, languages, educational environments, and institutional structures. A longer-term Eastern Mediterranean scale, meanwhile, makes it possible to compare classical Byzantine harmonic science inherited from ancient Greece[13] with medieval Islamic music theory without positioning either as a linear precursor to Ottoman theory, asking instead how similar musical problems were treated within different traditions of knowledge in the same and neighbouring geographies. In this sense, the movement "from Feldman to the Eastern Mediterranean" does not represent a departure from the history of Ottoman-Turkish music, but rather a rescaling of that history within the broader and more permeable intellectual geography in which it took shape.

A substantial body of literature exists on the relations among ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine, and Ottoman-Turkish musical traditions. These relations have been examined from a range of perspectives, extending from debates over origins and national belonging to comparisons of theoretical systems, makam-*ēkhos* relations, and the transmission of notation and repertoire (Arel, 1997, pp. 16–19; Tura, 2018, pp. 404–422; Feyzi, 2017, pp. 261–294; Şahin et al., 2018, pp. 115–124). Studies of Greek and Karamanlidika publications have extended this field toward questions of epistemic transmission and originality, while archival and notational studies have brought to light important materials concerning the transmission of musical knowledge among different communities (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024). Gezek's (2006) master's thesis, which examines the "Istanbul Style" in hymns of the Ecumenical Patriarchate in melodic, rhythmic, and modal terms, is also noteworthy as one of the relatively few postgraduate studies on Byzantine music produced in Türkiye. Nevertheless, within the literature examined for this study, works that bring classical Byzantine harmonic science, the medieval Islamic tradition of music theory, and Ottoman/post-Byzantine theoretical sources together within a long-term history of musical knowledge—and that investigate how theoretical problems, concepts, and practices of knowledge were reproduced across different textual, educational, and institutional settings—remain limited.

The expansion proposed here does not seek to construct a new chain of origins among these traditions. Instead, the article proceeds from a perspective that might be described as an "intellectual history of musical knowledge." In this formulation, music is approached not only as a repertoire that is performed or transmitted, but also as a field of knowledge that is thought about, written about, classified, taught, and legitimized in different historical settings. The position of Byzantine harmonics within higher education as a science related to mathematics and philosophy offers an early example of such a history of musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103).

Within this framework, the circulation of musical knowledge, philological transmission, and conceptual reproduction are not interchangeable terms. The circulation of musical knowledge refers to the broader movement of theoretical and practical knowledge among different individuals, communities, texts, and institutions. Philological transmission points more specifically to the dimension of this process that can be traced through texts, languages, terminologies, manuscripts, and practices of translation. Conceptual reproduction, by contrast, refers not to the unchanged transfer of a theoretical category into another historical environment, but to the redefinition of a comparable musical problem within a new terminology, classificatory system, or epistemic framework. The classicist and Byzantinist Baukje van den Berg and the historian of science Divna Manolova (2022, pp. 1–4) show that ancient Greek texts in medieval Byzantine intellectual culture were not merely preserved, but were reread through practices of

[13] As one of the mathematical sciences of the Quadrivium within the seven liberal arts, harmonic science concerns the study of music from a mathematical-philosophical perspective. Here, "harmonic science" refers to the theoretical tradition that approaches music primarily not through performance or liturgical function, but through intervals, ratios, genera, scales, pitch systems, and their mathematical-philosophical-cosmological explanations. On the status of harmonics as a mathematical science in Byzantine higher education, see Benakis (2018, pp. 98–100) and Yalınkılıç (2026). On ancient Greek harmonic science and the reception of this tradition in Byzantium, see also Barker (1989, 2007), Mathiesen (1983), and Richter (1998).

education, interpretation, and commentary and recontextualized in accordance with the intellectual and sociocultural needs of different periods. Their volume likewise situates the commentary literature of the Komnenian and Palaiologan periods within the contexts of knowledge transmission, teaching, and engagement with the ancient intellectual inheritance. A comparable approach has also begun to emerge in Byzantine music theory. Earlier scholarship in the field emphasized the continuity of the ancient Greek inheritance in medieval Byzantium—including, at times, the criticism of ancient texts—as well as its pedagogical contexts and textual transmission (Benakis, 2018, pp. 98–103; Weddigen, 2020). More recent work has also drawn attention to the relationship between this transmission and Byzantine musical practice. Varelas (2024, p. 21) approaches works of Byzantine music theory as texts in which ancient musical theory encounters Byzantine musical practice and performance. The newer interpretive line on which the present study also draws takes this relationship one step further by asking how musical knowledge was reproduced within different institutional and epistemic environments (Yalınkılıç, 2026). The perspective raised in classical philology and the history of science—and subsequently encountered in Byzantine music theory—may therefore enable a similar expansion in Ottoman-Turkish music historiography: ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical texts can be considered together not as links in a linear chain of origins, but as sources through which to investigate how musical problems were transmitted, redefined—rethought and reproduced—and situated within other systems of knowledge in different historical environments. Accordingly, bringing concepts such as *cins/genos*, mode or *ēkhos*, makam, pitch system, and melodic movement into comparison across different periods does not rest on the assumption that they retained the same meanings throughout history. Terminological similarity must be distinguished from conceptual identity, just as a comparable theoretical problem must be distinguished from documented historical transmission.

This distinction also defines the limits of the intervention the article makes by taking Feldman as its point of departure. Feldman directly addresses the role of Greek Orthodox musicians and theorists in Ottoman musical life, different notational traditions, and contacts between the Ottoman makam system and post-Byzantine theoretical environments. The contribution of the present study, therefore, is not to make this field of interaction visible for the first time. Its principal proposal is to extend the field that Feldman identifies through Ottoman-period sources and actors toward classical Byzantine harmonic science, the medieval Islamic tradition of music theory, philological transmission, and conceptual reproduction, thereby making the long-term intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean a more explicit research problem for Ottoman-Turkish music studies. In a later section, the *Harmonika* of the Late Byzantine theorist Manuel Bryennios (Μανουήλ Βρυέννιος/Manouēl Bryennios; c. 1275–1340) will be considered not as evidence for a historical continuity, but as a case through which to demonstrate the new comparative questions that this approach can make possible.

At this point, the central question guiding the article is the following: How might the research horizon that Feldman opened in the historiography of Ottoman-Turkish music be extended to investigate the theoretical and intellectual musical heritage of the Eastern Mediterranean? On the one hand, this question brings into focus the historiographical implications of the relations Feldman establishes among different types of sources, cultural actors, institutions, performance practices, and forms of cultural authority; on the other, it asks what new comparative questions Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions might raise within this framework. The study therefore evaluates Feldman's major publications on Ottoman music alongside selected literature on these theoretical traditions through a comparative and historiographical reading. It first examines the research horizon Feldman opened for Ottoman-Turkish music; it then discusses the place of the Eastern Mediterranean's theoretical and intellectual heritage within that horizon and, finally, considers the new areas of research that this approach may bring into view.

Method

This study is based on a historiographical and conceptual analysis of documents. The primary group of sources consists of Walter Feldman's major studies on the repertoire, written sources, historical transformation, forms of cultural

authority, institutional and performance environments, and theoretical structures of Ottoman music. The second group comprises selected studies on classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, Byzantine and post-Byzantine Greek Orthodox theoretical sources, makam-*ēkhos* relations, multilingual musical environments, and the Türkiye-based literature concerning these fields. Sources were selected on the basis of their direct relevance to the guiding question of the article and their capacity to illuminate historiographical comparisons that may be drawn among different theoretical traditions. The study therefore does not constitute a systematic literature review or bibliometric analysis intended to cover all publications in these fields.

The sources were examined on two interrelated levels. First, the study considers how Feldman relates written sources, repertoires, actors, institutions, performance practices, cultural authority, and historical transformation in his work. Particular attention was paid to distinguishing between arguments advanced directly by Feldman and the historiographical inferences developed in the present article on the basis of his research practice. Second, selected studies on Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman-Turkish music theories were examined comparatively in terms of how theoretical problems were defined, transmitted, and reconceptualized in different textual, linguistic, pedagogical, and institutional environments. Within this framework, diversity of sources and actors, the relationship between theory and practice, multilingualism and notational traditions, philological transmission, conceptual reproduction, and the circulation of musical knowledge constituted the principal focuses of the analysis.

The purpose of the comparison is not to establish a linear chain of origins or one-directional influence among the theoretical traditions examined. Rather, it aims to make visible the conceptual languages through which similar or comparable musical problems were articulated in different historical environments and the structures of knowledge within which they acquired meaning. Manuel Bryennios's *Harmonika* is accordingly treated as an analytical example that demonstrates the kinds of comparative questions made possible by the approach to musical knowledge and intellectual history proposed here between Byzantine and Ottoman theoretical traditions.

Findings and Discussion

The sources examined indicate that Feldman's contribution to the historiography of Ottoman-Turkish music cannot be explained through a single method or concept. Across Feldman's body of work, written and oral transmission, repertoire, notation, institutional environments, performance practices, and cultural authority receive varying degrees of emphasis in different studies, while these elements are treated as interconnected components of historical transformation. The first part of this section demonstrates, through the relevant sources, how this research practice takes concrete form in Feldman's writings.

The second stage evaluates the principal lines of inquiry around which selected literature on the relations among ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman-Turkish musical traditions has developed. The studies examined point to a substantial body of scholarship ranging from debates over origins and belonging to comparisons of makam-*ēkhos* relations and theoretical systems, and from studies of notation and repertoire to questions of epistemic transmission. Building on this literature, the final stage of the article does not seek to construct a chain of historical transmission unsupported by the sources. Instead, it considers what new questions might become possible by examining classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, and Ottoman/post-Byzantine theoretical sources together within a long-term history of musical knowledge. Accordingly, the following sections distinguish among historical relations directly observable in the sources, claims of comparison and influence advanced in the literature, and the historiographical proposal developed in the present article.

Walter Feldman's Research Horizon for Ottoman-Turkish Music

Within Feldman's body of work, this research practice takes concrete form in the way different categories of sources are brought into relation around the same historical problem. In his discussions of the historical authority and transmission of repertoire, he considers written and oral sources together with questions of cultural legitimacy (Feldman, 1990/1991), while in his study of Ali Ufkî and seventeenth-century repertoire he relates notation, historical

repertoire, multilingual actors, and broader cultural transformations. From this perspective, Ali Ufkî's notations are not merely records of an older repertoire, but, as the earliest extensive corpus of notation for Ottoman music, sources that make visible the early stages of a formation that would later develop into a more distinct Ottoman musical culture (Feldman, 2015, pp. 91–93).[14] Kantemiroğlu's *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât*, meanwhile, constitutes a central document for the classification of the makam system, for the understanding of *taksim* as a performative domain that makes relations among makams and modulation perceptible, and as an early written source for the codified melodic progression later termed *seyir* (Feldman, 1993, pp. 4–6; Feldman, 2024, pp. 258–305). These examples show that Feldman employs source diversity not simply to increase the number of documents under consideration, but to analyse historically the relations between written and oral transmission, theory and performance, and repertoire and classification.

This research practice is not confined to the courtly sphere. Feldman's studies of Mevlevî music show that he approaches Ottoman-Turkish music through relations among institution, ritual, poetry, Sufism, and performance aesthetics. Within this framework, the Mevlevî *âyin* is considered not simply as the music of a religious or mystical ceremony, but as a compositional tradition shaped through makam, *usûl*, poetic structure, the ritual progression of the *selams*, and oral transmission; the history of Mevlevî music is read together with the social and institutional history of the order, musical discourse, and processes of cultural transmission (Feldman, 2022, p. xvii, pp. 135–136, 162–217).

A comparable perspective on historical transformation can be seen in Feldman's treatment of Ottoman music in relation to the older Persianate cultural world. This relation is not approached as a linear continuity, but through repertorial losses, retransmissions, and the new modal, rhythmic, performative, and social patterns that emerged over the course of the seventeenth century (Feldman, 2015, pp. 87–98, 134–138; Feldman, 2019, pp. 173–176). A concrete example is the Rast *kavl-i muhteşem* attributed to Merâgî in the Hâfız Post anthology. Drawing on Wright's comparison, Feldman notes that the melodic style of the work shows affinities with the seventeenth-century style documented in Ali Ufkî and Kantemiroğlu, while its *usûl* likewise preserves morphological features characteristic of the same period. This supports an understanding of the "Merâgî" repertoire not as the unchanged continuation of an older repertory, but rather as a repertoire that rapidly acquired classical status in the seventeenth century (Feldman, 2015, pp. 132–133). Rupture, reorganisation, and local transformation thus become explanatory elements of Ottoman music history alongside historical continuity.

Feldman's field of sources also extends directly to post-Byzantine Greek Orthodox theoretical environments. He treats the theoretical texts written in Greek by Panagiotis Chalatzoglou (Halaçoğlu) and Kyrillos Marmarinos in the first half of the eighteenth century as sources that compare Byzantine *ēkhoi* with Ottoman makams and document the relations of Greek cantors and clerical circles with the broader sphere of Ottoman secular music (Feldman, 2024, pp. 23–24). In discussing the formation of the new Ottoman musical style, Feldman also takes into account the participation of Greek Orthodox composers in court music and the adoption by Turkish composers of certain features associated with Byzantine music (Feldman, 2019, p. 177). The Eastern Mediterranean expansion proposed in this article is therefore not a field of inquiry independent of Feldman's work; rather, it extends the historical relations he addresses directly toward a longer-term theoretical and intellectual history of musical knowledge.

Where Does the Intellectual Heritage of the Eastern Mediterranean Fit within This Horizon?

The horizon that Feldman opened for research on Ottoman-Turkish music can be extended further when the theoretical and intellectual heritage of the Eastern Mediterranean is taken into account. Approaching Ottoman music through actors, manuscripts, institutions, repertoires, and performance environments requires more than simply enlarging the existing pool of sources. Feldman's practice of considering different actors, theoretical texts, notational traditions, and institutional environments within the same historical process offers an important point of departure in this direction (Feldman, 2019, pp. 176–179; Feldman, 2024, pp. 16–24). From this perspective, the Eastern

[14] Ali Ufkî's position as a multilingual interpreter, court musician, and actor connected with European circles also indicates that these written sources were produced at the intersection of different linguistic and cultural environments (Feldman, 2015, p. 91). Feldman (2019, pp. 178–179), however, specifically notes that Ali Ufkî's notation had no direct influence on later systems of notation in the Ottoman world.

Mediterranean should be considered in Ottoman-Turkish music historiography not only as a geographical context, but also as an intellectual field in which ways of thinking about music were produced, transmitted, and redefined in different historical environments.

Within Türkiye-based scholarship, relations among ancient Greek, Byzantine, and Ottoman-Turkish music have long been addressed through different research problems. Hüseyin Sadettin Arel's explicit rejection, in a lecture delivered in 1927, of identifying Turkish music with Byzantine, Persian, or Arab music is a conspicuous example of early Republican debates over national belonging and origins (Arel, 1997, pp. 16–19). Rauf Yekta Bey's approach to Greek and Byzantine music may be situated on a more comparative plane; Pappas's study is important in showing how Yekta related his interest in church music, Greek musical circles, and ancient Greek-Byzantine theory to the theory of Turkish music (Pappas, 2024, pp. 137–156). In later scholarship, Bardakçı's study of Turkish songs recorded in Byzantine notation and Chaldæaki's examination of Ottoman-Turkish music documents in the K. A. Psachos Archive represent examples of notation-, repertoire-, and archive-centred research (Bardakçı, 1993; Chaldæaki, 2022), while Tura's discussion of relations among ancient Greek, Byzantine, and Turkish music theories and Feyzi's examination of theoretical similarities between Turkish and Byzantine music in the Tanzimat period represent another line of comparative theoretical studies (Feyzi, 2017, pp. 261–294; Tura, 2018, pp. 404–422). Studies of Greek and Karamanlidika publications have expanded this literature in a different direction by relating questions of notation, terminology, theory, and repertoire to problems of epistemic transmission and originality (Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023, pp. 124–154; Doğan, 2024).

Considered together, these studies reveal three prominent lines of inquiry in the literature examined: debates over origins and historical belonging; comparative theoretical studies, particularly of makam-*ēkhos* relations and theoretical systems; and studies of notation, repertoire, archives, and multilingual transmission. This body of scholarship clearly shows that relations between Byzantine and Ottoman-Turkish music do not constitute an unresearched field. The expansion proposed here instead seeks to connect these existing lines of inquiry with a longer-term question of intellectual history concerned with the production, transmission, and transformation of theoretical problems and musical knowledge in different historical environments.

From this perspective, it is not sufficient to approach Byzantine and post-Byzantine traditions solely through repertoire, performance, or notation. Church music, neumatic notation, Greek Orthodox musicians, Patriarchal circles, makam-*ēkhos* comparisons, and notated repertoires are undoubtedly important subjects in research concerning Ottoman music (Beaton, 1980; Erol, 2015; Wellesz, 1962; Zannos, 1994). Yet musical relations are not limited to the circulation of repertoire and performance. In the Byzantine case, the textual transmission of the ancient Greek theoretical inheritance and its continuity within education constitute another dimension of the historical existence of musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103; Yalınkılıç & Güray, 2023, pp. 228–230). The question of how this inheritance was reproduced within different institutional and epistemic environments represents a more recent interpretive line (Yalınkılıç, 2026). The Eastern Mediterranean may therefore be approached not only as a field in which sounds and repertoires encountered one another, but also as a space in which musical knowledge was produced through different conceptual languages.

Byzantine musical knowledge itself should not be conceived as a singular and monolithic tradition. Within Byzantine intellectual environments, harmonic science was associated with higher education as a mathematical discipline within the *quadrivium*, whereas the psaltic tradition constituted a different domain of knowledge connected with liturgical performance, pedagogical transmission, and compositional practice. This distinction does not mean that the two domains were entirely separate from one another. Late Byzantine sources in particular indicate that harmonic and psaltic thought, although produced within different institutional and epistemic frameworks, could intersect in terms of concepts, terminology, and ways of thinking musically (Yalınkılıç, 2026). This plurality also reveals the limits of approaching the Byzantine musical inheritance solely through church music or a single theoretical

system.[15] To situate this theoretical field within the broader Eastern Mediterranean also requires bringing medieval Islamic music theory into the discussion. The treatment of the ancient Greek harmonic inheritance in different terminological and systematic contexts in the works of al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, and later theorists indicates the existence of comparable theoretical problem fields between Byzantine harmonic texts and Islamic theoretical sources (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538). What matters here is not to place these traditions within a linear chain of transmission, but to investigate how similar problems were articulated in different conceptual languages and how they acquired different functions over time. Manuel Bryennios's *Harmonika* will be considered separately in a later section as a concrete example of this distinction and of the comparisons that may be drawn with broader Eastern Mediterranean theoretical traditions.

For the Ottoman period, post-Byzantine Greek Orthodox theorists provide sources through which the circulation of musical knowledge across different linguistic and theoretical environments can be traced more directly. Figures such as Chrysanthos, Panagiotis Chalatzoglou, Kyrillos Marmarinos, Kiltzanidis, and Apostolos Konstas demonstrate that relations between Ottoman makam theory and the Byzantine *ēkhos* tradition were discussed not only in performance practice but also at the level of written theory (Pappas, 1997, 2007; Plemmenos, 2021, p. 67; Şahin et al., 2018, pp. 115–121). Türkiye-based scholarship has likewise drawn attention to the multicultural musical environment of Istanbul, to the relations of Ottoman theory with medieval Islamic and Greek theoretical inheritances, to the roles of Greek and Armenian musicians in theory and performance, and to forms of cultural interaction observable through theorists such as Artin and Marmarinos (Levendoğlu Öner, 2011, pp. 318, 320–322). These studies show that Greek Orthodox actors were not merely performers or intermediaries within Ottoman musical culture; they also participated in processes through which musical knowledge was classified, compared, transmitted, and reformulated within different conceptual or notational systems (Pappas, 1997, 2007; Şahin et al., 2018, pp. 119–124). Konstas's Karamanlidika treatise on music theory is especially notable in allowing concepts of post-Byzantine church music and Turkish-Ottoman musical terminology to be considered together (Pappas, 2007).

The aim of these comparisons is not to establish a one-directional and linear chain of influence among the theoretical traditions in question. Stronger models of influence do, however, exist in the literature. Plemmenos treats the Ottoman makam system as one of the principal points of reference in Chrysanthos's modal reorganisation and discusses the influence of Ottoman modal thought on post-Byzantine church music through detailed comparisons (Plemmenos, 2021, pp. 67, 77–78). While acknowledging the historical significance of such claims, the present article proposes a broader question: within what conceptual systems did different theoretical environments define, transmit, and reorganise similar or comparable musical problems? Such an approach makes it possible to move beyond makam-*ēkhos* correspondences toward a broader historiography focused on the historical circulation of concepts, theoretical texts, and practices of knowledge.

The inclusion of the theoretical and intellectual traditions of the Eastern Mediterranean in research on Ottoman-Turkish music should therefore not be understood as an independent field added externally to Feldman's work. Rather, this orientation expands the chronological and epistemic scale of his research practice, which relates different types of sources, actors, and processes of historical transformation around the same problem. Incorporating theoretical texts, educational traditions, philological transmissions, and conceptual transformations alongside repertoire and performance may make it possible to investigate the place of Ottoman-Turkish music within the longer history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean through a new set of questions.

New Research Possibilities for Ottoman-Turkish Music Historiography

Incorporating the theoretical and intellectual heritage of the Eastern Mediterranean into Ottoman-Turkish music historiography entails more than simply expanding the list of sources. At a more fundamental level, this approach also

[15] This institutional and epistemic distinction was developed through the concepts of "harmonic science" and "psaltic authority" in a paper presented at the University of Edinburgh (Yalınkılıç, 2026).

requires reconsidering the kinds of sources, concepts, and research methods through which the history of Ottoman music can be written.

The first area of research opened by this approach is the comparative rereading of theoretical texts. Repertoire, *meşk*, performance, and notational sources have rightly occupied a central place in the historiography of Ottoman-Turkish music. Reading texts from Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions together offers new possibilities for understanding how musical knowledge was conceptualized in different environments (Benakis, 2018; Şahin et al., 2018, pp. 115–120; Tura, 2018, pp. 404–422; Yalınkılıç & Güray, 2023, pp. 228–230, 237–241). Such a reading should not be limited to identifying correspondences between makam and *ēkhos*, but should also examine how mode, *cins*, *seyir*, interval, pitch, *usûl*, melodic pattern, and the idea of composition were defined in different theoretical languages.

A second area of research concerns the need for philological and multilingual work. Expanding the historiography of Ottoman-Turkish music to an Eastern Mediterranean scale requires the consideration not only of Turkish and Ottoman Turkish sources, but also of texts in Greek, Armenian, Persian, and Arabic; sources produced in different writing systems, such as Karamanlidika Turkish and Turkish written in Armenian script; and, where necessary, sources in Latin or Western European languages. Such a multilingual approach may be regarded as a natural extension of the methodological orientation evident in Feldman's work (Feldman, 2015, pp. 88–91; 2024, pp. 16–24).[16] Feldman situates the emergence of an independent Ottoman musical style and repertoire within the same historical process as the intensification of contacts among Muslim Ottoman musicians, Ottoman Christians, and Western Europeans. Particularly in the seventeenth and eighteenth centuries, the proliferation of theoretical texts written in Ottoman Turkish, Turkish in Armenian script, and Greek, together with documents belonging to different notational traditions, made what he describes as the tension "between myth and document-based history" increasingly visible (Feldman, 2015, p. 88).[17] The historical circulation of musical knowledge, after all, often did not take place within a single language, institution, or community, but was shaped across different writing systems, practices of translation, educational environments, and performing communities. Pappas's (2007) study of Konstas provides a concrete example of the need for such multilingual research, insofar as it makes it possible to relate a post-Byzantine theoretical text on church music written in Karamanlidika to Turkish-Ottoman musical concepts.

A third area of research concerns digital and institutional source projects. The Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) provides an important model through its critical editions of nineteenth-century Ottoman music manuscripts notated in Hamparsum and Western notation, philological examination of lyric texts, and the integration of printed and manuscript sources on Ottoman music within an online catalogue (Corpus Musicae Ottomanicae, n.d.). The relationship between CMO and Feldman's work is not limited to methodological similarity. In the preface to the 2024 edition, Feldman notes that research on early Hamparsum manuscripts conducted within the framework of CMO contributed to his reconsideration of earlier assessments concerning the chronology of Ottoman music (Feldman, 2024, pp. xii–xiii). This example shows that systematic source editing and digital research infrastructures do more than make existing materials accessible; they can also enable established historical periodizations to be reassessed. Similar digital research infrastructures might be developed to connect Byzantine and post-Byzantine music-theoretical manuscripts, sources of Ottoman makam theory, and texts by Greek Orthodox theorists. By facilitating the joint

[16] "Prior to the creation of the Turkish Republic in 1923, this musical mythic history was a way through which members of Ottoman civilization understood their own past and their role in the world to which they belonged. Their understanding of cultural history was based not on actual musical documents—although these may have existed at times—but rather on a consensus among members of an educated group of musicians who were viewed as authoritative. However, it so happened that the development of an independent Ottoman musical style and repertoire coincided with increased contact between Ottoman Muslim musicians, local or foreign Ottoman Christians, and Western Europeans. Both Latin Westerners and Ottomans belonging to the Eastern Orthodox Church were heirs to separate traditions of musical notation, which placed their understanding of musical history on a far more empirical basis than that of Muslims. By the 17th and especially the 18th century, myth-making was not the only process at work in the formation of an Ottoman musical history—increasingly the field was cluttered with actual notated musical documents as well as new theoretical works, written in Ottoman Turkish, Armeno-Turkish, or Greek. However disturbing this confrontation between myth and documentary history may have been for members of the Ottoman civilization, this very conflict is part of what produced the mentalité of post-17th century Ottomans." Feldman (2015, p. 88).

[17] Feldman's account of the formation of Ottoman music history through the coexistence not only of Muslim/Turkish sources but also of Eastern Orthodox and Western European notational traditions and theoretical texts written in Ottoman Turkish, Turkish in Armenian script, and Greek clearly demonstrates his inclusion of multilingual and multicommunal source environments within historical analysis (Feldman, 2015, p. 88).

reading of different textual traditions, such projects could contribute to the emergence of new comparative research questions.

This research agenda is too multilayered to remain confined to individual expertise. A deeper investigation of the relationship between Ottoman-Turkish music and the intellectual heritage of the Eastern Mediterranean requires closer collaboration among musicologists, Byzantinists, Ottoman historians, philologists, digital humanities specialists, and performers. Feldman's work demonstrates that the history of Ottoman music need not be limited to the style-critical analysis[18] of musical structures and works, but may also be approached as a history of institutions, actors, texts, performance practices, and forms of cultural authority (Feldman, 1990/1991, 2022, 2024). Future research should therefore move toward multilayered models of inquiry rather than single-disciplinary explanations.

These areas of research transform the approach defined in the Introduction as an "intellectual history of musical knowledge" into a more concrete research programme. How the comparative study of theoretical texts, multilingual philological work, digital source infrastructures, and interdisciplinary collaboration might be brought together will be discussed below through the more limited example of Manuel Bryennios's *Harmonika*.

A Concrete Example of the Research Horizon: Manuel Bryennios and the Intellectual History of Musical Knowledge in the Eastern Mediterranean

Manuel Bryennios's *Harmonika* provides a particularly suitable example through which to concretize the research agenda proposed here. Written in the early fourteenth century, this three-book work is one of the principal theoretical texts to bring together the Pythagorean, Aristoxenian, and Ptolemaic inheritances of ancient Greek harmonic science within the intellectual world of Late Byzantium. Questions concerning sound, interval, ratio, genus, system, pitch, *tonos*, *metabolē*, melodic formation, and cosmology are treated within a framework of mathematical and philosophical musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103; Yalınkılıç et al., 2023, pp. 13–26). In this respect, the *Harmonika* is not merely an exposition of a particular pitch system, but a comprehensive text that reveals the categories of knowledge through which music could be conceptualized in the Late Byzantine world.

The literature on the *Harmonika* has clarified to a considerable extent both the textual history of the work and its relationship with the ancient Greek theoretical inheritance. In the history of its printed transmission, Wallis's Latin edition of 1699 constitutes one of the first major landmarks, while Jonker's 1970 edition, which presents the Greek text alongside an English translation, has become one of the principal reference works of modern Bryennios scholarship. More recently, Weddigen's extensive philological study has offered a much more detailed assessment of the sources and parallel passages of the text (Wallis, 1699; Jonker, 1970; Weddigen, 2020). Bryennios's relationship with ancient Greek music theory has also been investigated, particularly through Mathiesen's (1983) comparative study centred on Aristides Quintilianus. The identification of the ancient theoretical sources on which Bryennios drew extensively makes it possible to approach the work not as a simple compilation, but as a Late Byzantine link within a much longer tradition of harmonic knowledge.

The importance of Bryennios for the present study, however, does not derive solely from the fact that the *Harmonika* bears witness to the textual continuity of the ancient Greek theoretical inheritance in Late Byzantium. The relationship of the work to the musical world of its own period has also been discussed in Bryennios scholarship. Makris (2007) directly problematizes its relationship with Byzantine church music, while in a more recent reading Varelas draws attention to points at which ancient theoretical terminology encounters contemporary Byzantine musical practice in the *Harmonika*. In particular, Bryennios's references to types of melody called *ēkhos* by contemporary *melopoioi*, and to concepts such as *melismos*, *kompismos*, and *teretismos* associated with vocal or

[18] One of the important starting points in the disciplinary history of the style- and form-centred study of music history is Guido Adler's 1885 essay *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Adler's empirical "style-critical method" sought to examine the historical development of musical forms and styles through particular "laws of style." Mugglestone draws attention to the relationship between Adler's method and contemporary art historiography, while also emphasizing its organicist and Darwinian dimension, in which the development of styles and forms is conceived in a manner analogous to the formation and selection of living organisms (Mugglestone, 1981). The reference here is not intended to question the validity of stylistic analysis, but to recall the historical framework of one of the foundational methods of modern musicology and to indicate that music history may also be approached together with broader institutional, social, and epistemic dimensions. For a Turkish translation of Adler's text and Mugglestone's historical-analytical commentary, see also Yalınkılıç (2022).

instrumental performance, indicate that the work not only transmitted an inherited theoretical repertoire but also maintained points of contact with the musical terminology of the fourteenth century (Varelas, 2024, pp. 21, 25–26). This point of contact is extended here toward the question of how harmonic knowledge was situated and reproduced within different institutional and epistemic environments (Yalınkılıç, 2026). Such a reading does not, of course, turn Bryennios into a direct precursor of Ottoman makam theory. It does, however, show how, within the same geography, musical knowledge could establish relations between inherited theoretical tools and contemporary musical and intellectual environments, thereby opening this relationship to further investigation.

Considering this question on the broader scale of the Eastern Mediterranean makes it possible to examine the *Harmonika* not only in relation to its Byzantine sources, but also alongside theoretical problems encountered in medieval Islamic music theory. The comparison here does not itself provide a direct Ottoman example. Theorists such as al-Fārābī, Ibn Sīnā, and Urmevī belong to a broader Islamic theoretical tradition formed before the Ottoman period. Nevertheless, how this theoretical inheritance was received, reclassified, and transformed in accordance with different musical needs in later Ottoman environments constitutes a critical next stage of the research trajectory proposed here. To give an example, comparative studies of categories used by Bryennios, such as *phonē*, *melos*, *diastēma*, *genos*, *systēma*, *metabolē*, and *tonos*, alongside the discussions of sound, *nağme*, *bu'd*, *cins*, *cem*, *intikāl*, and pitch systems in al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ibn Zayla, Ṣafī al-Dīn Urmevī, and later theorists, show that what can be identified are not only terminological correspondences but also shared or comparable problems addressed through different theoretical languages (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538). The measurement and classification of intervals, the construction of fourths and fifths, the organization of genera, the formation of larger pitch systems, and the explanation of transitions between melodic or systemic structures are among these problem fields. The aim at this point is not to equate the terms, but to investigate the conceptual tools through which the same or similar musical problems were addressed within different traditions of knowledge.

Cins/genos offers one concrete example. Bryennios's theory distinguishes three principal *genē*: diatonic, chromatic, and enharmonic. In early Islamic music theory, clear counterparts can likewise be found in threefold classifications of *cins* based on different arrangements of intervals within the fourth. The treatment of this problem through different terminologies in theorists such as al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ibn Zayla, and Urmevī shows that a shared theoretical ground can be traced across different textual and linguistic environments (Yalınkılıç, 2025, pp. 501–503). Historically, however, what matters most is not that this similarity persisted unchanged. In the later theoretical tradition, the classification and function of *cins* changed, and the concept acquired new layers of meaning within new classificatory schemes and modal structures. This makes clear that philological or terminological continuity is not the same as conceptual identity.

The system diagram given by al-Fārābī (D'Erlanger, 1930; Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) and the diagram found in Book III, Part 9 of Bryennios's *Harmonika* (Jonker, 1970; Weddigen, 2020; Yalınkılıç, 2025) organize the pitches that constitute the system and the consonant intervallic relations among them according to a comparable diagrammatic logic (Figure 1). Appearing in two different theoretical environments, one Arabic and the other Greek, these representations show that the comparison need not remain limited to terminological similarities, but may also extend to the mathematical and schematic modes through which musical relations were represented.[19]

[19] No direct relationship of transmission is proposed here; rather, the comparison concerns the manifestations of shared harmonic problem fields within different textual traditions.

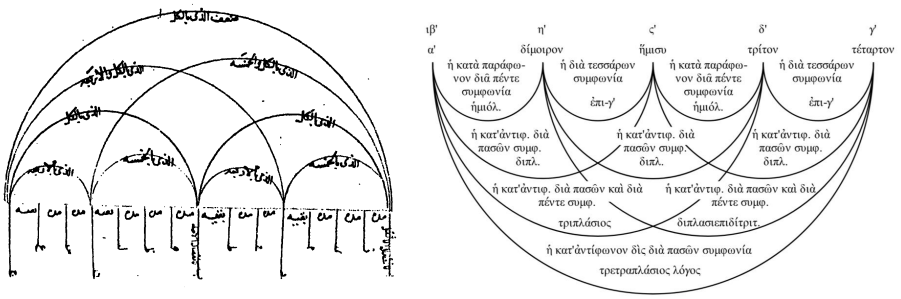


Figure 1. Diagrammatic representation of the pitch system and consonant relationships in al-Fārābī and Bryennios

Al-Fārābī treats the fifteen-pitch system extending over two octaves as *cem-i kâmil* (Can, 2001; Kızılcık & Tercan, 2021) and uses the ancient Greek pitch names together with their Arabic equivalents. He also places Hypermiksolydios as the highest *tonos* among the eight *tonoi*; in Bryennios's *Harmonika*, Hypermiksolydios likewise occupies the highest position in the same ordering. These similarities are not used to demonstrate a direct relationship of transmission, but to show that the relationship of both texts to the classical harmonic inheritance can be compared at systemic and terminological levels (Yalınkılıç, 2025). A comparison of pitch systems provides a more concrete example for examining how such structural similarities changed in later theoretical environments.

A comparable problem also emerges in the comparison between *systēma* and *cem*. In the ancient and Byzantine harmonic tradition, the organization of fourths and fifths into larger systems constituted a central theoretical problem, while in Islamic music theory the concept of *cem* likewise formed an extensive theoretical field concerning the organization of sounds and intervals within larger systems. In particular, the fact that the idea of a complete system extending over two octaves can be traced in comparable forms across different theoretical texts makes it possible to investigate a shared history of theoretical problems. At the same time, the differentiation of pitch organization and system classifications among later theorists also shows how this inheritance was reorganized within new theoretical structures (Yalınkılıç, 2025, pp. 504–514).

The organization of pitch systems provides a more concrete example of this differentiation. Bryennios's fifteen-pitch Complete Consonant System, extending over two octaves in the *Harmonika* (Yalınkılıç, 2025, pp. 504–517), and the seventeen-pitch system employed by Lâdikli Mehmed Çelebi in fifteenth-century Ottoman music theory offer different solutions to the division of the octave and the organization of pitch space.[20] In Figure 2, Bryennios's pitch positions are represented by open noteheads, while the pitches in Lâdikli's one-octave system that do not coincide with those of Bryennios are shown with filled noteheads. At the shared points, the cent values of both systems are given together. The figure thus makes it possible to visualize not only their common mathematical reference points but also the divergence in the organization of pitch space. The aim here, of course, is not to establish direct transmission or identity between the two systems, but to show how comparable theoretical problems could be organized differently within distinct historical and epistemic environments.

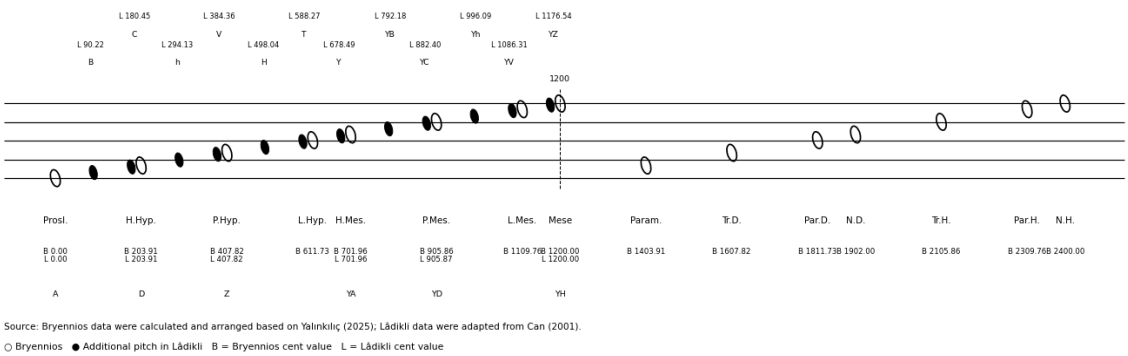


Figure 2. Comparative representation of Bryennios's fifteen-pitch system and Lâdikli's seventeen-pitch system

[20] Another example is Şirvânî's transmission, on the authority of Ibn Sīnā, of the definition of *cem-i kâmil-i a'zam* as encompassing fifteen pitches and fourteen intervals.

A more striking example concerns the relationship between *metabolē* and *intikāl*. In Bryennios, *metabolē* functions as a broad theoretical category for describing change and transition involving sound, interval, genus, system, or melodic organization. In medieval Islamic music theory, *intikāl* likewise initially constitutes a problem field concerned with transitions among different sounds, intervals, genera, or systems. Its subsequent historical development, however, does not follow the same trajectory. In al-Fārābī, Ibn Sīnā, and later theorists, *intikāl* becomes increasingly associated with the organization of melodic movement; in later sources, it acquires a function approaching the description of a makam's melodic progression (Yalınkılıç, 2025, pp. 517–519). The value of comparing *metabolē/intikāl*, therefore, lies not in demonstrating that the two concepts are "the same," but in making visible how a comparable theoretical problem acquired new conceptual functions in different periods.

It is precisely at this point that the significance of Bryennios for the historiography of Ottoman-Turkish music becomes clearer. The contribution expected from studying the *Harmonika* is not to demonstrate a "Byzantine origin" for Ottoman makam theory. A more productive research question is how problems such as *cins*, interval, pitch system, modal organization, change, and melodic movement were defined through different conceptual languages within classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, post-Byzantine Greek Orthodox theoretical texts, and Ottoman music theory. Such a comparison may reveal not only which elements Ottoman theory might have inherited, but also where it diverged from earlier forms of knowledge, which concepts it endowed with new functions, and how it redefined comparable musical problems. The subject of long-term comparison is therefore not merely continuity and transmission, but also transformation, rupture, and reconceptualization.

This approach does not require the assumption of a direct and uninterrupted chain of transmission between Byzantium and the Ottoman world. The existence of comparable problem fields between Byzantine harmonic science and medieval Islamic music theory does not in itself demonstrate the historical routes through which these ideas may have reached later Ottoman theory. Establishing such routes requires separate investigation of the circulation of texts, practices of translation and terminology, manuscript traditions, educational environments, and documentable relations among theorists. The comparative study previously undertaken between the *Harmonika* and medieval Islamic music theory shows that problem fields such as *diastēma/bu'd*, *genos/cins*, *systēma/cem*, *metabolē/intikāl*, and pitch systems can be examined together (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538); such comparability, however, should not be equated with historical transmission itself.

The function of the Bryennios example in this article is therefore not to provide an explanation of "origins," but to show how the research horizon opened by Feldman might be expanded. In Feldman's work, different kinds of sources, actors, repertoires, and performance practices are related around a common problem of historical transformation. When a comparable approach is applied to theoretical sources across a longer chronological scale, classical Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical texts need not be arranged as direct predecessors of one another. Instead, they can become sources for a shared historical problem concerned with the ways musical knowledge circulated, was redefined, and was legitimized across different languages, texts, institutions, and theoretical systems. In this respect, Byzantine manuscripts such as the *Harmonika* constitute a concrete analytical case demonstrating how an intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean may introduce new questions into the historiography of Ottoman-Turkish music.

Conclusion

This study has shown that Walter Feldman's significance for the historiography of Ottoman-Turkish music cannot be located solely in the sources he has brought to light or in the historical knowledge he has produced concerning particular repertoires. Feldman's research practice, which relates different types of sources, actors, institutions, performance practices, and forms of cultural authority around common historical problems, makes it possible to examine Ottoman music not as a closed and linear tradition, but as a field historically constituted and transformed. In this respect, one of the most productive aspects of Feldman's intellectual legacy lies not only in the new answers he has

contributed to the history of Ottoman-Turkish music, but also in his expansion of the boundaries of the sources and questions through which that history can be investigated.

The principal proposal of this article is that this research practice can be extended toward an intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. The Eastern Mediterranean, as used here, does not designate a homogeneous musical culture; rather, it offers a historiographical scale through which particular relations among Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical environments can be investigated over the longue durée. Within this scale, the circulation of musical knowledge, philological transmission, and conceptual reproduction can be examined as distinct processes. The focus of inquiry can thus shift from asking where a particular makam, term, or theoretical element "came from" to asking how comparable musical problems were defined, transmitted, transformed, and endowed with new functions in different textual, linguistic, pedagogical, and institutional environments. The principal original contribution proposed here for the existing historiography of Ottoman-Turkish music lies precisely in this change of scale and of research question.

Manuel Bryennios's *Harmonika*, one of the last theoretical works of the Late Byzantine period and the example highlighted in this article, demonstrates both the possibilities and the limits of this approach. Its relationship with the ancient Greek harmonic tradition, its position within the musical and intellectual environments of Late Byzantium, and theoretical problems comparable to those found in medieval Islamic music theory—such as *genos/cins*, *systēma/cem*, and *metabolē/intikāl*—show that different traditions of knowledge can be read together not merely through terminological similarities, but through the historical functions and transformations of concepts. Such comparability, however, does not demonstrate that these concepts were transmitted uninterruptedly from Byzantium to the Islamic world or from there into Ottoman music theory. The function of the Bryennios example in this article is therefore not to construct a new Byzantine-Ottoman narrative of origins, but to show that, when investigating the longer theoretical past of Ottoman-Turkish musical knowledge, transformation, divergence, and reconceptualization can be treated as historical problems alongside continuity.

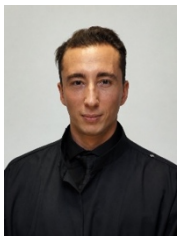
The limits of this approach should also be stated. The study is neither a systematic literature review encompassing the entirety of Byzantine, medieval Islamic, Greek Orthodox, and Ottoman theoretical literatures, nor does it examine all manuscripts and archival sources that might document historical routes of transmission among these traditions. The sources used here were selected in order to test the historiographical question of the article, while Bryennios has been treated not as an example that proves the proposed approach in its entirety, but as an analytical case that makes its research potential visible. The "intellectual history of musical knowledge" is therefore proposed here not as a completed historical narrative, but as a research programme that remains to be tested.

Future research should investigate on a source-based basis the textual routes through which the medieval inheritance of music theory circulated within Ottoman environments; the ways concepts were reformulated across different languages and writing systems; documentable contacts between post-Byzantine Greek Orthodox and Ottoman theorists; and the new meanings and functions that comparable theoretical problems acquired within Ottoman music theory. Such a research programme may extend the horizon opened by Feldman further into the past while also making it possible to reconsider Ottoman-Turkish music within the longer and more permeable intellectual history of the Eastern Mediterranean.

Disclosure

This study received no support from any institution or funding body. The author declares no conflict of interest. The study is single-authored, and the design of the research, selection and examination of sources, formulation of scholarly interpretations, and decisions concerning the final text are the sole responsibility of the author. As the research is based on the examination of published sources, ethics committee approval was not required. During the preparation of the article, generative AI tools were used to a limited extent for editorial and critical review of the text, reduction of repetition, and simplification of expression.

Biodata of Author



Dr. **Erdinç Yalınkılıç** is postdoctoral researcher, Byzantine Studies Research Center, Boğaziçi University, İstanbul, Türkiye, and he is working on Ottoman-Turkish and Byzantine music history, music theory, performance studies, and the intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. His doctoral dissertation, completed in 2025 in the Department of Musicology at Erciyes University, focused on Late Byzantine music theory in comparison with *edvâr* sources. From 2017 to 2026, he served as a Research Assistant at Başkent University State Conservatory. In 2026, he presented his research on the institutional contexts of musical knowledge in Late Byzantium at the 7th International Conference on Late Antiquity, Islam and Byzantine Studies, held at the University of Edinburgh. In the same year, drawing on the methodological and institutional difficulties encountered during a folk music compilation project conducted with Ankara Metropolitan Municipality as part of the centenary of the Republic, he co-presented the paper "Is Collecting Enough? Rethinking Folk Music Collecting in Türkiye after a Century" at the ICTMD Türkiye Workshop. Also in 2026, he was selected to participate in the Mentorship Program for Byzantine researchers organized by Harvard University's Dumbarton Oaks. His current research focuses on the theoretical, institutional, and historiographical intersections between Byzantine and Ottoman musical cultures. He is a co-founder of Konstantiniyye Collective, which brings together research, performance, and practice-based projects. **E-mail:** erdincyalinkilic@gmail.com **ORCID:** 0000-0001-6425-7700
Academiaedu: https://independentresearcher.academia.edu/ErdinçYalınkılıç

References

Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1*, 5–20.

Angelov, D., Batsaki, Y., & Bazzaz, S. (2013). Introduction. In S. Bazzaz, Y. Batsaki, & D. Angelov (Eds.), *Imperial geographies in Byzantine and Ottoman space* (pp. 1–22). Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Arel, H. S. (1997). *Türk musikisi üzerine iki konferans (Two Conferences on Turkish Music)*. Musiki Mecmuası'nın ek yayını (Supplementary publication of Musiki Mecmuası)

Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri'ne Türk şarkıları (Turkish Songs for the Phanariot Beys)*. Pan Yayıncılık.

Barker, A. (Ed. & Trans.). (1989). *Greek musical writings: Vol. 2. Harmonic and acoustic theory*. Cambridge University Press.

Barker, A. (2007). *The science of harmonics in classical Greece*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511482465

Beaton, R. (1980). Modes and roads: Factors of change and continuity in Greek musical tradition. *The Annual of the British School at Athens, 75*, 1–11.

Benakis, L. G. (2018). Byzantine musical theory (Harmonics). *Wisdom, 1*(10), 98–104.

Can, M. C. (2001). Müzikte tam beşli zincirleri ve Pythagoras dizileri (Chains of Perfect Fifths and Pythagorean Scales in Music). *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(2). https://izlik.org/JA96PP43DG

Chaldæaki, E. (2022). Testimonies of Ottoman Turkish music in K. A. Psachos's personal archive. *Yegah Müzikoloji Dergisi, 5*(2), 202–236. https://doi.org/10.51576/ymd.1198307

Corpus Musicae Ottomanicae. (n.d.). *Critical editions of Near Eastern music manuscripts*. University of Münster. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en

D'Erlanger, R. (1930). *La musique arabe: Al-Fārābī, Grand traité de la musique (Kitābu l-mūsīqī al-kabīr), livres I et II* (Vol. 1). P. Geuthner.

Doğan, E., & Çolakoğlu Sarı, G. (2023). Epistemic transmission and originality in Greek-Karamanlidika publications related to makam music in 19th-century Istanbul. *Musicologist, 7*(2), 124–154. https://doi.org/10.33906/musicologist.1271019

Doğan, E. (2024). *Konstantinos Aleksandru Psahos'un Musiki Takvimi'nden Asya Liri'ne: Geç dönem Rumca-Karamanlıca yayınlarda Osmanlı-Türk makam müziği ve teori yazımı (From Konstantinos Alexandrou Psachos's Musiki Takvimi to Asya Liri: Ottoman-Turkish Makam Music and Theoretical Writing in Late Greek and Karamanlidika Publications)*. Doctoral dissertation. Istanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.

Erol, M. (2015). *Greek Orthodox music in Ottoman Istanbul: Nation and community in the era of reform*. Indiana University Press.

Feldman, W. (1990/1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. *Asian Music, 22*(1), 73–111.

Feldman, W. (1993). Ottoman sources on the development of the taksîm. *Yearbook for Traditional Music, 25*, 1–28. https://doi.org/10.2307/768680

Feldman, W. (2015). The musical "renaissance" of late seventeenth century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610–1675), Hafız Post (d. 1694), and the "Maraghi" repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of Ottoman music* (pp. 87–138). Ergon Verlag.

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.

Feyzi, A. (2017). Tanzimat döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği: "Kuramsal benzerlikler üzerine bir inceleme" (Traditional Turkish Music and Byzantine Music in the Tanzimat Period: A Study of Theoretical Similarities). *Bilig, 81*, 261–294.

Gezek, D. (2006). *Bizans dinî müziğinde "İstanbul Tavrı": Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi (The "Istanbul Style" in Byzantine Sacred Music: A Melodic, Rhythmic, and Modal Analysis of the Hymns of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople)*. Master thesis. Başkent University. Ankara, Türkiye.

Holmes, C. (2012). Introduction. In J. Harris, C. Holmes, & E. Russell (Eds.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean world after 1150* (pp. 1–29). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199641888.003.0001

Johnson, S. F. (2024). Worlds of Byzantium: Problems, frameworks, and opportunity in the Byzantine Near East. In E. S. Bolman, S. F. Johnson, & J. Tannous (Eds.), *Worlds of Byzantium: Religion, culture, and empire in the medieval Near East* (pp. 1–36). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108684620.002

Jonker, G. H. (Ed. & Trans.). (1970). *The harmonics of Manuel Bryennius*. Wolters-Noordhoff Publishing.

Kızılcık, A., & Tercan, N. (2021). *Müzik sanatına dair büyük kitap: Kitabu'l Mûsika'l-Kebîr (The Great Book on the Art of Music: Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr)*. TÜRKSOY.

Levendoğlu (Öner), O. N. (2011). İstanbul'da Müzik: Evrensel Bir Mesaj mı? (Music in Istanbul: A Universal Message?) *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(30), 315–326. https://izlik.org/JA84RL55RZ

Makris, E. (2007). Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. *Μουσικολογία, 19*, 277–286.

Mathiesen, T. J. (1983). Aristides Quintilianus and the "Harmonics" of Manuel Bryennius: A study in Byzantine music theory. *Journal of Music Theory, 27*(1), 31–47.

Mugglestone, E. (1981). Guido Adler's "The scope, method, and aim of musicology" (1885): An English translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music, 13*, 1–21. https://doi.org/10.2307/768355

Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in kitabı (Kiltzanidis's Book)*. Master thesis. İstanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.

Pappas, M. (2007). *Apostolos Konstas'ın nazariyat kitabı (Apostolos Konstas's Book of Music Theory)*. Doctoral dissertation. Istanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.

Pappas, M. (2024). The Influence of Greek-Byzantine Music on Rauf Yekta Bey's Music Theory. In N. Doğrusöz (Ed.), *Proceedings of the International Rauf Yekta Symposium* (pp. 137–156). Atatürk Culture Center Presidency. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0128

Plemmenos, J. (2021). Born from the ashes: The deconstruction of Byzantine mode-organization and the new Chrysanthine "order". *Epistēmēs Metron Logos, 5*, 67–79. https://doi.org/10.12681/eml.27644

Richter, L. (1998). Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie. *Acta Musicologica, 70*(2), 133–208. https://doi.org/10.2307/932707

Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018). Cross-cultural influences in makam theory: The case of Greek Orthodox theorists in the Ottoman Empire. *Musicologist, 2*(2), 115–126. https://doi.org/10.33906/musicologist.456708

Tura, Y. (2018). Relationships Between Ancient Greek, Byzantine, and Turkish Music Theories. In Ç. Adar (Ed.), *IX. International Hisarlı Ahmet Symposium: Music Theories* (pp. 404–422). Kütahya Fine Arts Association & Afyon Kocatepe University State Conservatory.

van den Berg, B., & Manolova, D. (2022). Introduction: Byzantine commentaries on ancient Greek texts. In B. van den Berg, D. Manolova, & P. Marciniak (Eds.), *Byzantine commentaries on ancient Greek texts, 12th–15th centuries* (pp. 1–40). Cambridge University Press.

Varelas, V. (2024). Nonsense syllables in Byzantine chant tradition: Semiotic affiliations between ecclesiastical and secular Byzantine music. *Journal of the International Society for Orthodox Church Music, 8*(1), 17–46. https://doi.org/10.57050/jisocm.127530

Wallis, J. (Ed.). (1699). *Manuelis Bryennii Harmonica*. In *Operum mathematicorum volumen tertium*. E Theatro Sheldoniano.

Weddigen, A. (2020). *Les Harmonica de Manuel Bryenne : édition, traduction, commentaire (The Harmonics of Manuel Bryennios: Edition, Translation, and Commentary)*. Doctoral dissertation. Sorbonne University. https://www.theses.fr/2020SORUL120

Wellesz, E. (1962). *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford University Press.

Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması (The Birth of Modern Musicology: A Translation and Historical-Analytical Commentary on Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885)). *Sahne ve Müzik, 8*(15), 1–29. https://izlik.org/JA87BW43UM

Yalınkılıç, E., & Güray, C. (2023). Doğu Roma (Bizans) kilise müziği: Anadolu topraklarında Antik Yunan ve Osmanlı/Türk müzik kültürü arasında bir köprü (Eastern Roman (Byzantine) Church Music: A Bridge Between Ancient Greek and Ottoman/Turkish Musical Cultures in Anatolia). In C. Güray, N. Oya Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz, & N. Şahin (Eds.), *Turkish Music: History: Vol I* (pp. 213–250). Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Türkiye.

Yalınkılıç, E., Levendoğlu, O., & Güray, C. (2023). Bizans müzik teorisyeni Manuel Bryennios. *Konservatoryum - Conservatorium, 10*(2), 13–26. https://doi.org/10.26650/CONS2023-1339068

Yalınkılıç, E. (2025). *14. yy. Doğu Roma (Bizans) müziği teorisyeni Manuel Bryennios'un "Harmonika" (Ahenk Bilimi) isimli el yazmasının incelenmesi (An Examination of the Manuscript "Harmonika" (The Science of Harmony) by the 14th-Century Eastern Roman (Byzantine) Music Theorist Manuel Bryennios)*. Doctoral dissertation. Erciyes University. Kayseri, Türkiye.

Yalınkılıç, E. (2026, May 18–19). *Institutional contexts of musical knowledge in late Byzantium: Harmonic science and psaltic authority across scholarly and ecclesiastical worlds* [Conference presentation]. 7th International Graduate Conference in Late Antique, Islamic and Byzantine Studies, University of Edinburgh, Edinburgh, United Kingdom.

Yandım Aydın, S. (2021). Postmortem lives of Byzantine images: Anatolian icons, style, and iconography. *Études Byzantines et Post-Byzantines, 10*, 117–179.

Zannos, I. (1994). *Ichos und Makam*. Orpheus-Verlag.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
49-68, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı ışığında Mevlevî Âyinhanlığı: Vokal tefsir ve akustik heterofoni için bir analitik model

Serap Duran Subatan[1]

Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 9 Haziran 2026
Kabul: 28 Ağustos 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Akustik heterofoni
Âyinhanlık
Mevlevî âyin
Osmanlı müzik geleneği
Vokal icra estetiği
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu çalışma, Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı temelinde Mevlevî âyinhanlığındaki vokal icra estetiğini, tarihsel nota belgelerinin sunduğu yapısal göstergeler ile meşk ve performans bilgisi arasındaki ilişki üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı ve doküman analizi tekniğiyle yürütülmüş; Buhurizâde Mustafa Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyini ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini, Neyzen Emin Dede'nin derlediği nota-güfte mecmuasındaki nüshalar üzerinden karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Analiz, tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme, şifahi aktarım ve icracı odaklı nota çözümlemesi olmak üzere üç boyutta yapılandırılmıştır. Bulgular, nota nüshalarının makam, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgüyü göstermede güçlü; nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tını ve eşzamanlı icra ayrıntılarını göstermede ise sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede "vokal tefsir", şiir ile makam-usûl ilişkisinin icra boyutunu açıklamak üzere bu çalışmada işlevselleştirilen analitik bir kavram; "akustik heterofoni" ise doğrudan kanıtlanmış bir bulgu olarak değil, ney ile vokalin canlı icrada aynı melodik eksen çevresinde farklılaşabilmesini ileride ses kayıtlarıyla sınamak üzere önerilen analitik bir modeldir. Sonuç olarak çalışma, Mevlevî âyinhanlığını yazılı müzik metni, meşk geleneği ve performans bilgisinin kesiştiği tarihsel-estetik bir alan olarak değerlendirmekte; tarihsel nota belgelerinin yapısal çözümlemedeki olanakları ile canlı icraya ilişkin kanıt sınırlarını birlikte görünür kılmaktadır.

Makaleye atıf için

Duran Subatan, S. (2026). Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı ışığında Mevlevî âyinhanlığı: Vokal tefsir ve akustik heterofoni için bir analitik model. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 49-68. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23594885

Giriş

Osmanlı müzik tarihinin gelişiminde Mevlevî âyin formu, yalnızca tasavvufî bir ibadet müziği değil, makam anlayışını, büyük usûl geleneğini, beste estetiğini ve ses icracılığını biçimlendiren temel kurumsal yapılardan biri olmuştur (Feldman, 1996, 2022; Greve, 2015). Özellikle XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar yetişen pek çok besteci, hanende ve neyzenin Mevlevîhânelerle ilişkisi, bu kurumların Osmanlı müzik kültüründe eğitim, aktarım ve estetik üretim alanları olarak önemini göstermektedir (Behar, 2023; Feldman, 2022). Buna karşın Mevlevî âyinlerinin Osmanlı ses icracılığına kazandırdığı vokal icra estetiğinin, âyinhanlık geleneğiyle ve tarihsel aktarım süreçleriyle birlikte ele alındığı çalışmalar sınırlıdır. Bu nedenle Mevlevî âyin formunun yalnızca repertuvar veya dinî müzik türü olarak değil, yazılı müzik metni ile şifahi icra bilgisinin kesiştiği bir vokal-estetik yapı olarak yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye. Email: duran.se@gmail.com ORCID: 0000-0002-5331-2732

Başlıkta yer verilen "akustik heterofoni" kavramı, bu araştırmada doğrudan akustik ölçümle kanıtlanmış bir bulguyu değil, tarihsel nota belgesi ile canlı icra arasındaki farklılaşmayı tartışmaya açan ve ileride ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik bir yorum modelini ifade etmektedir. Bu nedenle kavramın kullanımı, çalışmanın nota-temelli veri setinin kanıt sınırları içinde tutulmuş; ney ve vokalin eşzamanlı icrasına ilişkin akustik sonuçlar ileri sürülmemiştir.

Teorik Çerçeve

Bu araştırmanın teorik çerçevesi, Walter Feldman'ın geliştirdiği tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımına dayanmaktadır. Etnomüzikoloji, müziği yalnızca müzikal yapılar üzerinden değil, icra pratikleri ve kültürel bağlam içinde değerlendiren disiplinlerarası bir araştırma alanıdır (Rice, 2014). Feldman (1996, 2019, 2022), bu yaklaşımı Osmanlı müzik tarihi üzerine uygulayarak makam, usûl, repertuvar ve icra geleneğini tarihsel süreç içerisinde bütüncül olarak incelemiş; özellikle Mevlevî müziğinin Osmanlı müzik kültürünün oluşumundaki belirleyici rolünü ortaya koymuştur. Feldman'ın aynı çalışmasının gözden geçirilmiş ikinci baskısı da, Osmanlı saray müziğinin makam, kompozisyon ve repertuvar yapısını tarihsel süreklilik içinde yeniden ele alması bakımından bu kuramsal çerçeveyi desteklemektedir (Feldman, 2023).

Araştırmanın temel kavramlarından biri olan meşk sistemi, Osmanlı müziğinde repertuvarın, icra tavrının ve estetik anlayışın yazılı notasyondan çok usta-çırak ilişkisi içerisinde şifahi olarak aktarıldığı eğitim modelini ifade etmektedir (Behar, 2023). Behar'a göre meşk yalnızca bir öğretim yöntemi değil, müzikal hafızanın ve icra kimliğinin kuşaklar boyunca korunmasını sağlayan kültürel bir aktarım mekanizmasıdır. Feldman (1996) ise bu sistemin Osmanlı müziğinin tarihsel sürekliliğini sağlayan en önemli kurumsal yapılardan biri olduğunu vurgulamaktadır. Güncel bir Mevlevî âyini araştırması da meşk sistemi ile hoca-talebe etkileşimini bestecilik düzeyinde incelemekte; Dede Efendi ve Zekâi Dede'nin âyinlerini makamsal açıdan karşılaştırarak aktarım ilişkisinin kompozisyon üzerindeki izlerini tartışmaktadır (Bayrakçı & Turabi, 2022). Bu bağlamda perde adlarının güfte mecmualarına melodiyi hatırlatıcı işaretler olarak eklenebilmesi, yazılı kaydın meşk temelli aktarımın yerine geçen eksiksiz bir temsil değil, hafızayı destekleyen yardımcı bir araç olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Benlioğlu, 2022).

Bu çalışmada üzerinde durulan bir diğer kavram âyinhanlıktır. Âyinhan, Mevlevî âyinlerinde güfteyi makam, usûl ve tasavvufî anlam bütünlüğü içerisinde yorumlayan icracıyı ifade etmektedir. Feldman (2022), âyinhanın yalnızca eser seslendiren bir hanende olmadığını, Mevlevî estetik anlayışını ve şiirin manevi anlamını icra yoluyla aktaran temel aktörlerden biri olduğunu belirtmektedir.

Bu çalışmada kullanılan "vokal tefsir" (vocal exegesis) ifadesi, Walter Feldman'ın doğrudan önerdiği sabit bir terminolojik kategori olarak değil, onun Mevlevî müziğinde şiir, makam ve kompozisyon ilişkisine dair değerlendirmelerinden hareketle bu araştırmada işlevselleştirilen analitik bir kavram olarak kullanılmaktadır. Kavram, güftenin yalnızca nota karşılığı heceler hâlinde seslendirilmesini değil; makam seyri, usûl içindeki vurgu, hece uzatmaları, cümleleme ve icracının meşk yoluyla edindiği tavır aracılığıyla yeniden yorumlanmasını ifade etmektedir (Feldman, 2022; Nettl, 2005; Rice, 2014). Böylece "vokal tefsir", yazılı müzik metni ile yaşayan icra arasında oluşan yorum alanını açıklamak için kullanılmaktadır. Mevlevî âyinlerini hermeneutik açıdan ele alan Kaptan (2024) da âyinin görünür biçimsel unsurlarının ötesindeki anlam katmanlarını anlama ve yorumlama paradigması içinde değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, burada önerilen "vokal tefsir" kavramıyla özdeşleştirilmemekle birlikte, Mevlevî âyininde yorum ve anlam üretimi boyutunun güncel literatürdeki karşılığını göstermesi bakımından tamamlayıcıdır.

Bu araştırmada önerilen "akustik heterofoni" kavramı, doğrudan akustik ölçüm sonucunda belirlenen bir doku özelliğini değil, aynı melodik eksen üzerinde gerçekleşen ney-vokal icrasının perde, zamanlama, süsleme ve tını bakımından farklılaşabileceğini açıklamak üzere önerilen ve sonraki araştırmalarda ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik bir modeli ifade etmektedir. Feldman'ın Mevlevî icrasında neyin konumu ve vokal icrayla ilişkisine yönelik değerlendirmeleri kavramın tarihsel hareket noktasını oluşturmaktadır (Feldman, 2022, ss. 95–101). Mevcut araştırmanın temel müzikal verisi monodik nota nüshaları olduğundan, bu model notalardan doğrudan ölçülmüş ya da kanıtlanmış bir özellik olarak sunulmamaktadır.

Heterofoni, etnomüzikoloji literatüründe aynı ya da ortak bir melodik çekirdeğin eşzamanlı icra sırasında birden fazla ses/parti tarafından farklılaştırılarak gerçekleştirilmesiyle ilişkilendirilen bir doku ilkesi olarak ele alınmaktadır (Cooke, 2001). Pärtlas (2016) ise heterofoniyi özellikle sözlü ve kolektif müzik gelenekleri bağlamında ele alarak kavramın monofoni, unison ve çok-hatlı müziksel örgütlenmeyle ilişkili terminolojik ve analitik sınırlarını tartışmaktadır. Bu çalışmada önerilen "akustik heterofoni" kavramı söz konusu literatürde yerleşik bir terim olarak kullanılmamakta; genel heterofoni kuramından hareketle Mevlevî ney-vokal ilişkisinin gelecekte eşzamanlı ses kayıtları üzerinden sınanabilmesi amacıyla bu araştırma için geliştirilen analitik bir model olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle "akustik" nitelemesi doğrudan akustik ölçüm yapıldığı anlamına gelmemekte; canlı icrada ortaya çıkabilecek işitilebilir perde nüansı, zamanlama, süsleme ve tını farklılıklarını ileride ampirik olarak incelemeye açan bir araştırma önermesini ifade etmektedir.

Son olarak zamansal ve ritmik mimari, Mevlevî âyinlerinde dört selâm yapısının büyük usûller ve makamsal gelişim aracılığıyla oluşturduğu dramatik zaman organizasyonunu ifade etmektedir. Feldman (1996, 2022), özellikle büyük usûllerin yalnızca ritmik kalıplar değil, kompozisyonun dramatik akışını belirleyen yapısal unsurlar olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım, araştırmada seçilen âyinlerin form analizlerinin kuramsal temelini oluşturmaktadır.

İlgili Literatür

Walter Feldman (1996), *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmasında Osmanlı müzik sistemini makam, usûl ve repertuvar ilişkisi içinde tarihsel olarak analiz etmiş ve özellikle saray müziği ile Mevlevî müziği arasındaki yapısal bağlantıları ortaya koymuştur. Bu çalışma, Mevlevî âyin formunun Osmanlı müzik düşüncesi içerisindeki yerini anlamak için temel bir referans niteliği taşımaktadır. Ancak çalışma daha çok tarihsel ve yapısal analiz düzeyinde kalmaktadır. Eserin gözden geçirilmiş ikinci baskısı, Osmanlı saray müziği ile derviş çevreleri arasındaki tarihsel ilişkiyi güncellenmiş bir yayın çerçevesi içinde yeniden sunmaktadır (Feldman, 2023). Güncel nota-temelli araştırmalarda Mevlevî âyinlerinin selâm, usûl, makam, güfte ve biçim özelliklerinin ayrıntılı eser tahlili yoluyla incelendiği görülmektedir; Akarsu'nun (2023) Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi üzerine çalışması bu yaklaşımın yakın dönem örneklerinden biridir.

Feldman (2019), Osmanlı müzik geleneğinin yerel modernlik süreçleri içerisindeki dönüşümünü inceleyerek müzik kültürünü sosyal ve kurumsal bağlamda değerlendirmiştir. Bu çalışma, Mevlevî müziğin yalnızca dini bir form değil, aynı zamanda kültürel modernleşme süreçleriyle ilişkili bir yapı olduğunu göstermektedir. Buna rağmen vokal icra estetiği ayrıntılı biçimde ele alınmamıştır.

Feldman (2022), *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı eserinde Mevlevî müziğini şiir, tasavvuf ve icra ilişkisi üzerinden incelemiş; özellikle ney, makam ve ayin yapısına odaklanmıştır. Çalışma, Mevlevî âyin formunun dramatik yapısını ve III. Selâm'ın işlevini açıklamada önemli bir katkı sunmaktadır. Ancak âyinhanlık ve vokal yorumlama süreçleri daha sınırlı ele alınmıştır. Feldman'ın III. Selâmın yapı ve tarihsel evrimine odaklanan daha erken incelemesi de Mevlevî âyin formunun biçimsel dönüşümünü anlamada tamamlayıcı bir kaynak oluşturmaktadır (Feldman, 2001).

Özen, Demirtaş ve Baysal'ın (2018) Mevlevî âyinlerinde söz boyamaya odaklanan çalışması, güfte ile müzikal yapı arasındaki ilişkinin kompozisyon düzeyinde nasıl görünür hâle geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu çalışma, şiirin müziksel yapı içinde anlamlandırılmasına ilişkin somut örnekler sunmakta; ancak âyinhanın canlı icrada gerçekleştirdiği nefes, tını, mikro-zamanlama ve toplu söyleyiş gibi performans değişkenlerini merkezine almamaktadır. Bu yönüyle mevcut araştırmanın "vokal tefsir" yaklaşımı, söz-müzik ilişkisinin icra boyutuna odaklanan tamamlayıcı bir perspektif önermektedir. Mevlevî âyinlerindeki söz-müzik ilişkisi, Özen ve Baysal (2017) tarafından da "söz-boyama" bağlamında ele alınmıştır.

Bayrakçı ve Turabi (2022), Mevlevî âyini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimini Dede Efendi ve Zekâi Dede örnekleri üzerinden incelemiş; seçilen âyinlerde makamsal benzerlikleri karşılaştırarak meşk sisteminin bestecilik aktarımındaki rolünü tartışmıştır. Çalışmanın Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini'ni de inceleme kapsamına alması, bu araştırmadaki şifahi aktarım ve tarihsel süreklilik tartışmasıyla doğrudan ilişki kurmaktadır.

Kaptan (2024), Mevlevî âyinlerini hermeneutik yaklaşım çerçevesinde sosyo-kültürel bir anlam ve yorum alanı olarak ele almaktadır. Bu çalışma müziksel nota çözümlemesinden farklı bir yöntem izlese de, âyinin yalnızca

gözlenebilir biçimsel yapıyla sınırlandırılamayacağını vurgulaması bakımından mevcut araştırmanın yorum boyutuna güncel bir bağlam sağlamaktadır.

Karadeniz (2024), XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla uzanan örneklemde Birinci Selâmları Ağır Düyek usûlünde bestelenen Mevlevî âyinlerini kronolojik ve biçimsel olarak incelemiş; melodik yapı, ritmik özellikler ve usûl ilişkilerini karşılaştırmıştır. Nâyî Osman Dede ve İsmail Dede Efendi'nin de örnekleme dâhil edilmesi, Mevlevî âyinlerinin Birinci Selâmlarını tarihsel süreç içinde karşılaştıran güncel bir müzikolojik çerçeve sunmaktadır.

Orta (2014), Mevlevî müziğini halkbilimsel bir perspektiften ele alarak Mevlevîhanelerin bir kültürel eğitim ve aktarım kurumu olduğunu vurgulamıştır. Çalışma, Mevlevî müziğin sosyal işlevine odaklanmakta ve kurumsal yapıyı açıklamaktadır. Ancak vokal icra estetiği ve icra analizi kapsam dışıdır.

Greve'nin (2015) editörlüğünde yayımlanan Osmanlı müzik tarih yazımına ilişkin derleme, yazılı kaynaklarla sözlü/performans temelli müzik bilgisinin birlikte değerlendirilmesinde karşılaşılan yöntemsel sorunları görünür kılmaktadır. Derlemede tarihsel kaynak, edvâr, repertuvar ve icra pratiği arasındaki ilişkinin farklı araştırmacılar tarafından tartışılması, bu çalışmanın nota belgesini tek başına icranın eşdeğeri saymayan yaklaşımını desteklemektedir. Bununla birlikte Mevlevî âyinhanlığının vokal estetiği, söz konusu tarih yazımı tartışmalarında bağımsız bir analitik kategori olarak ayrıntılı biçimde ele alınmamaktadır. Aynı derlemede Feldman (2015), geç XVII. yüzyıl Osmanlı müziğine ilişkin kaynakları repertuvar ve üslup çözümlemesiyle ilişkilendirerek tarihsel kaynak-eleştirisinin uygulamalı bir örneğini sunmaktadır.

Wright (1992), erken Osmanlı müzik antolojilerini inceleyerek makam ve repertuvar yapısının tarihsel gelişimini açıklamıştır. Bu çalışma, Osmanlı müzik teorisinin kaynak temelli analizine önemli bir katkı sağlar. Bununla birlikte performans ve vokal icra boyutu sınırlıdır.

Dinç (2024), Konya Koyunoğlu ve Mevlânâ müzelerinde bulunan dört Mevlevî âyin mecmuasını tarihsel müzikoloji, biçim ve içerik analiziyle incelemiş; mecmualardaki âyin, bestekâr, makam, perde, usûl, tarih ve repertuvar bilgilerinin tarihsel kaynak değeri taşıdığını göstermiştir. Bu yaklaşım, Mevlevî âyin mecmualarının yalnızca nota taşıyıcısı değil, repertuvarın tarihsel dolaşımını belgeleyen çok katmanlı dokümanlar olarak değerlendirilmesini desteklemektedir.

Nettl (2005), etnomüzikolojide sözlü aktarım ve performans temelli müzik bilgisi üretimini ele alarak müziğin kültürel bir hafıza sistemi olarak nasıl işlediğini açıklamıştır. Bu yaklaşım, Mevlevî âyinlerinin yazılı olmayan aktarım süreçlerini anlamak açısından önemlidir. Ancak doğrudan Osmanlı müziğine odaklanmaz.

Rice (2014), etnomüzikolojide müziksel anlamın kültür ve performans bağlamında nasıl ele alınabileceğini tartışmıştır. Bu çalışma, müzik analizinde icra boyutunun önemini vurgulaması açısından teorik bir çerçeve sunar. Ancak Mevlevî müzik pratiği spesifik olarak ele alınmamıştır.

Zannos'un çalışmaları, makam sisteminin Bizans ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki modal etkileşim üzerinden anlaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, makamın yalnızca teknik bir sistem değil, kültürlerarası bir yapı olduğunu göstermektedir. Ancak Mevlevî âyin formuna doğrudan odaklanmaz. Bu değerlendirme, Zannos'un (1990) Türk ve Yunan müziğinde entonasyonun teori ve uygulamadaki görünümünü karşılaştırdığı çalışmayla ilişkilendirilmiştir.

Araştırmanın Önemi ve Katkısı

Bu araştırmanın önemi iki temel boyutta değerlendirilmektedir. İlk olarak çalışma, Osmanlı-Mevlevî müzik geleneğini yalnızca tarihsel bir repertuvar incelemesi olarak değil, ses icracılığı merkezli bir estetik üretim alanı olarak ele alarak literatüre icra odaklı bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Mevcut literatürde Feldman (1996, 2019, 2022) Osmanlı müzik geleneğini tarihsel ve yapısal açıdan kapsamlı biçimde ele almış olsa da, Mevlevî âyinhanlık pratiğinin vokal icra estetiği, tını örgüsü ve icra temelli yorumlama süreçleri açısından ayrı bir analitik kategori olarak daha sınırlı incelendiği görülmektedir. Bu çalışma, "vokal tefsir" ve "akustik heterofoni" kavramsallaştırmaları aracılığıyla söz konusu tartışmaya katkı sunmayı ve Mevlevî âyin formunu Osmanlı ses icracılığı bağlamında yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın katkısı, Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımını icra estetiği ve vokal üretim süreçleriyle ilişkilendirerek tartışmasından kaynaklanmaktadır. Rice (2014) ve Nettl (2005) tarafından ele alınan etnomüzikoloji ve şifahi aktarım yaklaşımları, müziksel bilginin kültürel aktarımını açıklamak için önemli bir çerçeve sunarken, bu çalışma söz konusu çerçevenin Mevlevî âyin icrasındaki tınısal ve performatif boyutların ileride ampirik olarak incelenmesine yönelik bir analitik çerçeve önermektedir.

İkinci olarak araştırmanın bilimsel, kültürel ve uygulamalı değeri, disiplinlerarası bir yaklaşım üzerinden Osmanlı müzik çalışmalarına icra merkezli bir analiz çerçevesi önermesinden kaynaklanmaktadır. Behar'ın (2023) meşk sistemi üzerine değerlendirmeleri müziksel bilginin kültürel sürdürülebilirliğini açıklarken, bu çalışma söz konusu sürekliliği vokal icra estetiği ve yazılı nota–şifahi aktarım ilişkisi üzerinden ele almaktadır. Bu yönüyle araştırma, müzikoloji, tarihsel etnomüzikoloji ve performans çalışmaları arasında bir analitik köprü kurmakta; ayrıca geleneksel müzik eğitimi, icra pratiği ve somut olmayan kültürel miras araştırmaları bakımından kullanılabilir bir kavramsal çerçeve geliştirmektedir.

Dolayısıyla bu araştırma, Osmanlı müzik tarihi literatüründe Mevlevî âyin formunun vokal icra boyutunu daha görünür kılmayı ve tarihsel etnomüzikoloji ile performans araştırmaları arasında icra-merkezli bir tartışma zemini oluşturmayı amaçlamaktadır.

Araştırma Problemi

Mevlevî âyinleri üzerine yapılan araştırmalar çoğunlukla form, makam, usûl, repertuvar ve tasavvuf ekseninde yoğunlaşırken, âyinhanlık geleneğinin vokal icra estetiği boyutu ile yazılı nota metni–şifahi aktarım–icra ilişkisi birlikte yeterince incelenmemiştir. Araştırmanın temel problemi, Mevlevî âyin formu ve âyinhanlık geleneğinin Osmanlı müzik tarihindeki estetik ve icraya ilişkin rolünün Walter Feldman'ın tarihsel ve yapısal yaklaşımı temelinde nasıl çözümlenebileceğidir.

- Seçilen üç Mevlevî âyininin nota nüshalarında makam, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgü hangi ortak ve farklı özellikleri göstermektedir?
- Nota metninin doğrudan gösterdiği yapısal unsurlar ile meşk ve canlı icra bilgisi gerektiren vokal unsurlar nasıl ayrıştırılabilir?
- "Vokal tefsir" ve "akustik heterofoni" kavramları, Mevlevî âyinhanlığındaki şiir–makam–icra ve ney–vokal ilişkilerini hangi analitik sınırlar içinde açıklayabilir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında doküman incelemesine dayalı olarak tasarlanmıştır. Araştırmanın genel metodolojik yönelimi tarihsel etnomüzikolojidir. Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği ve Mevlevî müziğine ilişkin çalışmaları (1996, 2019, 2022), tarihsel kaynak, repertuvar, kurum, makam-usûl yapısı ve icra pratiğini birlikte ele alan kuramsal-tarihsel bir hareket noktası olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte makalede uygulanan üç aşamalı çözümleme düzeni Feldman tarafından adlandırılmış veya standartlaştırılmış bağımsız bir "Feldman metodolojisi" değildir; Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırmanın sorularına ve nota-temelli veri setine göre araştırmacı tarafından oluşturulmuş analitik bir çerçevedir.

> *Nitel araştırma → Doküman incelemesi → Tarihsel etnomüzikoloji → Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırma için geliştirilen analitik çerçeve → Seçilen Mevlevî âyinlerinin analizi.*

Araştırmada Mevlevî âyin formu ve âyinhanlık geleneği; tarihsel gelişimi, meşk sistemi, makam-usûl ilişkisi ve vokal icra estetiği özellikleri bakımından yorumlayıcı bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu doğrultuda diyakronik (tarihsel) çözümleme ile Mevlevî âyin formunun tarihsel gelişim süreci, senkronik (yapısal) çözümleme ile ise seçilen âyin örneklerinin form, makam, usûl ve vokal icra özellikleri analiz edilerek Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir (Feldman, 2022).

Bu araştırmada vokal icra estetiği, doğrudan ses kaydı analizi yoluyla değil, nota metninin sunduğu vokal örgütlenme imkânları ile tarihsel/meşk temelli icra bilgisinin analitik ilişkisi üzerinden incelenmiştir.
Analitik tutarlılığı sağlamak amacıyla aynı çözümleme ölçütleri üç eserin Birinci Selâmlarına sistematik biçimde uygulanmış; karşılaştırmalar aynı form basamağı üzerinden yürütülmüştür. Doğrudan nota üzerinde gözlenebilen bulgular ile tarihsel literatür ve meşk bilgisine dayalı yorumlayıcı çıkarımlar ayrı kanıt kategorileri olarak değerlendirilmiş; böylece analiz sürecinde veri ile yorum arasındaki sınırın korunması amaçlanmıştır.

Araştırma Dokümanları

Araştırmanın kuramsal dokümanlarını Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği ve Mevlevî müziği üzerine geliştirdiği tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımını ortaya koyan *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Feldman, 1996), *The Emergence of Ottoman Music and Local Modernity* (Feldman, 2019) ve *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (Feldman, 2022) adlı eserleri oluşturmaktadır. Bu eserler, araştırmanın tarihsel, kuramsal ve metodolojik temelini oluşturması nedeniyle veri kaynağı olarak seçilmiştir. Benzer bir güncel çalışmada Özgelen ve Bakkal (2025), Emin Dede mecmuasındaki âyin notalarını referans alarak literatür taraması, doküman incelemesi ve müzikal analizi birlikte kullanmış; iki Mevlevî âyinini bütün selâm ve bölümleriyle makamsal açıdan karşılaştırmıştır.

Araştırmanın müzikal analiz dokümanlarını, Mevlevî âyin repertuvarının farklı tarihsel katmanları ile farklı makam ve usûl örgülerini karşılaştırmaya elverişli üç eser oluşturmaktadır: Buhurizâde Mustafa Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyini ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini. Eser seçimi amaçlı örnekleme mantığıyla üç ölçüte dayandırılmıştır: (1) besteci ve repertuvar kimliklerinin farklı tarihsel dönemlerle ilişkilendirilebilmesi, (2) Segâh, Rast ve Sâbâ makamlarının farklı seyir ve intonasyon özellikleri üzerinden karşılaştırmaya imkân vermesi ve (3) Birinci Selâmlarda farklı usûl örgülerinin aynı türdeki nota belgeleri üzerinden izlenebilmesi. Bu seçim, üç eseri bütün Mevlevî âyin repertuvarının temsilcileri olarak kabul etme amacı taşımamakta; belirlenen araştırma sorularını karşılaştırmalı biçimde incelemeye elverişli, sınırlı ve analitik bir örneklem oluşturmaktadır.

Karşılaştırmalı nota çözümlemesinin Birinci Selâmlar üzerinde yoğunlaştırılması, üç eserde aynı form basamağının ortak bir analitik düzlemde incelenebilmesini sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Böylece makam seyri, usûl çevrimi ve güfte-hece yerleşimi farklı besteci ve makam örneklerinde aynı biçimsel konum üzerinden karşılaştırılmıştır. Bu tercih, âyinlerin diğer selâmlarına ilişkin sonuç üretme iddiası taşımamakta; çalışmanın doğrudan nota-temelli bulgularını Birinci Selâm örnekleriyle sınırlandırmaktadır.

Veri Analizi

Araştırmada Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırma için geliştirilen üç aşamalı bir analitik çerçeve uygulanmıştır (Feldman, 1996, 2019, 2022). Birinci aşama "tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme" olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırma yeni ve bağımsız bir yöntem iddiası taşımamakta; eser kimliği, besteci atfı, nüsha tarihi, repertuvarın yazılılaşma süreci ve mevcut nota belgesinin temsil gücünü tarihsel kaynak eleştirisi ilkeleriyle birlikte değerlendiren operasyonel bir çözümleme basamağını ifade etmektedir. İkinci aşamada şifahi aktarım; üçüncü aşamada ise icracı odaklı nota çözümlemesi ele alınmıştır. Feldman'ın çalışmaları tarihsel ve kuramsal dayanağı oluştururken, "vokal tefsir", "akustik heterofoni" ve bu üç aşamalı düzen araştırmanın analitik süreçlerini oluşturmaktadır.

Tablo 1. Araştırmanın analitik çerçevesi ve çözümleme boyutları

Analiz Boyutu	İncelenen Göstergeler	Veri Kaynağı	Kanıt Düzeyi
Tarihsel Kaynak-Eleştirel Çözümleme	Eser kimliği, besteci atfı, makam, usûl, nüsha bilgisi ve tarihsel bağlam	Tarihsel kaynaklar ve nota nüshası	Tarihsel kanıt
Şifahi Aktarım Çözümlemesi	Meşk sistemi, icra tavrı, intonasyon, tahrir ve aktarım ilişkileri	Literatür ve tarihsel/geleneğe ilişkin bilgiler	Yorumlayıcı kanıt
İcracı Odaklı Çözümleme	Makam seyri, usûl örgüsü, güfte-hece ilişkisi, form ve melismatik alanlar	Nota nüshası (doküman analizi)	Doğrudan nota-temelli kanıt
Performans Değişkenleri*	Nefes, tahrir, artikülasyon, mikro-zamanlama, tını ve heterofonik farklılaşma	Ses kaydı (mevcut araştırmanın veri seti dışında)	Bu araştırmada doğrudan sınanmamış

* Bu boyut, mevcut araştırmanın metodolojik sınırlılıkları nedeniyle doğrudan analiz edilmemiş; tartışma ve ileri araştırma düzeyinde ele alınmıştır.

Analiz Prosedürüne İlişkin Ek Açıklama

Bu çalışmada nota metinleri, icranın bütün ayrıntılarını sabitleyen nihai belgeler olarak değil, şifahi/meşk temelli aktarımın yazıya geçirilmiş tarihsel tanıkları olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle üç eser için yapılan çözümlemede (a) notada doğrudan gözlenebilen makam seyri, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgü ile (b) ancak icra kaydı veya meşk bilgisiyle doğrulanabilecek nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tını ve heterofonik ayrışma birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrım, Feldman'ın tarihsel kaynak, repertuvar ve yaşayan icra pratiğini birlikte değerlendiren yaklaşımıyla uyumludur (Feldman, 1996, 2022).

Vokal tefsir kavramının analitik boyutları ve veri temelindeki kanıt düzeyleri aşağıdaki tabloda açık biçimde tanımlanmıştır:

Tablo 2. Vokal tefsirin analitik boyutları ve göstergeleri

Gösterge	Analitik Statü	Bu Araştırmada Kullanım
Güfte-hece dağılımı	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Melismatik uzatmalar	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Makamsal karar yönelimleri	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Cümleleme olanağı	Nota-temelli fakat yorumlayıcı gösterge	Nota üzerinden olasılık olarak değerlendirildi
Nefes	Performans kaydı gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Tahrir	Performans kaydı gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Tını	Akustik/performatif veri gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Mikro-zamanlama	Ses kaydı analizi gerektirir	Doğrudan sınanmadı

Nota dokümanı olarak Neyzen Emin Dede tarafından derlenen Mevlevî Âyinleri Nota ve Güfte Mecmuası kullanılmış; Segâh, Rast ve Sâbâ âyinleri bu nüsha üzerinden karşılaştırmalı olarak okunmuştur (Neyzen Emin Dede, 2021). Mecmua bestecilerin otograf nüshası olmadığından, nota ile eserin ilk tarihsel icrası özdeş kabul edilmemiştir.

Bulgular

Bu araştırmada Itrî'ye atfedilen Segâh Âyin-i Şerîfi, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyin-i Şerîfi ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyin-i Şerîfi'nin Birinci Selâmlarına ilişkin bulgular, kullanılan veri türünün sağladığı kanıt düzeyi gözetilerek değerlendirilmiştir. Üç eserin nota nüshaları; makam seyri ve karar yönelimleri, usûl yapısı, güfte-hece yerleşimi, nota değerleri, melismatik genişlemeler ve usûl çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümleleme olanaklarının karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân vermektedir. Bu göstergeler, çalışmada önerilen "vokal tefsir" kavramının nota-temelli analitik düzeyini oluşturmaktadır. Buna karşılık âyinhanın fiilî nefes kullanımı, tahrir ve diğer icraya bağlı süslemeleri, artikülasyonu, tınısal özellikleri, mikro-zamanlama tercihleri ve ney ile vokal arasında eşzamanlı icrada ortaya çıkabilecek perde, zamanlama ve tını farklılaşmaları nota nüshalarından doğrudan belirlenememektedir. Bu performatif değişkenler, üç esere ilişkin doğrulanmış nota bulguları olarak değil, meşk ve icra pratiği bağlamında ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik değişkenler olarak ele alınmıştır. Aynı nedenle "akustik heterofoni", nota nüshalarından saptanmış bir doku özelliği değil, eşzamanlı ney-vokal kayıtlarının karşılaştırmalı analiziyle ampirik olarak sınanabilecek bir performans önermesi olarak konumlandırılmıştır. Aşağıdaki eser çözümlemelerinde bu kanıt sınırı yeniden tekrarlanmayarak, her eser yalnızca mevcut müzikal belgenin doğrudan desteklediği göstergeler üzerinden değerlendirilmiştir.

Üç Âyinde Ortak Form Mantığı ve Tarihsel Sürekliliğe İlişkin Bulgular

Üç nota nüshasının karşılaştırılması, farklı makam ve besteci kimliklerine rağmen selâm temelli form mantığının, usûl çevrimlerinin ve güftenin melodik yapı içine yerleştirilmesinin ortak bir kompozisyonel çerçeve oluşturduğunu göstermektedir. Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri aynı tarihsel ana ait belgeler değildir; buna karşın geç dönem yazılı nüshalar, repertuvarın ortak biçimsel hafızasını görünür kılan karşılaştırılabilir veriler sunmaktadır (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Bu ortaklık, eserlerin tarih boyunca değişmeden kaldığı anlamına gelmemektedir. Nota nüshalarının bestecilere ait otograf belgeler olmaması, eser kimliği ile eldeki yazılı temsil arasında tarihsel bir mesafe bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bulgu, "değişmez bir metin" fikrinden çok, makam, usûl ve selâm düzeninin aktarım boyunca korunmuş bir yapısal çekirdek oluşturduğu yönündedir.

Karşılaştırma ayrıca üç eserin makam ve usûl bakımından farklı estetik alanlar oluşturduğunu göstermektedir. Bu farklılıklar, âyin formunun tek tip bir melodik şema üretmediğini; ortak form çerçevesi içinde besteci, makam ve dönem farklılıklarının belirginleşebildiğini ortaya koymaktadır. Böylece Mevlevî âyin repertuvarı, tarihsel süreklilik ile kompozisyonel çeşitliliğin birlikte gözlemlenebildiği bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Nota Metni ile Şifahi Aktarım Arasındaki İlişkiye Dair Bulgular

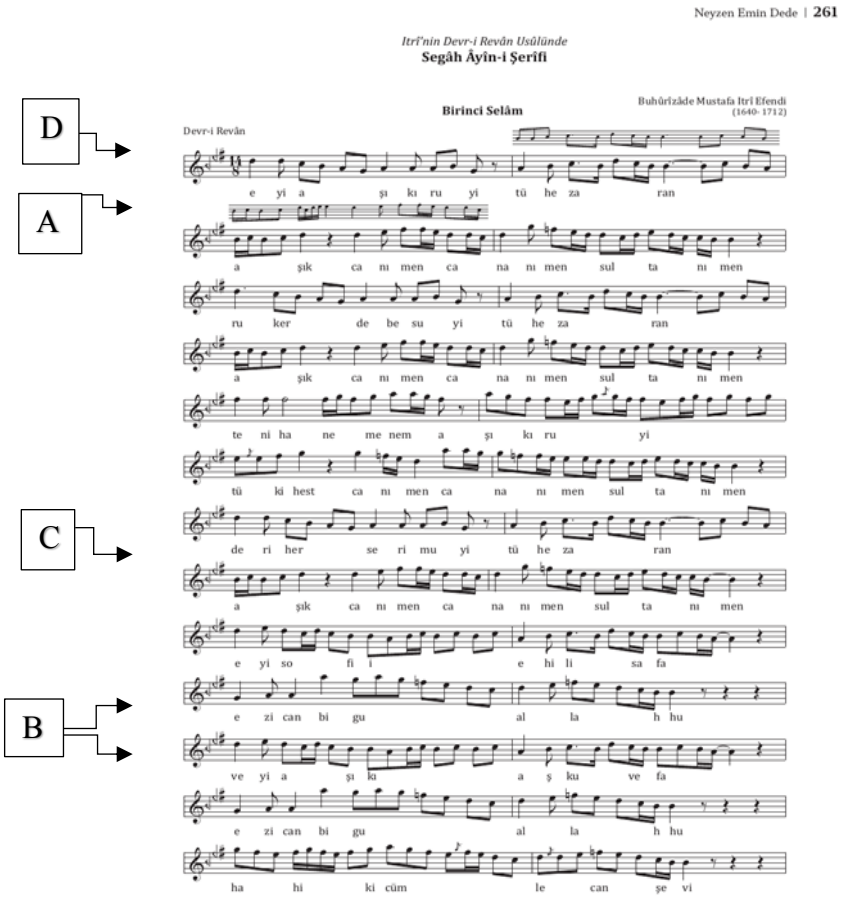
Üç nüshada melismatik alanlar, hece uzatmaları, cümle sonları ve usûl çevrimi içinde tekrar eden melodik kuruluşlar, yazılı melodik çekirdeğin âyinhan tarafından makam ve meşk bilgisiyle icraya dönüştürüldüğü başlıca temas noktalarını göstermektedir. Bu bulgu, nota ile şifahi aktarımı karşıt iki bilgi alanı olarak değil, farklı kanıt düzeylerinde birbirini tamamlayan iki katman olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır (Behar, 2023; Feldman, 2022).

Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri arasındaki ortaklık, güftenin salt hece-ses eşleştirmesiyle değil; uzatma, tekrar, karar ve usûl içindeki yerleşim aracılığıyla biçimlenmesidir. Bu nedenle âyinhan, araştırmanın analitik modelinde notayı pasif biçimde tekrar eden bir seslendirici olarak değil, yazılı melodik çekirdeği makam ve meşk bilgisiyle icraya dönüştüren etkin bir yorumlayıcı olarak konumlandırılmıştır. Böyle bir konumlandırma, vokal estetiğin yalnızca perde ve süre doğruluğuna indirgenemeyeceğini; tavır bilgisinin de tarihsel aktarımın bir parçası olduğunu göstermektedir.

Seçilen Üç Mevlevî Âyininin Nota Dokümanlarına Dayalı Karşılaştırmalı Bulguları

Şekil 1–3, karşılaştırmalı çözümlemenin görsel kanıt alanları olarak kullanılmıştır. Her nota örneğinde A–D işaretleriyle melismatik uzatma, karar yönelimi, güfte-hece uzaması ve usûl çevrimi içindeki vokal cümle kuruluşuna ilişkin temsilî odaklar gösterilmiştir. İşaretlemeler tam bir transkripsiyon veya ölçü numaralandırması değil, metinde tartışılan göstergelerin nota üzerinde izlenebilmesini kolaylaştıran analitik yönlendirmelerdir.

Buhurizâde Mustafa Itrî – Segâh Âyin-i Şerîfi



Figür 1. Itrî'ye atfedilen Segâh Âyin-i Şerîfi'nin nota nüshasından örnek. Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021), s. 261. [Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

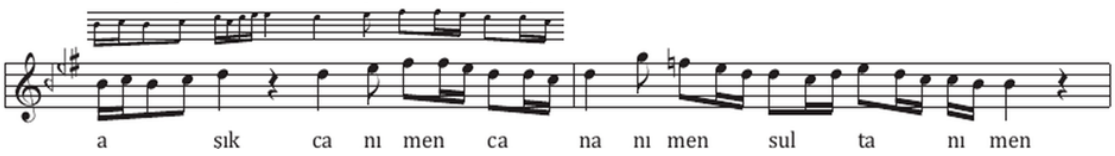
A: Melismatik uzatma.

B: Segâh makamında karar yönelimi.

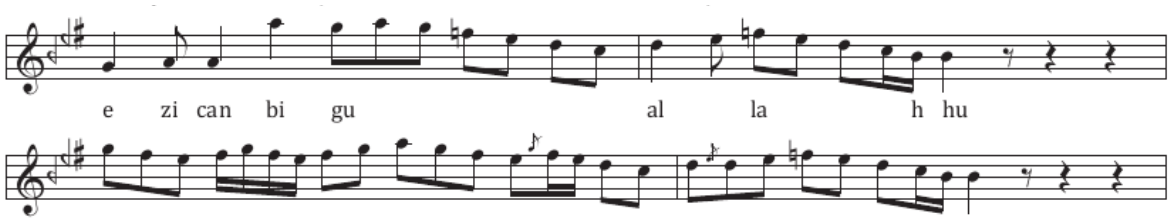
C: Güfte-hece uzaması.

D: Devr-i Revân usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

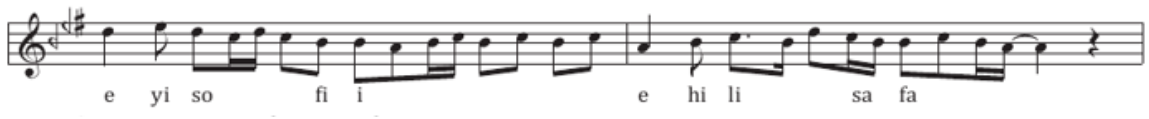
Kesit A. Melismatik uzatma alanı: Tek hecenin birden fazla nota değeri üzerinde genişlediği nota örneği



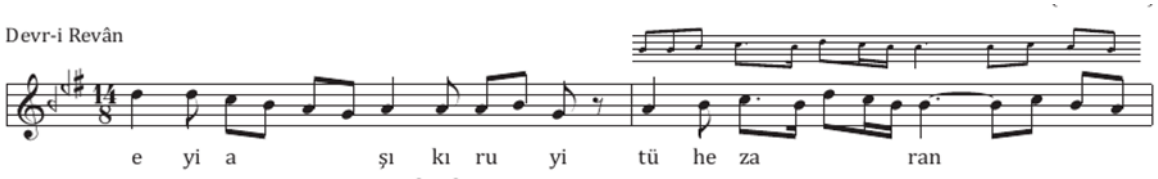
Kesit B. Karar yönelimi: Segâh makamının karar alanına yönelen cümle sonu örneği



Kesit C. Güfte-hece uzaması: Hece ile melodik süre arasındaki genişlemeyi görünür kılan örneği



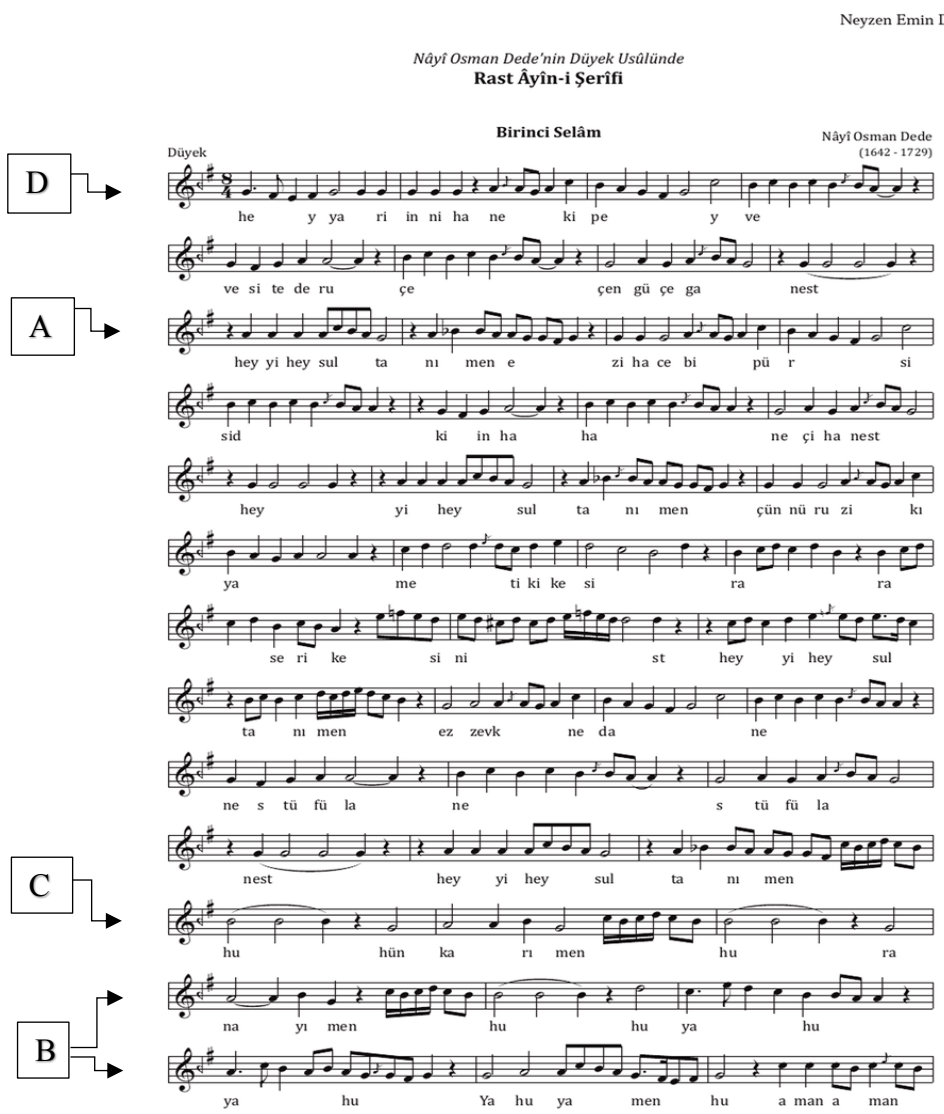
Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Devr-i Revân çevrimi içinde güfte ile melodik cümlenin birlikte uyumunu gösteren nota-temelli örneği



Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

Itrî'nin Segâh Âyini'nin Birinci Selâmında belirlenen A–B–C–D kesitleri, Feldman'ın Osmanlı müziğinde makam, usûl, kompozisyon ve aktarım geleneğini birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil, tarihsel bir müzikal sistemin ilişkili bileşenleri olarak değerlendiren yaklaşımı doğrultusunda ele alınmıştır. Bu çerçevede A kesitindeki (2. dizek) melismatik ve tekrarlayan melodik hücreler, güftenin melodik yapı içerisinde genişletilmesine; B kesitindeki (12–13. dizekler) kapanış hareketi, Segâh makamının karar alanına doğru gelişen makamsal yönelime; C kesitindeki (9. dizek) uzun hece değerleri ve güfte–nota dağılımı, şiirsel metnin müzikal zaman içerisinde yeniden düzenlenmesine; D kesitindeki (1. dizek) vokal cümle kuruluşu ise Devr-i Revân usûlünün ritmik organizasyonuyla melodik söyleyiş arasındaki yapısal ilişkiye işaret etmektedir. Feldman'ın tarihsel etnomüzikolojik perspektifiyle değerlendirildiğinde bu göstergeler, notanın yalnızca sabitlenmiş bir müzik metni olarak değil, meşk içerisinde aktarılan icra bilgisinin belirli yapısal izlerini taşıyan tarihsel bir belge olarak okunmasına imkân vermektedir. Bu bağlamda Segâh Âyini, çalışmada önerilen "vokal tefsir" kavramının nota üzerinden gözlenebilen melodik, ritmik ve güfte-temelli bileşenlerini görünür kılan bir örnek oluşturmaktadır.

Tarihsel kaynak çözümleme boyutunda Segâh Âyini, XVII. yüzyıla bağlanan eser kimliği ile günümüze ulaşan daha geç tarihli yazılı nüsha arasındaki mesafe dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Feldman'ın kaynak-eleştirel yaklaşımı doğrultusunda besteci atfı, makam ve form bilgisi geleneksel repertuvar kimliğinin parçası olarak korunurken, mevcut nota nüshası eserin ilk icrasının birebir kaydı olarak kabul edilmemiştir (Feldman, 1996, 2022). Nota metninde Birinci Selâmın Devr-i Revân usûlü çevresinde örgütlenmesi ve Segâh makamının karakteristik karar alanına yönelen melodik hareket, eserin ortak melodik-formel çekirdeğini görünür kılmaktadır (Neyzen Emin Dede, 2021).



Figür 2. Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyin-i Şerîfi nota nüshasından örnek. Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021:29). [Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

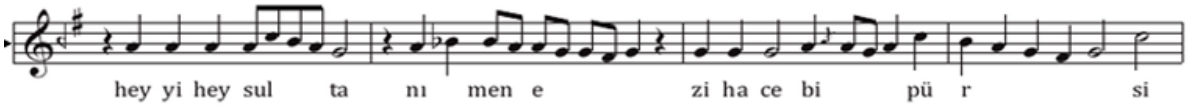
A. Melismatik / tekrarlayan melodik hücre.

B. Rast makamında karar yönelimi.

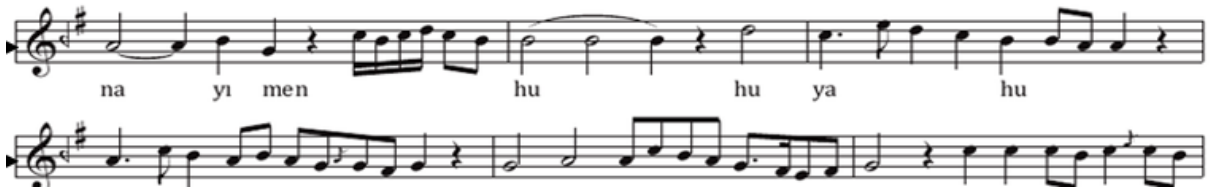
C. Uzun hece değeri ve güfte-hece yerleşimi.

D. Düyek usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

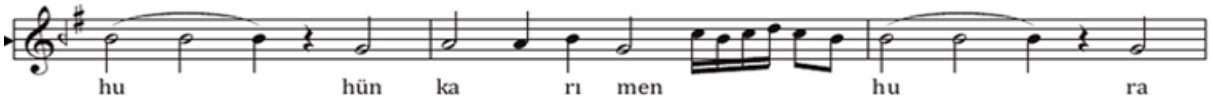
Kesit A. Melismatik / tekrarlayan melodik hücre: Rast Âyini'nde vokal örgüyü belirginleştiren nota örneği



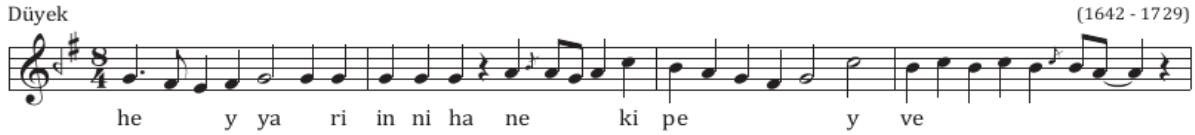
Kesit B. Karar yönelimi: Rast makamında cümle sonu ve karar alanına yönelen örneği



Kesit C. Uzun hece değeri: Güfte-hece yerleşiminin Düyek çevrimi içinde uzadığı örneği



Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Düyek usûlü içinde melodik hücre, güfte ve cümle yapısının birlikte izlenebildiği örnek

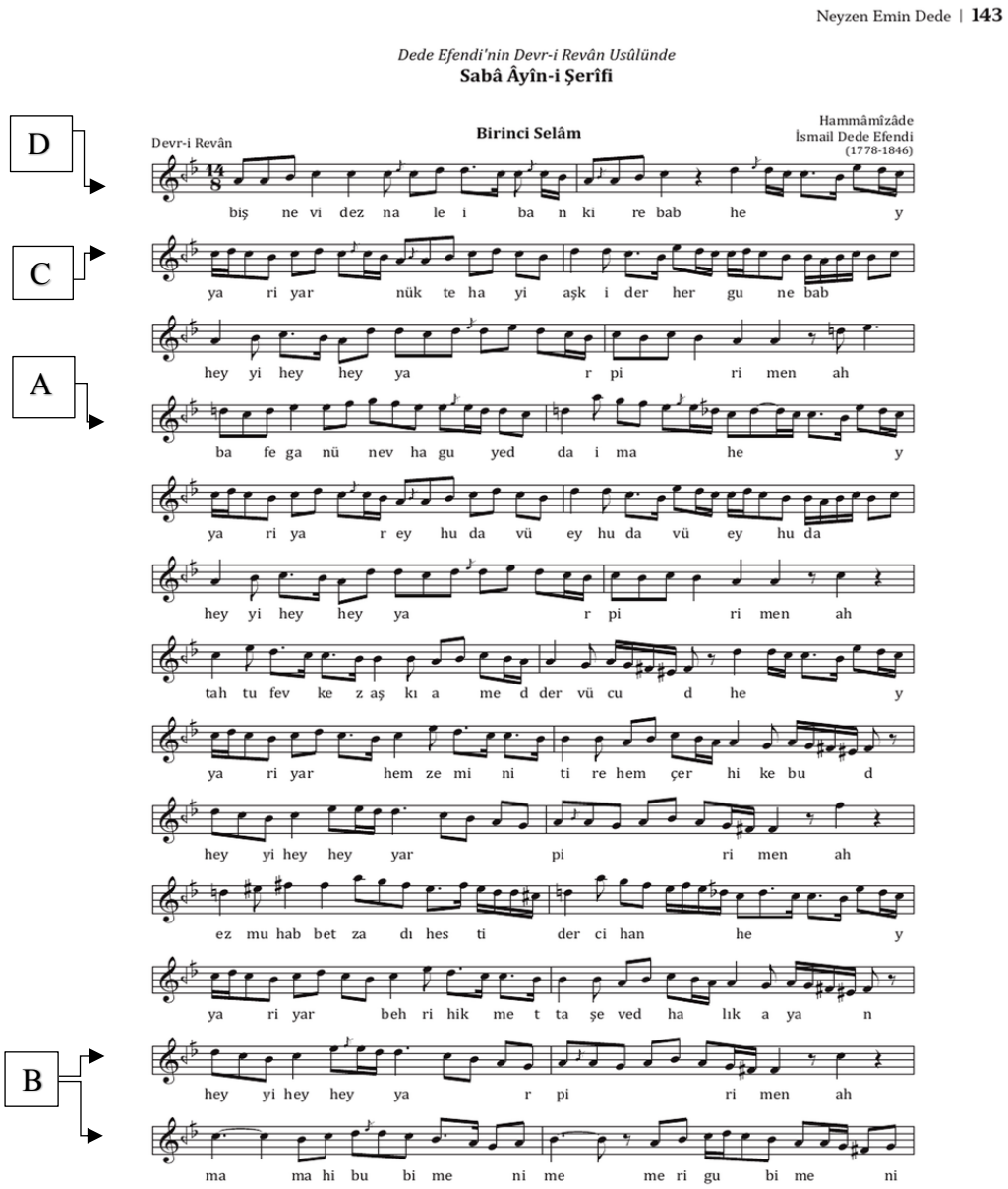


Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

Osman Dede'nin Rast Âyini'nin Birinci Selâmına ilişkin A–B–C–D kesitleri, Feldman'ın makam ve usûlü Osmanlı kompozisyon pratiğinin tarihsel-estetik örgütlenmesi içerisinde değerlendiren yaklaşımı temelinde yorumlandığında, vokal çizginin yalnızca notaya aktarılmış bir melodi olmadığına işaret etmektedir. A kesitindeki (3. dizek) tekrarlayan ve melismatik melodik hücreler, güfte hecelerinin melodik genişlemeye açıldığı alanları; B kesitindeki (12–13. dizekler) kapanış süreci, Rast makamının karar alanına yönelik aşamalı yönelimi; C kesitindeki (11. dizek) uzun nota değerleri, güfte hecelerinin müzikal zaman içerisindeki farklılaşan sürelerini; D kesitindeki (1. dizek) başlangıç cümlesi ise Düyek usûlü ile vokal cümle kuruluşu arasındaki yapısal ilişkiyi göstermektedir. Feldman'ın meşk ve tarihsel aktarım bağlamına verdiği önem dikkate alındığında, bu nota-temelli göstergeler icranın kendisiyle özdeşleştirilmemeli; aksine, icracının gelenek içerisinde yorumlayarak gerçekleştirdiği müzikal yapının yazılı düzeyde izlenebilen çerçevesi olarak değerlendirilmelidir. Böylece Rast Âyini, çalışmada vokal tefsirin nota-temelli göstergeleri ile meşk yoluyla aktarılan performatif bilgi arasındaki ayrımın somutlaştırılmasına olanak sağlamaktadır.

Rast Âyini tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme bakımından, bestecilik, neyzenlik ve Mevlevî aktarım pratiklerinin aynı kültürel çevrede birleştiği bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Nota nüshasında Birinci Selâmın Düyek usûlüyle başlaması ve sonraki selâmlarda değişen usûl örgüsü, ritmik mimarinin yalnızca eşlik kalıbı değil, formun zaman içindeki kuruluşunu belirleyen bir unsur olduğunu göstermektedir (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Rast örneğinde tekrar eden melodik hücreler ve uzun hece değerleri, Düyek çevrimi içinde vokal cümlelerin düzenlenmesini belirginleştirmektedir. Özellikle tekrar, uzatma ve cümle sonu yönelimleri, güftenin ritmik-makamsal yapı içinde yeniden kuruluşunu görünür kılan nota-temelli göstergelerdir.



Figür 3. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyin-i Şerîfi nota nüshasından örnek.
Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021:143)
[Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

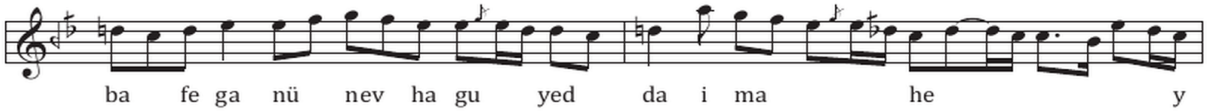
A. Melismatik uzatma.

B. Sâbâ makamında karar yönelimi.

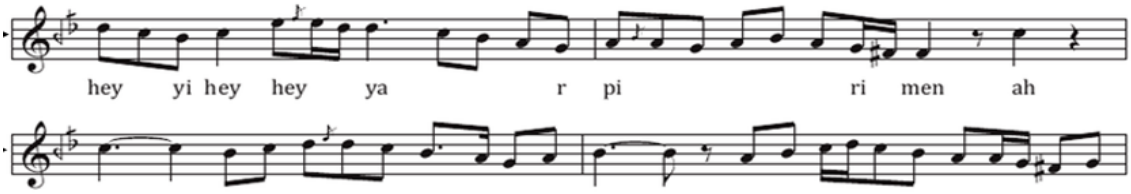
C. Güfte-hece uzaması.

D. Devr-i Revân usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

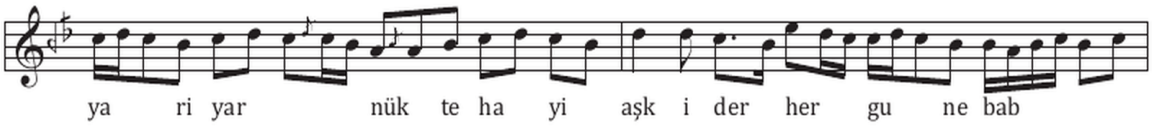
Kesit A. Melismatik uzatma alanı: Sâbâ seyri içinde hecenin melodik olarak genişletildiği nota örneği



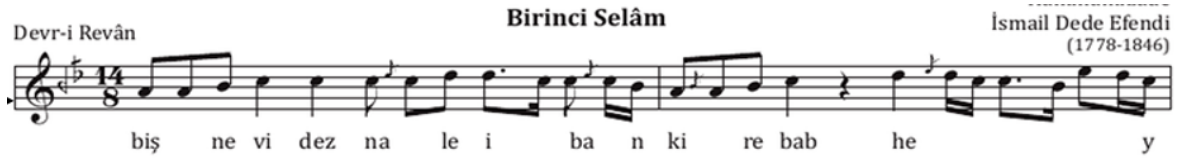
Kesit B. Karar yönelimi: Sâbâ makamının karakteristik karar alanına yönelen cümle sonu örneği



Kesit C. Güfte-hece uzaması: uzun hece değerleri ile melodik kümelenmenin birlikte görüldüğü örneği



Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Devr-i Revân çevrimi içinde uzun melodik cümle ile güfte yerleşiminin birlikte izlenebildiği örnek



Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini'nin Birinci Selâmında belirlenen A–B–C–D kesitleri, Feldman'ın Mevlevî müziğinde şiir, makam, usûl ve icrayı tarihsel-estetik bir bütünlük içerisinde ele alan perspektifiyle değerlendirildiğinde, vokal yapının farklı katmanlarını görünür hâle getirmektedir. A kesitindeki (4. dizek) melismatik genişleme, güfte hecesinin melodik hareket içerisinde genişletilmesini; B kesitindeki (son iki dizek) kapanış hareketi, Sâbâ makamının karar alanına doğru gelişen makamsal yönelimi; C kesitindeki (2. dizek) hece ve nota değerleri arasındaki ilişki, güftenin müzikal zaman içerisinde düzenlenmesini; D kesitindeki (1. dizek) başlangıç vokal cümlesi ise Devr-i Revân usûlü ile melodik cümle kuruluşunun karşılıklı organizasyonunu ortaya koymaktadır. Feldman'ın yaklaşımı açısından bu yapısal özellikler, Mevlevî âyinini yalnızca yazılı bir kompozisyon olarak değil, tarihsel aktarım ve icra pratiği içerisinde anlam kazanan bir müzikal yapı olarak değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu çerçevede Sâbâ Âyini, "vokal tefsir"in nota üzerinde izlenebilen melismatik genişleme, güfte-hece düzeni, karar yönelimi ve usûl-cümle ilişkisini somutlaştıran bir örnek oluşturmaktadır.

Sâbâ Âyini'nin nota nüshasında Birinci Selâm Devr-i Revân usûlüyle kurulmaktadır. Bu durum, Feldman'ın âyin formunda usûl ile melodik gelişimin birlikte değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin yapısal yaklaşımıyla okunabilir. Sâbâ makamının karakteristik perde ilişkileri, güftenin uzun melodik cümleler içinde taşındığı özgül bir makamsal çerçeve oluşturmaktadır (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Sâbâ örneğinde uzun heceler, melismatik kümelenmeler ve güfte vurgularının Devr-i Revân çevrimi içindeki dağılımı öne çıkmaktadır. Bu alanlar, Sâbâ seyri ile vokal cümle kuruluşunun birlikte işlediğini ve "vokal tefsir"in nota üzerinde izlenebilen yönünün uzatma, cümleleme ve karar ilişkileri üzerinden somutlaştırılabileceğini göstermektedir.

Vokal Tefsir: Güfte–Hece Yerleşimi, Makam Seyri ve İcra Alanı

"Vokal tefsir" kavramının nota-temelli çözümleme bakımından işlevi, güftenin makam seyri ve usûl içindeki yerleşimini incelemeye imkân vermesidir. Üç nüshada da tek hecenin birden çok sese yayıldığı melismatik alanlar, uzun değerler ve cümle sonlarındaki karar yönelimleri görülmektedir. Bu göstergeler, metnin ritmik ve melodik olarak yeniden biçimlenmesini görünür kılmakta ve kavramın gözlenebilir müzikal bileşenlerini oluşturmaktadır (Feldman, 2022). Şiir ile mûsikî terminolojisi arasındaki ilişkinin Mevlevî bağlamında ele alındığı Peçenek ve Akkuş'un (2022) çalışması ise burada kullanılan kavramın doğrudan kaynağı değil, şiir-makam-usûl ilişkisine yönelik tamamlayıcı literatür olarak değerlendirilmiştir.

Segâh Âyini'nin Birinci Selâm örneğinde güfte hecelerinin Devr-i Revân çevrimi içinde uzun ve kısa değerler arasında dağıtılması, metnin konuşma ritminden ayrılarak makamsal zaman içinde yeniden kurulmasına neden olmaktadır. Segâh karar alanına yönelen cümleler ile melismatik hece uzatmaları, âyinhanın artikülasyon ve cümleleme tercihlerinin önem kazanabileceği alanları göstermektedir. Böylece nota örneği, kavramın duygusal bir nitelemeden çok güfte-hece, makam ve usûl ilişkisi üzerinden izlenebilen yönünü somutlaştırmaktadır.

Figür 1'de görülen dar ve tekrar eden melodik hücreler, güftenin bazı hecelerinin birden çok ses üzerinde uzatıldığını ve cümlenin karar yönelimiyle birlikte biçimlendiğini göstermektedir. Nota, şiirin semantik içeriğini tek başına açıklamasa da metnin makamsal ve ritmik yapı içinde nasıl yeniden düzenlendiğini görünür kılmaktadır.

Sâbâ Âyini bakımından karşılaştırma Figür 3'te yer alan Birinci Selâm ile sınırlandırılmıştır. Bu nüshada da güfte hecelerinin Devr-i Revân çevrimi içindeki dağılımı ve melismatik uzatmalar, metnin makamsal zaman içinde yeniden biçimlenmesine imkân veren başlıca yazılı göstergelerdir.

Figür 3'te görülen Sâbâ seyri, uzun hece değerleri ve melismatik kümelenmeler, yazılı melodik yapı içinde uzatma, bağlama ve cümleleme alanları bulunduğunu göstermektedir. Bu alanlar, "vokal tefsir"in nota üzerinde izlenebilen zeminiyle ilişkilendirilmiş ve güftenin makamsal zaman içinde nasıl örgütlendiğini somutlaştıran göstergeler olarak değerlendirilmiştir.

Bu bulgular, seçilen nota nüshalarında güftenin makam ve usûl içinde yeniden biçimlenmesine imkân veren yapısal bir yorum alanının bulunduğunu göstermektedir.

Ney–Vokal İlişkisine Dair Sınanabilir Performans Önermesi

Feldman'ın Mevlevî icrasında ney ile vokalin konumuna ilişkin tarihsel açıklamaları, çalışmada kullanılan "akustik heterofoni" kavramının bağlamsal temelini oluşturmaktadır. Figür 1–3 monodik nota belgeleri olduğundan ney ve vokalin eşzamanlı farklılaşmasını doğrudan göstermemekte; bu nedenle söz konusu kavram, notada doğrulanmış bir doku özelliği olarak değil, ortak melodik çekirdeğin canlı icrada nasıl farklılaşabileceğini sınamaya yönelik bir performans önermesi olarak ele alınmaktadır (Feldman, 2022).

Bu önermenin ampirik olarak sınanabilmesi için aynı âyine ait nitelikli icra kayıtlarında ney ve vokal katmanlarının karşılaştırmalı olarak izlenmesi; perde sapmaları, giriş zamanları, süsleme noktaları, mikro-zamanlama ve tınısal özelliklerin zaman-perde ekseninde çözümlenmesi gerekmektedir. Bu bakımdan Rast Âyini başta olmak üzere incelenen nota nüshaları, heterofoniyi kanıtlayan örnekler değil, gelecekte gerçekleştirilecek eşzamanlı ney-vokal analizleri için tarihsel ve yapısal referans dokümanları olarak değerlendirilmektedir.

Birinci Selâmlarda Makam–Usûl Örgüsüne İlişkin Karşılaştırmalı Bulgular

Feldman'ın âyin formunda makam ile usûlü birlikte değerlendiren yaklaşımı doğrultusunda karşılaştırma, bu makalede görsel olarak sunulan üç Birinci Selâm örneğiyle sınırlandırılmıştır. Figür 1 ve Figür 3'te Devr-i Revân, Figür 2'de ise Düyek usûlü görülmektedir. Böylece aynı form basamağında farklı makamların ve farklı ritmik çevrimlerin vokal cümle kuruluşunu nasıl çerçevelediği nota üzerinden doğrudan karşılaştırılabilmektedir (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021). Birinci Selâmların melodik yapı, ritmik özellikler ve usûl ilişkileri üzerinden karşılaştırılmasının güncel bir örneği Karadeniz'in (2024) çalışmasında da görülmektedir; ancak onun örneklemi özellikle Ağır Düyek usûlüyle bestelenen Birinci Selâmlarla sınırlıdır.

İncelenen üç eserin Birinci Selâmlarının aynı analitik ölçütlerle karşılaştırılması Tablo 3'te aşağıda gösterilmektedir.

Tablo 3. Üç birinci selâmın karşılaştırmalı analizi

Eser / Besteci	Makam	I. Selâm Usûlü	Güfte-Hece Yerleşimi	Melismatik Alanlar	Karar Yönelimleri	Vokal Cümleleme Alanları	Nota Üzerinden Doğrudan Gözlenebilenler	Performans Verisi Gerektirenler
Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini	Segâh	Devr-i Revân	Uzun-kısa değerler ve hece uzatmaları çevrim içinde örgütlenir.	Özellikle tek hecenin çoklu seslere yayıldığı kümeler.	Cümle sonlarında Segâh karar alanına yönelim.	Melismatik uzatmalar ile karar bölgeleri arasındaki cümleler.	Makam seyri; usûl; güfte-hece dağılımı; melisma; karar alanı.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.
Kutb-ı Nâyî Osman Dede – Rast Âyini	Rast	Düyek	Tekrarlayan hücreler ve uzun heceler Düyek çevrimi içinde yerleşir.	Tekrarlayan hücrelerde ve uzun hecelerde yoğunlaşır.	Rast seyri içinde cümle sonu karar bölgeleri.	Tekrar hücreleri ile uzun değerlerin çevrelediği cümleler.	Makam seyri; Düyek; güfte-hece ilişkisi; melodik tekrarlar.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.
İsmâil Dede Efendi – Sâbâ Âyini	Sâbâ	Devr-i Revân	Uzun melodik cümlelerde hece uzatmaları ve vurgu alanları görülür.	Uzun heceler ve yoğun melismatik kümelenmeler.	Sâbâ seyri içinde karakteristik karar alanları.	Uzun cümleler, melismatik kümeler ve karar bölgeleri.	Makam seyri; usûl; hece dağılımı; melisma; karar bölgeleri.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.

Mevcut nota örnekleri yalnızca Birinci Selâmları temsil ettiğinden, dört selâmın tümünün dramatik hiyerarşisi veya III. Selâmın "en yüksek dramatik gerilim" noktası olduğu yönünde doğrudan bir bulgu ileri sürülmemiştir. Bu tür bir sonuç için her eserin selâmlar arası tam nota karşılaştırması gerekir. Mevcut nota verilerinin desteklediği sonuç, Birinci Selâm içinde usûl çevriminin melodik cümlelerin zamansal örgütlenmesini ve güfte-hece dağılımını belirleyen yapısal bir çerçeve oluşturduğudur.

Sâbâ Âyininde Birinci Selâmın Makam–Usûl Örgüsü

Figür 3'te sunulan Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini örneği Birinci Selâma aittir. Bu nedenle değerlendirme, Devr-i Revân çevrimi içinde güfte-hece yerleşimi, melodik cümle uzunluğu ve Sâbâ makamının karar yönelimleriyle sınırlandırılmıştır.

Nota örneğinde Devr-i Revân çevriminin tekrar eden yapısı içinde uzun ve kısa hece değerlerinin dağıtıldığı, bazı hecelerin melismatik olarak genişletildiği görülmektedir. Bu yapı, vokal cümlenin zamansal kuruluşunda usûlün belirleyici olduğunu göstermektedir. Nefes süresi, dinamik yükseliş veya dramatik gerilim düzeyi ise nota nüshasından doğrudan belirlenmediği için bulgu olarak sunulmamıştır.

Benzer biçimde Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini'nin Birinci Selâmında Devr-i Revân çevrimi ile Segâh makamının seyri birlikte işlemektedir. Rast Âyini'nin Birinci Selâmında ise Düyek usûlü, aynı form basamağı için farklı bir ritmik çerçeve sunmaktadır. Bu karşılaştırma, usûlün âyin formunda tek tip değil, makam ve beste tasarımıyla birlikte değişen bir zamansal organizasyon aracı olduğunu göstermektedir.

Segâh ve Rast Birinci Selâmlarında Karşılaştırmalı Usûl Çerçevesi

Figür 1'deki Segâh ve Figür 2'deki Rast Birinci Selâmları birlikte değerlendirildiğinde, farklı usûl çevrimlerinin melodik cümle uzunluklarını ve güfte-hece dağılımını farklı biçimlerde çerçevelediği görülmektedir. Bu nedenle karşılaştırmalı bulgu, "dramatik yükseliş" gibi performans temelli bir nitelemeden ziyade, makam seyri ile usûl çevriminin yazılı vokal cümleyi birlikte örgütlediği yönündedir.

İncelenen üç "Birinci Selâm" birlikte değerlendirildiğinde, makam ve usûlün bağımsız iki teknik katman olmadığı; güftenin melodik zaman içinde kuruluşunu birlikte belirlediği anlaşılmaktadır. Bu sonuç, Mevlevî âyinlerinde ritmik

mimarinin yalnızca ölçüsel bir çerçeve değil, vokal cümlelemenin yazılı temelini oluşturan yapısal bir unsur olduğunu göstermektedir.

Kurumsal Hafıza: Meşk Sisteminin Yaşayan Arşiv Niteliğine İlişkin Bulgular

Walter Feldman, Osmanlı-Mevlevî müzik geleneğinin en belirleyici özelliklerinden birinin yazılı kaynaklardan ziyade şifahi aktarım mekanizmaları aracılığıyla süreklilik kazanması olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda meşk sistemi, yalnızca teknik bir öğretim yöntemi değil, aynı zamanda estetik tavrın, icra üslubunun ve müzikal hafızanın kuşaklar arası aktarımını sağlayan kurumsal bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Feldman, 1996, 2022).

Mevlevî âyinhanlık geleneği, bu kurumsal hafıza yapısının izlenebildiği başlıca alanlardan biridir. Araştırmada incelenen üç âyin aynı makamı veya aynı bestecilik dönemini paylaşmamaktadır; buna karşılık selâm mantığı, usûl çevrimleri, güftenin melodik cümle içine yerleştirilmesi ve monodik ortak hat gibi yapısal ilkeler bakımından karşılaştırılabilir bir çerçeve sunmaktadır. Bu nedenle "ortak tavır" iddiası notadan doğrudan çıkarılmamış; notanın gösterdiği ortak yapısal çekirdek ile meşk yoluyla aktarılan performans bilgisinin birbirini tamamlayan iki ayrı katman olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Üç Mevlevî Âyininde Ortak Vokal Yapısal Çerçeve ve Meşk Aktarımı

Segâh, Rast ve Sâbâ âyinlerine ilişkin nota temelli çözümlemeler birlikte ele alındığında, güfte-hece yerleşimi, makamsal seyir ve usûl örgüsünün karşılaştırılabilir bir vokal çerçeve sunduğu görülmektedir. Nefes, tahrir, mikro-zamanlama, cümleleme ayrıntıları ve vurgu biçimleri ise bu yapısal çerçevenin ötesinde, meşk ve performans verileriyle incelenmesi gereken değişkenlerdir.

Feldman'a göre bu tür süreklilik, Osmanlı müzik kültüründe yazılı notasyonun sınırlı etkisine karşılık, icra temelli bir hafıza sisteminin güçlü varlığını ortaya koymaktadır (Feldman, 2019). Bu hafıza sistemi, yalnızca repertuvarın korunmasını değil, aynı zamanda icra estetiğinin de canlı bir biçimde yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Bu bağlamda Mevlevî meşk sistemi, geçmişte üretilmiş müzikal metinlerin tekrar edilmesinden ziyade, her icrada yeniden anlam kazanan dinamik bir "yaşayan arşiv" olarak kavramsallaştırılabilir. Âyinhanlık geleneği ise bu arşivin taşıyıcısı olarak, Osmanlı müzik kültüründe estetik sürekliliğin taşıyıcı unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Dolayısıyla kurumsal hafıza, Mevlevî âyin formunun yalnızca tarihsel bir repertuvar değil, aynı zamanda sürekli yeniden üretilen bir icra kültürü olduğunu göstermektedir.

Tartışma

Araştırmanın temel tartışma noktalarından biri, Mevlevî âyin repertuvarında "eser" ile bugün kullanılan nota nüshasının aynı tarihsel nesne olarak kabul edilemeyeceğidir. İncelenen üç nota, repertuvarın makam, usûl ve güfte örgüsünü karşılaştırmaya imkân verirken, bestelerin ilk icra koşullarını veya tarih boyunca değişmeden kalan tek bir ses gerçekliğini temsil etmemektedir. Bu ayrım, Mevlevî müzik tarihinin yalnızca yazılı metin üzerinden değil, aktarım süreçleri üzerinden de okunması gerektiğini göstermektedir.

Üç eserde gözlenen ortak selâm mantığı ve makam–usûl birlikteliği, repertuvarda güçlü bir yapısal sürekliliğe işaret etmektedir. Bununla birlikte Segâh, Rast ve Sâbâ örneklerinin farklı makam ve tarihsel kimliklere sahip olması, bu sürekliliğin tek biçimlilik anlamına gelmediğini göstermektedir. Mevlevî âyin formunun tarihsel gücü, ortak bir biçimsel çerçeve içinde farklı bestecilik ve makam anlayışlarına alan açabilmesinde görülmektedir.

Bu bulgular önceki çalışmalarla birlikte değerlendirildiğinde, araştırmanın nota-temelli sonuçlarının mevcut literatürle hem örtüşen hem de onu farklı bir analitik düzleme taşıyan yönleri bulunduğu görülmektedir. Neyzen Emin Dede'nin (2021) yayımladığı mecmua, burada kullanılan karşılaştırmalı nota verisinin temelini oluştururken; Dinç (2024) Mevlevî âyin mecmualarının repertuvarın tarihsel dolaşımını belgeleyen çok katmanlı kaynak niteliğini vurgulamaktadır. Karadeniz'in (2024) Birinci Selâmları makam, usûl ve biçim ilişkileri üzerinden karşılaştıran yaklaşımı, bu çalışmada aynı form basamağının karşılaştırmalı olarak ele alınmasıyla yöntemsel yakınlık göstermektedir. Buna karşılık mevcut araştırma, söz konusu yapısal karşılaştırmayı Behar'ın (2023) meşk ve aktarım yaklaşımı ile Feldman'ın (1996, 2022) tarihsel kaynak ve icra pratiğini birlikte değerlendiren çerçevesi içinde yorumlayarak, nota belgesinin gösterdikleri ile canlı icrada doğrulanması gereken performans değişkenlerini özellikle birbirinden

ayırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, önceki biçimsel ve tarihsel çözümlemeleri reddetmekten ziyade, onların bulgularını âyinhanlık ve icra bilgisi bakımından tamamlayıcı bir tartışma düzlemine taşımaktadır.

Nota-temelli çözümlemenin ortaya koyduğu yapısal göstergeler, vokal icranın nefes, tahrir, perde nüansı, artikülasyon, ses rengi ve toplu söyleyiş dengesi gibi ayrıntılarının yazılı işaretlerden bütünüyle çıkarılamamasıdır. Bu nedenle nota, canlı icranın eksiksiz bir temsili olarak değil, tarihsel-yapısal çözümlemenin başlıca veri kaynaklarından biri olarak konumlandırılmış; âyinhanlık ise meşk yoluyla edinilmiş performans bilgisini yazılı melodik çekirdekle ilişkilendiren bir yorum alanı olarak değerlendirilmiştir.

"Vokal tefsir" kavramının analitik katkısı, nota örneklerinde görülen güfte-hece dağılımı, melismatik uzatmalar, karar yönelimleri ve usûl çevrimi içindeki cümleleme aracılığıyla şiir-makam ilişkisinin yazılı veriden izlenebilen yönlerini tartışmaya açmasıdır. Böylece kavram, kuramsal bölümde belirlenen sınırlar korunarak, soyut duygu atamalarından ziyade gözlenebilir müzikal göstergeler üzerinden kullanılmaktadır.

Bu yaklaşım aynı zamanda çalışmanın semantik yorum sınırını belirlemektedir. Bir makamın "mistik", "içe dönük" veya "dramatik" olduğu gibi nitelemeler, yalnızca tek sayfalık nota örneğine dayanılarak kesin bulgu sayılamaz. Böyle değerlendirmeler ancak güfte çözümlemesi, tarihsel estetik söylem ve ses kaydıyla birlikte desteklendiğinde güçlü hâle gelir. Bu nedenle mevcut çalışma vokal tefsirin nota üzerinde izlenebilen göstergelerini ortaya koymakta, duygu ve anlamın performans boyutunu sonraki araştırmalara açık bırakmaktadır.

Akustik heterofoniye ilişkin tartışma, Figür 1–3'ün sunduğu ortak melodik hatla sınırlandırılmıştır; bu görseller kavramın kendisini doğrulayan bir kanıt olarak değil, gelecekteki performans karşılaştırmaları için tarihsel bir referans olarak değerlendirilmiştir.

Kavramın ampirik olarak sınanabilmesi için aynı âyinin nitelikli icra kayıtlarında ney ve vokal katmanlarının ayrı ayrı izlenmesi; perde sapmaları, giriş zamanları, süsleme noktaları ve tınısal spektrumun karşılaştırılması gerekmektedir. Bu nedenle kavram, tarihsel müzikoloji ile performans analizini ilişkilendirebilecek ve ileride ampirik olarak sınanabilecek bir araştırma önerisi olarak konumlandırılmıştır.

Segâh, Rast ve Sâbâ âyinlerinin karşılaştırılması, farklı makam ve usûl tercihlerinin ortak bir Mevlevî form mantığı içinde nasıl işleyebildiğini göstermektedir. Bu ortaklık, vokal icranın tekdüze olduğu anlamına gelmez; aksine makam karakteri, usûl çevrimi ve güfte-hece örgüsü âyinhanın cümleleme alanını her eserde farklı biçimde sınırlar. Bu nedenle Mevlevî âyinhanlığı hem kurumsal sürekliliği hem de icracı yorumuna açık değişkenliği aynı anda taşıyan bir gelenek olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmanın literatüre katkısı, tarihsel nota belgesini performansın eşdeğeri saymadan, notanın gösterdiği yapısal unsurlarla şifahi icra bilgisini analitik olarak ayıran bir okuma önermesidir. "Vokal tefsir" şiir-makam ilişkisinin icra boyutunu, "akustik heterofoni" ise ney-vokal birlikteliğinin performans verileriyle sınanması gereken tınısal boyutunu tartışmaya açmaktadır. Bu yönüyle çalışma, tarihsel etnomüzikoloji ile icra araştırmaları arasında metodolojik bir ilişki kurulmasına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın özgün katkısı, Mevlevî âyini çözümlemesinde nota-temelli yapısal bulgu ile meşk/performans temelli icra bilgisini aynı analitik düzlem içinde, ancak farklı kanıt kategorileri olarak ele alan üç aşamalı bir okuma modeli önermesidir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, Buhurizâde Mustafa Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyini ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini üzerinden Mevlevî âyinhanlığını tarihsel belge, şifahi aktarım ve icra bilgisinin kesişiminde değerlendirmiştir. Üç eserin nota nüshaları, makam seyri, usûl, güfte-hece yerleşimi ve form bakımından karşılaştırılabilir bir yapısal çekirdek sunarken, canlı icranın bütün ayrıntılarını sabitleyen belgeler olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın ilk temel sonucu, Mevlevî âyin formunda tarihsel sürekliliğin tek biçimlilikle özdeş olmadığıdır. Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri farklı makamsal ve ritmik alanlar oluşturmasına rağmen selâm mantığı, güftenin melodik zaman içinde örgütlenmesi ve makam–usûl birlikteliği bakımından ortak bir kurumsal form belleğine işaret

etmektedir. Bu durum, repertuvarın hem korunan bir yapısal çekirdeğe hem de besteci ve makam farklılıklarına açık bir esnekliğe sahip olduğunu göstermektedir.

İkinci temel sonuç, âyinhanlık estetiğinin yalnızca yazılı nota üzerinden açıklanamayacağıdır. Nefes, tahrir, artikülasyon, mikrotonal intonasyon, ses rengi ve toplu söyleyiş gibi özellikler meşk ve performans bilgisiyle ilişkilidir. Bu çerçevede "vokal tefsir", kuramsal bölümde tanımlanan sınırlar içinde, güftenin makam ve usûl içindeki vokal örgütlenmesini açıklamaya yönelik bir analiz aracı olarak kullanılmıştır.

Üçüncü sonuç, "akustik heterofoni"nin bu çalışma bağlamında kesin bir notasyon bulgusu olarak değil, icra-temelli ve sınanabilir bir yorum modeli olarak ele alınması gerektiğidir. Monodik nota nüshaları ney ile vokalin eşzamanlı farklılaşmasını göstermediğinden, kavramın ampirik geçerliliğinin gelecekte ses kayıtları üzerinde yapılacak perde, zamanlama, süsleme ve tını analizleriyle araştırılması gerekmektedir.

Araştırmanın sınırlılıkları dört noktada toplanmaktadır. İlk olarak çalışma, amaçlı olarak seçilen üç eserle sınırlıdır ve bu örneklem bütün Mevlevî âyin repertuvarını temsil etme iddiası taşımamaktadır. İkinci olarak karşılaştırmalı çözümleme, görsel olarak sunulan Birinci Selâm nota örnekleri üzerinde yoğunlaşmış; diğer selâmlar hakkında doğrudan nota-temelli genellemeler yapılmamıştır. Üçüncü olarak kullanılan mecmua bestecilere ait otograf nüshalardan oluşmadığından, günümüze ulaşan yazılı temsil ile eserlerin ilk tarihsel icraları arasında zamansal ve aktarım kaynaklı bir mesafe bulunmaktadır. Dördüncü olarak araştırmada eşzamanlı ney-vokal ses kayıtlarına dayalı akustik analiz yapılmamıştır; bu nedenle nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tınısal ayrışma ve heterofonik farklılaşma doğrudan ampirik bulgu olarak ileri sürülmemiştir. İleri araştırmalarda aynı eserlerin farklı nota nüshalarının karşılaştırılması, bütün selâmların karşılaştırmalı analizi, tarihsel ve güncel icra kayıtlarının eşleştirilmesi ve özellikle ney-vokal birlikteliğinin zaman, perde, süsleme ve tını parametreleri üzerinden akustik olarak incelenmesi önerilmektedir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi **Serap Duran Subatan**, lisans eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalında (2005-2009) hem fakülte hem bölüm birincisi olarak bitirdikten sonra yüksek lisans eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümünde (2009-2012) Türk Mûsîkîsi alanı üzerinde birincilikle tamamladı. Yurt içi ve yurt dışı konferans, sempozyum, seminerlere katılarak, ulusal genç solist şan yarışmalarının yanı sıra Türkiye çapındaki Ulusal ve Uluslararası sanatçıların masterclasslarına ve birçok yarışma jüriliklerinde görev almış; yerli ve yabancı orkestralar eşliğinde çok sayıda solo konserler vermiştir. Piyano, Tanbur ve Viyola enstrümanlarına da hâkim olan akademisyen/sanatçı Subatan, 2016-2017 Eğitim-Öğretim yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında doktora programına birincilikle başlayıp ileri düzeyde Osmanlı Türkçesine hâkim olmakla birlikte, Ses Eğitimi Psikolojisi ve Klasik Türk Müziği Ses İcracılığı alanında doktorasını 2023 yılında bitirmiştir. Ses Eğitimi, Müzikoloji ve Türk Müziği alanlarında bilimsel araştırmalarını sürdürmektedir. Şu an Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Anabilim Dalında 2009'dan bu yana Ses Eğitimi alanında öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

Academiaedu: https://cumhuriyetuniversitesi.academia.edu/SerapDuran
Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Serap-Duran?ev=hdr_xprf

Kaynaklar

Akarsu, S. (2023). Bekir Sıdkı Sezgin'e âit Muhayyer Sümbüle Ayin-i Şerifi'nin biçim özellikleri açısından tahlîli. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 8*(2), 144–172. https://izlik.org/JA22LL26PE

Bayrakçı, Ö. F., & Turabi, A. H. (2022). Mevlevi ayini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâi Dede örneği. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9(2), 788–808. https://doi.org/10.51702/esoguifd.1117352

Behar, C. (2023). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal (8. bs.). Yapı Kredi Yayınları.

Benlioğlu, S. (2022). Eski alışkanlıklar, yeni imkânlar: Perde kayıtlı bir âyin mecmuası. Hitit İlahiyat Dergisi, 21(2), 1293–1320. https://doi.org/10.14395/hid.1161804

Cooke, P. (2001). Heterophony. In S. Sadie (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed., Vol. 11, pp. 465–466). Macmillan Publishers Limited.

Dinç, S. (2024). Aydınlatılmayı bekleyen tarihî vesikalardan Mevlevî âyin mecmuaları: Konya Koyunoğlu 13913 ve 13473-2 ve Mevlânâ 002185 ve 002167 numaralı mecmualar özelinde. Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi, 8(4), 759–782. https://doi.org/10.32711/tiad.1556465

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Feldman, W. (2001). Structure and evolution of the Mevlevi ayin: The case of the third selam. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 49–65). Swedish Research Institute in Istanbul.

Feldman, W. (2015). The musical "Renaissance" of late seventeenth-century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610–1675), Hâfız Post (d. 1694), and the "Marâghî" repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of "Ottoman music"* (pp. 87–138). Ergon Verlag. https://doi.org/10.5771/9783956507038-87

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001

Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (2nd ed.). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of "Ottoman music"*. Ergon Verlag. https://doi.org/10.5771/9783956507038

Kaptan, M. N. (2024). Hermeneutik açıdan Mevlevî âyinleri. Tasavvur / Tekirdağ İlahiyat Dergisi, 10(1), 385–410. https://doi.org/10.47424/tasavvur.1453347

Karadeniz, Ş. (2024). Metinlerarası ilişkiler bağlamında dedelerin izinde: 17. yüzyıldan 19. yüzyıla dek Birinci Selamları Ağır Düyek usulünde bestelenen Mevlevi ayinlerinin biçim analizi. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 17, 306–328. https://doi.org/10.21733/ibad.1589691

Neyzen Emin Dede. (2021). Mevlevi âyinleri mecmuası (O. Kırklıkçı, Hamparsum nota çev.; M. S. Saykal, Güfte trans.; Ö. Ayan, Nota yazımı, 1. baskı). Türk Müziği ve Edebiyatında Mevlevi Kültürü Projesi. İstanbul.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Orta, N. K. (2014). Müzikal olarak Mevlevî âyinlerinin Türk halkbilimindeki yeri. *Bilim ve Kültür: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, 2*(5), 86–93. https://isamveri.org/pdfdrg/G00055/2014_5/2014_5_ORTAN.pdf

Özen, E., & Baysal, O. (2017). Mevlevî âyinlerinde "söz-boyama" izleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 52–70. https://www.academia.edu/37535156/ /MEVLEVÎ_AYİNLERİNDE_SÖZ_BOYAMA_İZLERİ

Özen, E., Demirtaş, S., & Baysal, O. (2018). Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye Mevlevî âyinlerinde söz boyama. In *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı* (pp. 106–116). Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. https://hisarliahmet.org/img/covers/2018proc.pdf

Özgelen, O. Z., & Bakkal, B. (2025). Beste-i Kadim ve Celaleddin Dede Efendi'nin âyini örneğinde Dügâh makamının değişimi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 11*(21), 64–109. https://doi.org/10.36442/AMADER.2024.112

Pärtlas, Ž. (2016). Theoretical approaches to heterophony. Res Musica, 8, 44–70. https://doi.org/10.58162/1KPQ-0F89

Peçenek, O., & Akkuş, M. (2022). Nevres-i Kadîm Divanı'nda makam ve usullere dair yazılmış bir manzumenin Mevlevi ayini bağlamında incelenmesi. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 11(4), 1424–1436. https://doi.org/10.7884/teke.5575

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/actrade/9780199794379.001.0001

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies, University of London. https://doi.org/10.4324/9781315040950

Zannos, I. (1990). Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music, 22*, 42–59. https://doi.org/10.2307/767931



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
49-68, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Walter Feldman's historical ethnomusicological approach to Mevlevi Ayinhanlık: An analytical model for vocal interpretation and acoustic heterophony

Serap Duran Subatan[2]

Department of Music, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye

Article Info

Recieved: 9 June 2026
Accepted 28 August 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Acoustic heterophony
Ayinhanlık
Mevlevi ayin
Ottoman music tradition
Vocal performance aesthetics
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study aims to evaluate the aesthetics of vocal performance in Mevlevi Ayinhanlık, drawing on Walter Feldman's historical ethnomusicological approach and focusing on the relationship between the structural indicators provided by historical notated sources and knowledge transmitted through meşk and performance practice. The research was conducted using a qualitative approach and document analysis. The Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa Itrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi were comparatively analyzed on the basis of the versions preserved in the collection of musical notation and song texts compiled by Neyzen Emin Dede. The analysis was structured along three dimensions: historical source-critical analysis, oral transmission, and performer-centered analysis of musical notation. The findings indicate that the notated sources provide substantial evidence for makam, usûl, the alignment of poetic text and syllables, and formal organization, while offering limited evidence regarding breath, tahrir, microtiming, timbre, and details of simultaneous performance. Within this framework, "vocal interpretation" is operationalized in this study as an analytical concept for explaining the performative dimension of the relationship between poetry, makam, and usûl. "Acoustic heterophony," by contrast, is proposed not as a directly demonstrated finding but as an analytical model to be tested in future research through audio recordings, addressing how the ney and the vocal line may diverge around the same melodic axis in live performance. In conclusion, the study approaches Mevlevi Ayinhanlık as a historical-aesthetic domain situated at the intersection of the written musical text, the meşk tradition, and performance knowledge, while simultaneously highlighting both the possibilities offered by historical notated sources for structural analysis and the evidentiary limitations of such sources with regard to live performance.

To cite this article

Duran Subatan, S. (2026). Walter Feldman's historical ethnomusicological approach to Mevlevi Ayinhanlık: An analytical model for vocal interpretation and acoustic heterophony. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 49-68. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23594885

Introduction

In the development of Ottoman music history, the Mevlevî âyin form functioned not merely as music for Sufi worship, but as one of the fundamental institutional structures that shaped the conception of makam, the tradition of large-scale usûls, compositional aesthetics, and vocal performance (Feldman, 1996, 2022; Greve, 2015). The association of numerous composers, hanendes, and ney players active particularly between the seventeenth and nineteenth centuries with Mevlevî lodges demonstrates the significance of these institutions as sites of education, transmission, and aesthetic production within Ottoman musical culture (Behar, 2023; Feldman, 2022). Nevertheless, studies addressing the aesthetics of vocal performance fostered by Mevlevî âyins within Ottoman vocal practice in conjunction with the tradition of âyinhanlık and historical processes of transmission remain limited. It is therefore necessary to reconsider

[2] Assistant Professor, Department of Music, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye. Email: duran.se@gmail.com ORCID: 0000-0002-5331-2732

the Mevlevî âyin form not merely as a repertoire or genre of religious music, but as a vocal-aesthetic structure situated at the intersection of the written musical text and orally transmitted performance knowledge.

The concept of "acoustic heterophony" used in the title does not refer to a finding directly demonstrated through acoustic measurement in this study. Rather, it denotes an analytical interpretive model that opens to discussion the differentiation between historical notated sources and live performance and that should be tested in future research using audio recordings. Accordingly, the use of this concept has been confined to the evidentiary limits of the study's notation-based dataset, and no acoustic conclusions are advanced regarding the simultaneous performance of ney and voice.

Theoretical Framework

The theoretical framework of this study is based on Walter Feldman's approach to historical ethnomusicology. Ethnomusicology is an interdisciplinary field of research that examines music not solely in terms of musical structures, but also in relation to performance practices and cultural context (Rice, 2014). Applying this approach to Ottoman music history, Feldman (1996, 2019, 2022) examined makam, usûl, repertoire, and performance tradition holistically within their historical development and demonstrated, in particular, the formative role of Mevlevî music in the development of Ottoman musical culture. The revised second edition of Feldman's work further supports this theoretical framework by reconsidering the makam, compositional, and repertorial structures of Ottoman court music within a continuum of historical development (Feldman, 2023).

One of the central concepts of this study, the meşk system, refers to the educational model through which repertoire, performance style, and aesthetic understanding in Ottoman music were transmitted orally through the master–apprentice relationship rather than primarily through written notation (Behar, 2023). According to Behar, meşk is not merely a method of instruction but a mechanism of cultural transmission that enables musical memory and performance identity to be preserved across generations. Feldman (1996), in turn, emphasizes that this system constituted one of the most important institutional structures ensuring the historical continuity of Ottoman music. A recent study of the Mevlevî âyin also examines the meşk system and teacher–student interaction at the compositional level, comparing the âyins of Dede Efendi and Zekâi Dede in terms of makam and discussing the traces of this transmission relationship in their compositions (Bayrakçı & Turabi, 2022). In this context, the possibility of adding pitch names to lyric collections as mnemonic cues for the melody indicates that written records did not constitute a complete representation replacing meşk-based transmission, but rather functioned as auxiliary tools supporting musical memory (Benlioğlu, 2022).

Another concept central to this study is âyinhanlık. An âyinhan is a performer who interprets the poetic text in Mevlevî âyins within the integrated framework of makam, usûl, and Sufi meaning. Feldman (2022) states that the âyinhan is not merely a hanende who performs a composition, but one of the principal agents who conveys the Mevlevî aesthetic conception and the spiritual meaning of poetry through performance.

The expression "vocal exegesis" used in this study is not presented as a fixed terminological category directly proposed by Walter Feldman. Rather, it is employed as an analytical concept operationalized in the present research on the basis of his discussions of the relationship among poetry, makam, and composition in Mevlevî music. The concept refers not simply to the singing of poetic syllables according to their notated musical equivalents, but to their reinterpretation through makam progression, accentuation within the usûl, syllabic prolongation, phrasing, and the performance style acquired by the performer through meşk (Feldman, 2022; Nettl, 2005; Rice, 2014). "Vocal exegesis" thus serves to explain the interpretive space that emerges between the written musical text and living performance. Kaptan (2024), who approaches Mevlevî âyins from a hermeneutic perspective, likewise considers the âyin within a paradigm of understanding and interpreting layers of meaning beyond its manifest formal elements. Although this approach should not be equated with the concept of "vocal exegesis" proposed here, it is complementary insofar as it demonstrates the place of interpretation and the production of meaning in Mevlevî âyin within contemporary scholarship.

The concept of "acoustic heterophony" proposed in this study does not refer to a textural feature established through direct acoustic measurement. Rather, it denotes an analytical model proposed to explain how ney and vocal performance unfolding along the same melodic axis may differ in terms of pitch, timing, ornamentation, and timbre, and one that should be tested through audio recordings in future research. Feldman's observations concerning the position of the ney in Mevlevî performance and its relationship with vocal performance provide the historical point of departure for this concept (Feldman, 2022, pp. 95–101). Since the primary musical data of the present study consist of monodic notated sources, this model is not presented as a feature directly measured or demonstrated from the notation.

In the ethnomusicological literature, heterophony is understood as a textural principle associated with the simultaneous realization of the same or a shared melodic core in differentiated forms by multiple voices or parts (Cooke, 2001). Pärtlas (2016), in turn, examines heterophony particularly in the context of oral and collective musical traditions, discussing the terminological and analytical boundaries of the concept in relation to monophony, unison, and multi-part musical organization. The term "acoustic heterophony" proposed in this study is not employed as an established term in this literature. Rather, drawing on the general theory of heterophony, it is used as an analytical model developed specifically for the present study in order to enable the relationship between ney and voice in Mevlevî performance to be tested in future research through simultaneous audio recordings. The qualifier "acoustic" therefore does not imply that direct acoustic measurements were conducted; instead, it denotes a research proposition that opens potentially audible differences in pitch nuance, timing, ornamentation, and timbre in live performance to future empirical investigation.

Finally, temporal and rhythmic architecture refers to the dramatic organization of time created in Mevlevî âyins through the four-selâm structure, large-scale usûls, and makamic development. Feldman (1996, 2022) emphasizes that large-scale usûls are not merely rhythmic patterns but structural elements that determine the dramatic trajectory of a composition. This approach provides the theoretical basis for the formal analyses of the âyins selected for the present study.

Related Literature

In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman (1996) historically analyzed the Ottoman musical system through the interrelationship of makam, usûl, and repertoire, identifying in particular the structural connections between court music and Mevlevî music. This work constitutes a fundamental reference for understanding the place of the Mevlevî âyin form within Ottoman musical thought. However, its primary emphasis remains on historical and structural analysis. The revised second edition of the work revisits the historical relationship between Ottoman court music and dervish circles within an updated publication framework (Feldman, 2023). Recent notation-based scholarship has likewise examined the selâm, usûl, makam, poetic text, and formal characteristics of Mevlevî âyins through detailed analyses of individual works; Akarsu's (2023) study of the Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi represents a recent example of this approach.

Feldman (2019) examines the transformation of the Ottoman musical tradition within processes of local modernity, situating musical culture within its social and institutional contexts. This study demonstrates that Mevlevî music is not merely a form of religious music but also a structure associated with processes of cultural modernization. Nevertheless, the aesthetics of vocal performance are not addressed in detail.

Feldman (2022), in *From Rumi to the Whirling Dervishes*, examines Mevlevî music through the interrelationship of poetry, Sufism, and performance, with particular emphasis on the ney, makam, and the structure of the âyin. The study makes an important contribution to explaining the dramatic structure of the Mevlevî âyin form and the function of the Third Selâm. However, âyinhanlık and processes of vocal interpretation receive more limited attention. Feldman's earlier study focusing on the structure and historical evolution of the Third Selâm also provides a complementary source for understanding the formal transformation of the Mevlevî âyin (Feldman, 2001).

Özen, Demirtaş, and Baysal's (2018) study of word painting in Mevlevî âyins is significant in demonstrating how the relationship between poetic text and musical structure becomes manifest at the compositional level. The study

provides concrete examples of how the meaning of poetry is articulated within musical structure; however, it does not focus on performance variables such as breathing, timbre, microtiming, and ensemble singing as realized by the âyinhan in live performance. In this respect, the "vocal exegesis" approach adopted in the present study proposes a complementary perspective that focuses on the performative dimension of the relationship between text and music. The relationship between words and music in Mevlevî âyins has also been addressed by Özen and Baysal (2017) in the context of "word painting."

Bayrakçı and Turabi (2022) examine teacher–student interaction in the composition of Mevlevî âyins through the examples of Dede Efendi and Zekâi Dede. By comparing makamic similarities in selected âyins, they discuss the role of the meşk system in the transmission of compositional practice. The inclusion of Dede Efendi's Sâbâ Âyini in their analysis establishes a direct connection with the present study's discussion of oral transmission and historical continuity.

Kaptan (2024) approaches Mevlevî âyins as a socio-cultural domain of meaning and interpretation within a hermeneutic framework. Although the study employs a methodology distinct from musical notation analysis, its emphasis on the impossibility of reducing the âyin to its observable formal structure provides a contemporary context for the interpretive dimension of the present research.

Karadeniz (2024) chronologically and formally examines Mevlevî âyins whose First Selâms are composed in the Ağır Düyek usûl, using examples spanning the seventeenth to the nineteenth centuries, and compares their melodic structures, rhythmic characteristics, and relationships with usûl. The inclusion of Nâyî Osman Dede and İsmail Dede Efendi in the sample provides a contemporary musicological framework for comparing the First Selâms of Mevlevî âyins across historical periods.

Orta (2014) examines Mevlevî music from a folkloristic perspective, emphasizing the role of Mevlevî lodges as institutions of cultural education and transmission. The study focuses on the social function of Mevlevî music and explains its institutional structure. Vocal performance aesthetics and performance analysis, however, fall outside its scope.

The edited volume on Ottoman music historiography published by Greve (2015) brings into focus the methodological challenges involved in evaluating written sources alongside oral and performance-based musical knowledge. The discussions by various scholars concerning the relationships among historical sources, edvâr, repertoire, and performance practice support the approach adopted in the present study, which does not treat notated documents as equivalent to performance itself. Nevertheless, the vocal aesthetics of Mevlevî âyinhanlığı are not examined in detail as an independent analytical category within these historiographical discussions. In the same volume, Feldman (2015) provides an applied example of historical source criticism by relating sources on late seventeenth-century Ottoman music to analyses of repertoire and style.

Wright (1992) examines early Ottoman music anthologies to explain the historical development of makam and repertorial structures. His study makes an important contribution to the source-based analysis of Ottoman music theory. Its treatment of performance and vocal practice, however, remains limited.

Dinç (2024) examines four collections of Mevlevî âyins held in the Konya Koyunoğlu Museum and Mevlânâ Museum through historical musicology and formal and content analysis. The study demonstrates the historical source value of information concerning âyins, composers, makams, pitches, usûls, dates, and repertoire contained in these collections. This approach supports the interpretation of Mevlevî âyin collections not merely as repositories of musical notation, but as multilayered documents recording the historical circulation of repertoire.

Nettl (2005) addresses oral transmission and performance-based forms of musical knowledge production in ethnomusicology, explaining how music operates as a system of cultural memory. This approach is important for understanding the unwritten processes through which Mevlevî âyins were transmitted. It does not, however, focus directly on Ottoman music.

Rice (2014) discusses how musical meaning may be approached within cultural and performance contexts in ethnomusicology. The study provides a theoretical framework by emphasizing the importance of performance in musical analysis. Mevlevî musical practice, however, is not specifically addressed.

Zannos's scholarship demonstrates the importance of understanding the makam system through modal interactions between Byzantine and Ottoman musical cultures. This approach presents makam not merely as a technical system, but as an intercultural structure. It does not, however, focus directly on the Mevlevî âyin form. This assessment draws particularly on Zannos's (1990) comparative study of intonation in theory and practice in Turkish and Greek music.

Significance and Contribution of the Study

The significance of this study can be considered in two principal dimensions. First, rather than approaching the Ottoman-Mevlevî musical tradition solely as a historical repertoire, the study seeks to make a performance-centered contribution to the literature by examining it as a domain of aesthetic production centered on vocal performance. Although Feldman (1996, 2019, 2022) provides comprehensive historical and structural accounts of the Ottoman musical tradition, the vocal aesthetics, timbral organization, and performance-based interpretive processes of Mevlevî âyinhanlık practice appear to have received comparatively limited attention as a distinct analytical category. Through the conceptualizations of "vocal exegesis" and "acoustic heterophony," the present study seeks to contribute to this discussion and to reconsider the Mevlevî âyin form within the context of Ottoman vocal performance.

In this context, the contribution of the study derives from its discussion of Feldman's historical ethnomusicological approach in relation to performance aesthetics and processes of vocal production. While the approaches to ethnomusicology and oral transmission discussed by Rice (2014) and Nettl (2005) provide an important framework for explaining the cultural transmission of musical knowledge, the present study proposes an analytical framework for the future empirical investigation of the timbral and performative dimensions of Mevlevî âyin performance.

Second, the scientific, cultural, and applied value of the study derives from its proposal of a performance-centered analytical framework for Ottoman music studies through an interdisciplinary approach. While Behar's (2023) discussions of the meşk system explain the cultural sustainability of musical knowledge, the present study addresses this continuity through vocal performance aesthetics and the relationship between written notation and oral transmission. In this respect, the study establishes an analytical bridge among musicology, historical ethnomusicology, and performance studies, while also developing a conceptual framework applicable to research on traditional music education, performance practice, and intangible cultural heritage.

Accordingly, this study aims to render the vocal performance dimension of the Mevlevî âyin form more visible within the literature on Ottoman music history and to establish a performance-centered basis for discussion between historical ethnomusicology and performance research.

Research Problem

While research on Mevlevî âyins has largely focused on form, makam, usûl, repertoire, and Sufism, the vocal performance aesthetics of the âyinhanlık tradition and the interrelationship among written notation, oral transmission, and performance have not been sufficiently examined together. The central research problem is how the aesthetic and performative role of the Mevlevî âyin form and the âyinhanlık tradition in Ottoman music history can be analyzed on the basis of Walter Feldman's historical and structural approach.

- What common and distinctive characteristics are evident in the makam, usûl, poetic text–syllable alignment, and formal organization of the notated versions of the three selected Mevlevî âyins?
- How can the structural elements directly represented in the notated text be distinguished from vocal elements that require knowledge derived from meşk and live performance?
- Within what analytical boundaries can the concepts of "vocal exegesis" and "acoustic heterophony" explain the poetry–makam–performance and ney–vocal relationships in Mevlevî âyinhanlığı?

Method

Research Design

This study was designed within a qualitative research approach and is based on document analysis. Its overall methodological orientation is historical ethnomusicology. Walter Feldman's studies of Ottoman-Turkish and Mevlevî music (1996, 2019, 2022) are employed as a theoretical and historical point of departure that brings together historical sources, repertoire, institutions, makam-usûl structures, and performance practice. However, the three-stage analytical procedure applied in this article is not an independent "Feldman methodology" named or standardized by Feldman. Rather, it is an analytical framework developed by the researcher specifically for the research questions and notation-based dataset of the present study, drawing on Feldman's historical ethnomusicological approach.

> *Qualitative research → Document analysis → Historical ethnomusicology → Analytical framework developed for the present study on the basis of Feldman's historical ethnomusicological approach → Analysis of the selected Mevlevî âyins*

The Mevlevî âyin form and the âyinhanlık tradition were examined through an interpretive approach with respect to their historical development, the meşk system, the makam-usûl relationship, and the characteristics of vocal performance aesthetics. Accordingly, diachronic (historical) analysis was employed to examine the historical development of the Mevlevî âyin form, while synchronic (structural) analysis was used to analyze the form, makam, usûl, and vocal performance characteristics of the selected âyin examples. The resulting findings were evaluated in accordance with Walter Feldman's historical ethnomusicological approach (Feldman, 2022).

In this study, vocal performance aesthetics were examined not through direct analysis of audio recordings, but through the analytical relationship between the possibilities for vocal organization represented in the notated text and historically grounded, meşk-based performance knowledge.

To ensure analytical consistency, the same analytical criteria were systematically applied to the First Selâms of all three works, and comparisons were conducted at the same formal level. Findings directly observable in the notation and interpretive inferences based on historical literature and meşk-derived knowledge were treated as separate categories of evidence. In this way, the analysis sought to maintain a clear distinction between data and interpretation.

Documents

The theoretical documents of the study consist of Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Feldman, 1996), *The Emergence of Ottoman Music and Local Modernity* (Feldman, 2019), and *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (Feldman, 2022), which articulate his historical ethnomusicological approach to Ottoman-Turkish and Mevlevî music. These works were selected as data sources because they provide the historical, theoretical, and methodological foundation of the study. In a similar recent study, Özgelen and Bakkal (2025) used the âyin notations in Emin Dede's collection as a reference and combined a literature review, document analysis, and musical analysis to compare two Mevlevî âyins in terms of makam across all their selâms and sections.

The documents used for musical analysis comprise three works that allow for comparison among different historical layers of the Mevlevî âyin repertoire and different makam and usûl organizations: the Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa Itrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi. The selection of these works was based on purposive sampling and three criteria: (1) the possibility of associating the composers and their repertorial identities with different historical periods; (2) the potential for comparison among the Segâh, Rast, and Sâbâ makams in terms of their distinct seyir and intonational characteristics; and (3) the possibility of tracing different usûl organizations in the First Selâms through the same type of notated sources. This selection does not seek to treat the three works as representative of the entire Mevlevî âyin repertoire; rather, they constitute a limited analytical sample suitable for comparatively examining the specified research questions.

The comparative analysis of notation was focused on the First Selâms in order to enable the same formal section of all three works to be examined on a common analytical plane. This allowed makam seyir, usûl cycles, and poetic text–syllable alignment to be compared across different composers and makams at the same formal position. This choice does not entail any claim to produce findings concerning the other selâms of the âyins; rather, it limits the study's direct notation-based findings to the examples drawn from the First Selâm.

Data Analysis

Drawing on Walter Feldman's historical ethnomusicological approach, a three-stage analytical framework developed specifically for the present study was applied (Feldman, 1996, 2019, 2022). The first stage was designated "historical source-critical analysis." This designation does not claim to constitute a new and independent method; rather, it refers to an operational analytical stage that evaluates work identity, composer attribution, the date of the source, the process through which the repertoire was committed to writing, and the representational capacity of the extant notated source in conjunction with principles of historical source criticism. The second stage addressed oral transmission, while the third involved performer-centered analysis of musical notation. While Feldman's studies provide the historical and theoretical foundation, "vocal exegesis," "acoustic heterophony," and this three-stage framework constitute the analytical procedures of the present research.

Table 1. Analytical framework and dimensions of analysis

Dimension of Analysis	Indicators Examined	Data Source	Level of Evidence
Historical Source-Critical Analysis	Work identity, composer attribution, makam, usûl, source information, and historical context	Historical sources and notated source	Historical evidence
Oral Transmission Analysis	Meşk system, performance style, intonation, tahrir, and transmission relationships	Literature and historical/tradition-based knowledge	Interpretive evidence
Performer-Centered Analysis	Makam seyir, usûl organization, poetic text–syllable relationship, form, and melismatic passages	Notated source (document analysis)	Direct notation-based evidence
Performance Variables*	Breathing, tahrir, articulation, microtiming, timbre, and heterophonic differentiation	Audio recordings (outside the dataset of the present study)	Not directly tested in this study

* Owing to the methodological limitations of the present study, this dimension was not analyzed directly; it is addressed at the level of discussion and future research.

Additional Explanation of the Analytical Procedure

In this study, notated musical texts were treated not as definitive documents that fix every detail of performance, but as historical witnesses to an oral/meşk-based tradition that was committed to writing. Accordingly, the analysis of the three works distinguished between (a) makam seyir, usûl, poetic text–syllable alignment, and formal organization, which are directly observable in the notation, and (b) breathing, tahrir, microtiming, timbre, and heterophonic differentiation, which can only be verified through performance recordings or knowledge derived from meşk. This distinction is consistent with Feldman's approach, which considers historical sources, repertoire, and living performance practice in relation to one another (Feldman, 1996, 2022).

The analytical dimensions of the concept of vocal exegesis and their levels of evidence in relation to the study's data are explicitly defined in the following table:

Table 2. Analytical dimensions and indicators of vocal exegesis

Indicator	Analytical Status	Use in the Present Study
Poetic text–syllable distribution	Direct notation-based indicator	Examined directly
Melismatic prolongations	Direct notation-based indicator	Examined directly
Makamic cadential tendencies	Direct notation-based indicator	Examined directly
Phrasing possibilities	Notation-based but interpretive indicator	Evaluated as possibilities on the basis of the notation
Breathing	Requires performance recordings	Not directly tested
Tahrir	Requires performance recordings	Not directly tested
Timbre	Requires acoustic/performative data	Not directly tested
Microtiming	Requires analysis of audio recordings	Not directly tested

The *Mevlevî Âyinleri Nota ve Güfte Mecmuası* [Collection of Notation and Poetic Texts of Mevlevî Âyins], compiled by Neyzen Emin Dede, was used as the notated documentary source, and the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins were comparatively examined on the basis of the versions contained in this collection (Neyzen Emin Dede, 2021). Since the collection does not consist of autograph manuscripts by the composers, the notation was not treated as identical to the works' earliest historical performances.

Findings

The findings concerning the First Selâms of the Segâh Âyin-i Şerîfi attributed to Itrî, the Rast Âyin-i Şerîfi by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyin-i Şerîfi by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi were evaluated with due consideration of the level of evidence afforded by the type of data employed. The notated versions of the three works allow for comparative examination of makam seyir and cadential tendencies, usûl structure, poetic text–syllable alignment, note values, melismatic expansions, and the possibilities for vocal phrasing that can be traced through the notation within the usûl cycle. These indicators constitute the notation-based analytical dimension of the concept of "vocal exegesis" proposed in this study. By contrast, the âyinhan's actual use of breath, tahrir and other performance-dependent ornamentation, articulation, timbral characteristics, microtiming preferences, and the differences in pitch, timing, and timbre that may emerge between the ney and the vocal line during simultaneous performance cannot be determined directly from the notated sources. These performative variables were therefore treated not as verified notation-based findings concerning the three works, but as analytical variables that require testing through audio recordings within the contexts of meşk and performance practice. For the same reason, "acoustic heterophony" is positioned not as a textural characteristic identified from the notated sources, but as a performance proposition that may be empirically tested through comparative analysis of simultaneous ney–vocal recordings. In the analyses of individual works below, this evidentiary limitation is not reiterated; instead, each work is evaluated solely on the basis of indicators directly supported by the available musical document.

Findings on the Shared Formal Logic and Historical Continuity of the Three Âyins

Comparison of the three notated versions indicates that, despite differences in makam and composer identity, the selâm-based formal logic, usûl cycles, and placement of the poetic text within the melodic structure constitute a shared compositional framework. The Segâh, Rast, and Sâbâ examples are not documents originating from the same historical moment; nevertheless, the later written versions provide comparable data that make the shared formal memory of the repertoire visible (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

This commonality does not imply that the works remained unchanged throughout their history. The fact that the notated versions are not autograph documents produced by the composers indicates a historical distance between the identity of each work and its extant written representation. Accordingly, the finding points not to the existence of an "immutable text," but rather to a structural core—comprising makam, usûl, and selâm organization—that appears to have been preserved through processes of transmission.

The comparison further demonstrates that the three works occupy distinct aesthetic domains in terms of makam and usûl. These differences indicate that the âyin form does not generate a uniform melodic scheme; rather, distinctions associated with composer, makam, and historical period can become pronounced within a shared formal framework. The Mevlevî âyin repertoire can thus be understood as a structure in which historical continuity and compositional diversity may be observed simultaneously.

Findings on the Relationship Between the Notated Text and Oral Transmission

Across the three notated versions, melismatic passages, syllabic prolongations, phrase endings, and recurring melodic constructions within the usûl cycle indicate the principal points of interaction at which the written melodic core is transformed into performance by the âyinhan through knowledge of makam and meşk. This finding calls for notation and oral transmission to be understood not as opposing domains of musical knowledge, but as two layers that complement one another at different levels of evidence (Behar, 2023; Feldman, 2022).

A common feature of the Segâh, Rast, and Sâbâ examples is that the poetic text is shaped not merely through syllable-to-note correspondence, but through prolongation, repetition, cadential motion, and placement within the usûl. Accordingly, within the analytical model of the present study, the âyinhan is positioned not as a performer who passively reproduces the notation, but as an active interpreter who transforms the written melodic core into performance through knowledge of makam and meşk. Such a perspective demonstrates that vocal aesthetics cannot be reduced solely to accuracy of pitch and duration; knowledge of performance style also forms an integral part of historical transmission.

Comparative Findings Based on the Notated Documents of the Three Selected Mevlevî Âyins

Figures 1–3 were used as visual evidence for the comparative analysis. In each musical example, the labels A–D indicate representative focal points relating to melismatic prolongation, cadential tendency, poetic text–syllable prolongation, and the construction of vocal phrases within the usûl cycle. These annotations do not constitute a complete transcription or a system of measure numbering; rather, they serve as analytical guides intended to facilitate the identification in the notation of the indicators discussed in the text.

Buhurizâde Mustafa Itrî – Segâh Âyin-i Şerîfi

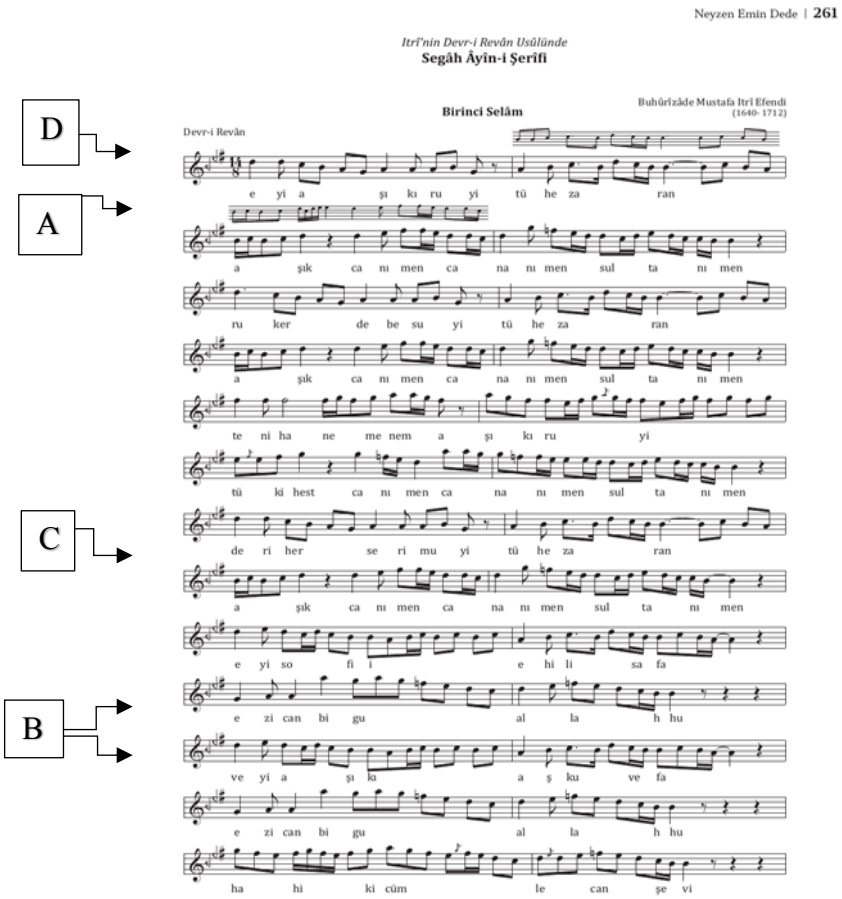


Figure 1. Example from the notated version of the Segâh Âyin-i Şerîfi attributed to Itrî. Source: Neyzen Emin Dede (2021), p. 261. [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

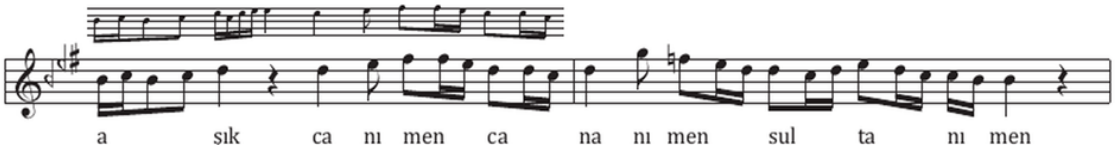
A: Melismatic prolongation.

B: Cadential tendency in Segâh makam.

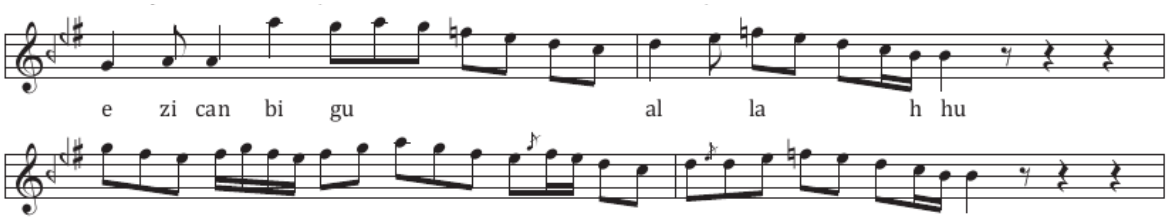
C: Poetic text–syllable prolongation.

D: Vocal phrase construction traceable in the notation within the Devr-i Revân usûl cycle.

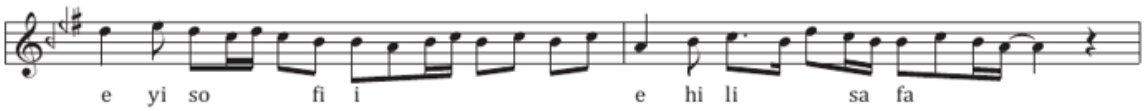
Section A. Melismatic prolongation: A notated example in which a single syllable is extended across multiple note values.



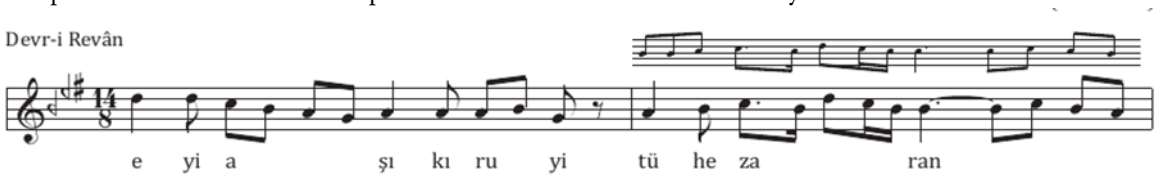
Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the cadential area of the Segâh makam.



Section C. Poetic text–syllable prolongation: An example illustrating the expansion of the melodic duration assigned to a syllable.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: A notation-based example illustrating the alignment of the poetic text with the melodic phrase within the Devr-i Revân usûl cycle.



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

The A–B–C–D sections identified in the First Selâm of Itrî's Segâh Âyini were examined in accordance with Feldman's approach, which treats makam, usûl, composition, and the tradition of transmission in Ottoman music not as independent elements, but as interrelated components of a historical musical system. Within this framework, the melismatic and recurring melodic cells in Section A (staff 2) indicate the expansion of the poetic text within the melodic structure; the closing motion in Section B (staffs 12–13) indicates a makamic tendency toward the cadential area of Segâh; the extended syllabic values and poetic text–notation distribution in Section C (staff 9) indicate the reorganization of the poetic text within musical time; and the vocal phrase construction in Section D (staff 1) points to the structural relationship between the rhythmic organization of the Devr-i Revân usûl and melodic delivery. Viewed from Feldman's historical ethnomusicological perspective, these indicators make it possible to read notation not merely as a fixed musical text, but as a historical document bearing certain structural traces of performance knowledge transmitted through meşk. In this context, the Segâh Âyini constitutes an example that makes visible the melodic, rhythmic, and text-based components of the concept of "vocal exegesis" proposed in this study insofar as they are observable in the notation.

At the level of historical source analysis, the Segâh Âyini was evaluated with due consideration of the temporal distance between the work's identity, associated with the seventeenth century, and the later written version that has survived to the present. In accordance with Feldman's source-critical approach, the composer attribution and information concerning makam and form were retained as components of the work's traditional repertorial identity, while the extant notated version was not treated as a verbatim record of its earliest performance (Feldman, 1996, 2022). In the notated text, the organization of the First Selâm around the Devr-i Revân usûl and the melodic motion toward the characteristic cadential area of Segâh make the work's shared melodic-formal core visible (Neyzen Emin Dede, 2021).

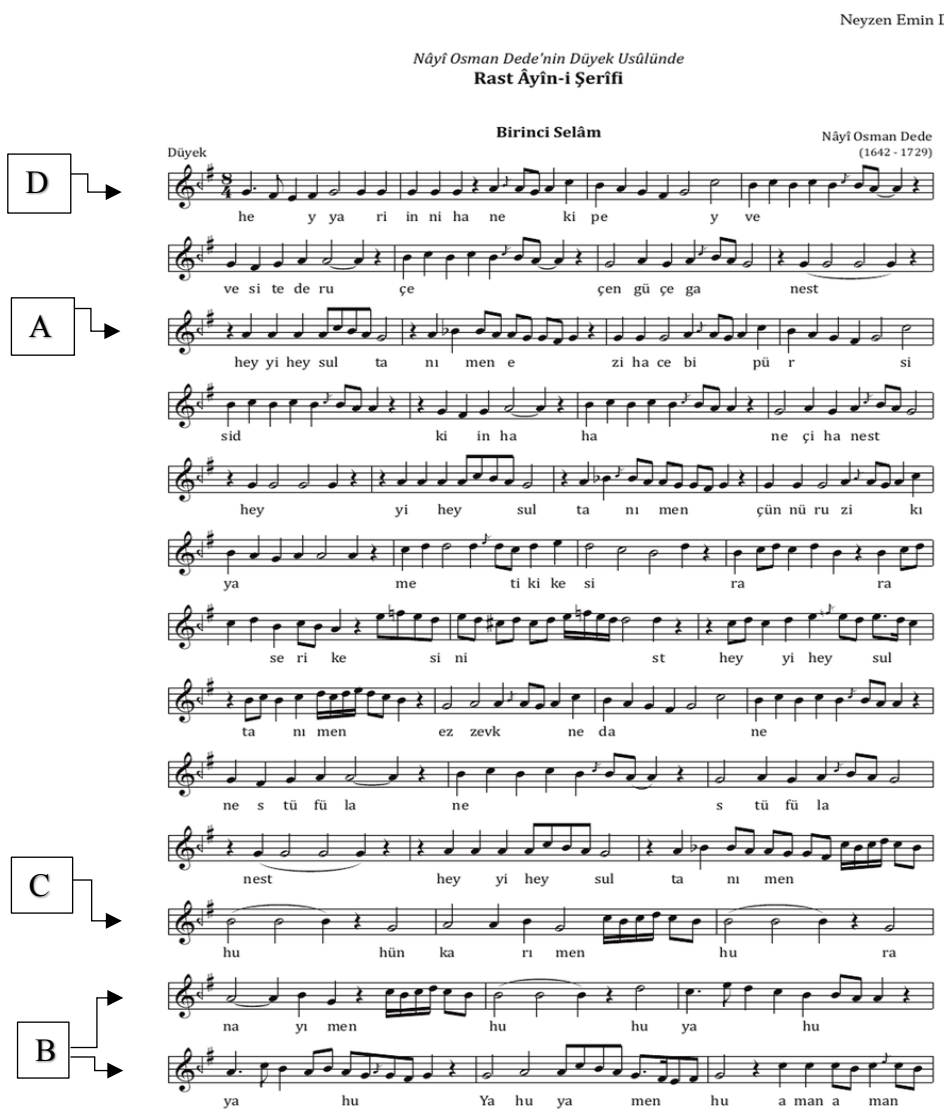


Figure 2. Example from the notated version of Kutb-ı Nâyî Osman Dede's Rast Âyin-i Şerîfi. Source: Neyzen Emin Dede (2021, p. 29). [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

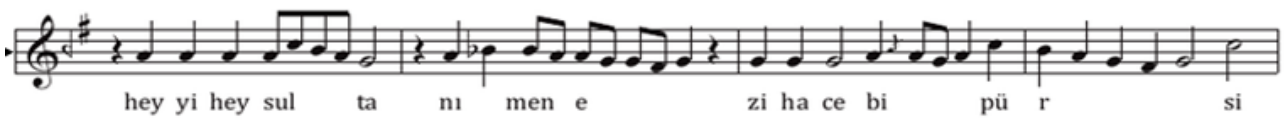
A. Melismatic / recurring melodic cell.

B. Cadential tendency in Rast makam.

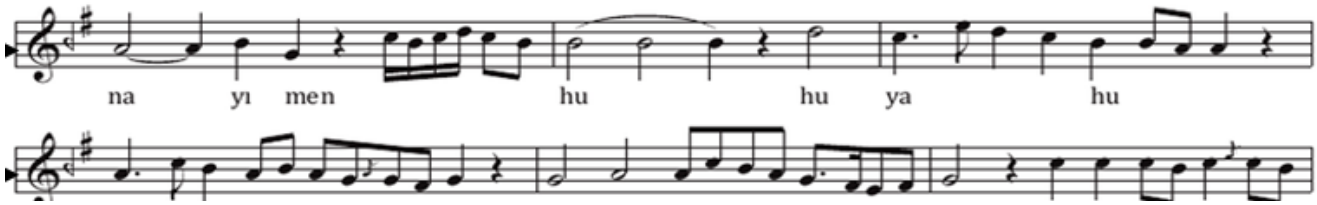
C. Extended syllabic value and poetic text–syllable alignment.

D. Vocal phrase construction traceable in the notation within the Düyek usûl cycle.

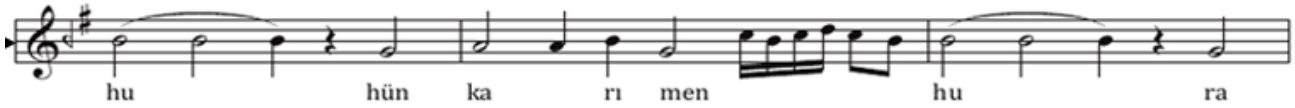
Section A. Melismatic / recurring melodic cell: A notated example highlighting the vocal organization of the Rast Âyini.



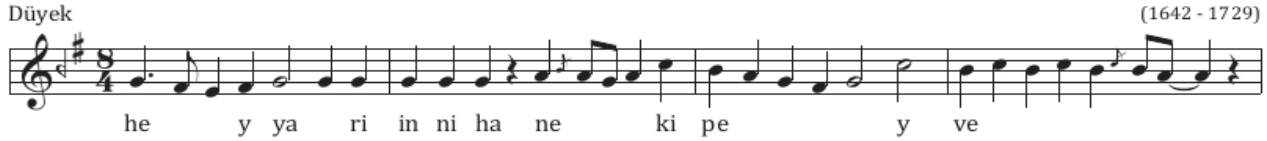
Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the cadential area of Rast makam.



Section C. Extended syllabic value: An example in which the poetic text–syllable alignment is prolonged within the Düyek usûl cycle.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: An example in which the melodic cell, poetic text, and phrase structure can be traced together within the Düyek usûl.



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

When interpreted in light of Feldman's approach, which situates makam and usûl within the historical-aesthetic organization of Ottoman compositional practice, Sections A–B–C–D from the First Selâm of Osman Dede's Rast Âyini indicate that the vocal line is not merely a melody transcribed into notation. The recurring and melismatic melodic cells in Section A (staff 3) indicate passages in which the syllables of the poetic text are opened to melodic expansion; the closing process in Section B (staffs 12–13) demonstrates a gradual movement toward the cadential area of Rast makam; the extended note values in Section C (staff 11) reveal the differentiated durations of poetic syllables within musical time; and the opening phrase in Section D (staff 1) demonstrates the structural relationship between the Düyek usûl and vocal phrase construction. Given Feldman's emphasis on meşk and historical transmission, these notation-based indicators should not be equated with performance itself; rather, they should be understood as the written-level framework of a musical structure that the performer realizes interpretively within the tradition. The Rast Âyini thus provides a concrete means of distinguishing between notation-based indicators of vocal exegesis and performative knowledge transmitted through meşk**.**

From the perspective of historical source-critical analysis, the Rast Âyini was evaluated as an example in which composition, ney performance, and Mevlevî practices of transmission converge within the same cultural milieu. In the notated version, the use of the Düyek usûl at the beginning of the First Selâm and the changing usûl organization in the subsequent selâms indicate that rhythmic architecture functions not merely as an accompanimental pattern, but as an element that determines the temporal organization of the form (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

In the Rast example, recurring melodic cells and extended syllabic values bring the organization of vocal phrases within the Düyek cycle into sharper focus. Repetition, prolongation, and phrase-ending tendencies in particular constitute notation-based indicators that make visible the reconfiguration of the poetic text within the rhythmic-makamic structure.

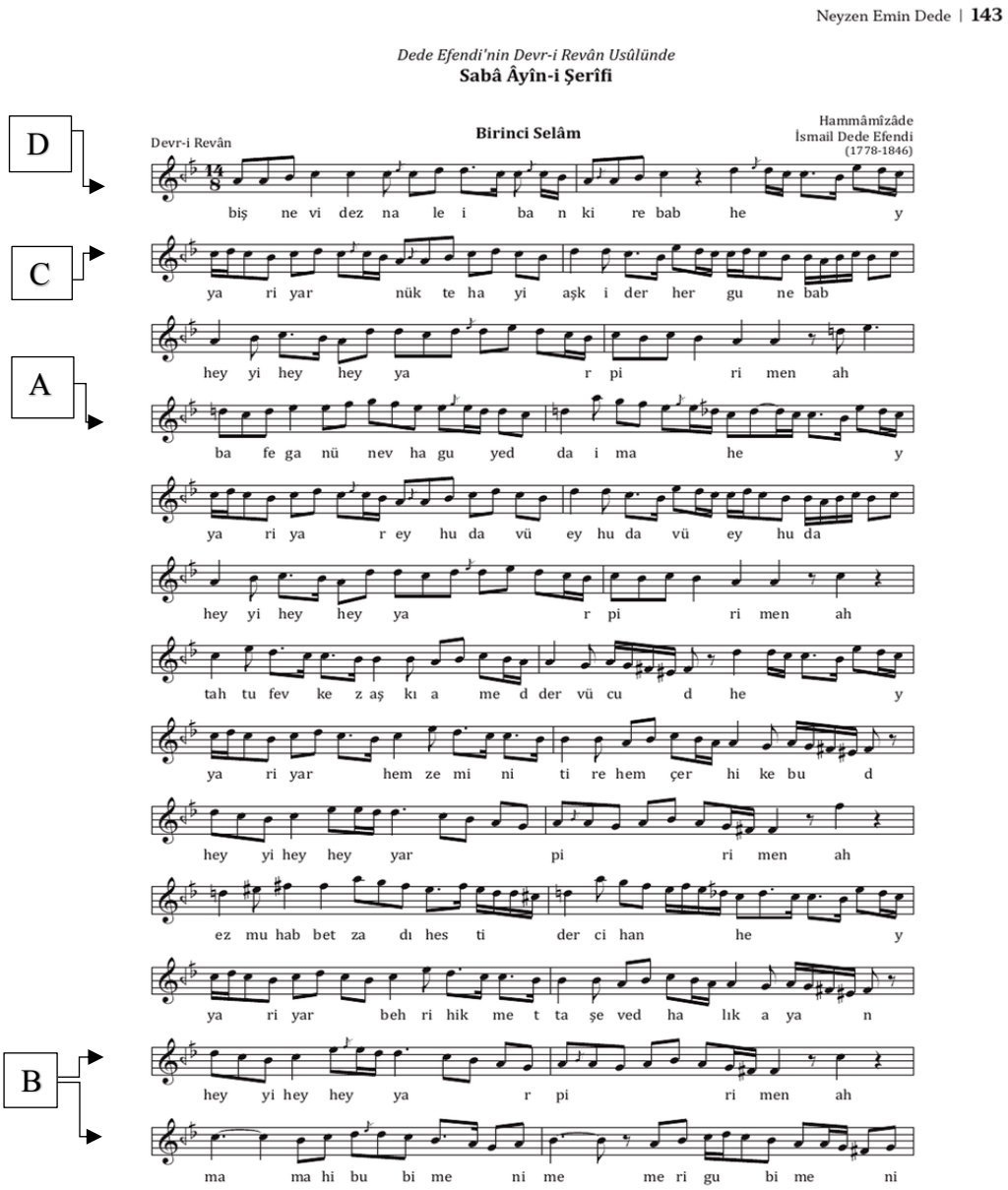


Figure 3. Example from the notated version of Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi's Sâbâ Âyin-i Şerîfi. Source: Neyzen Emin Dede (2021, p. 143). [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

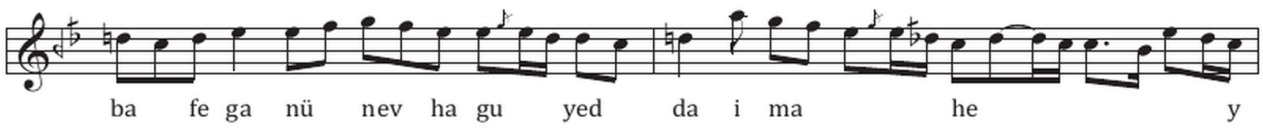
A. Melismatic prolongation.

B. Cadential tendency in Sâbâ makam.

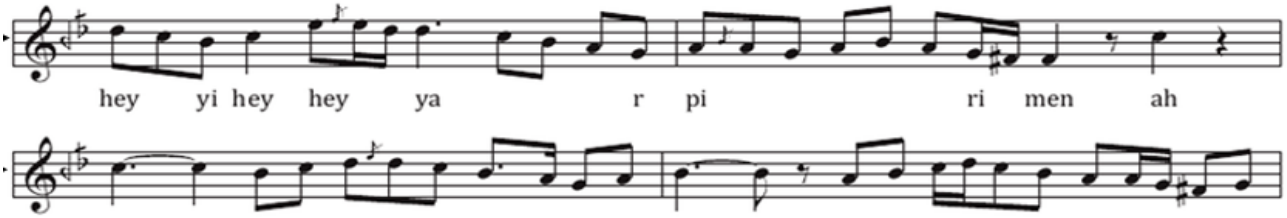
C. Poetic text–syllable prolongation.

D. Vocal phrase construction traceable in the notation within the Devr-i Revân usûl cycle.

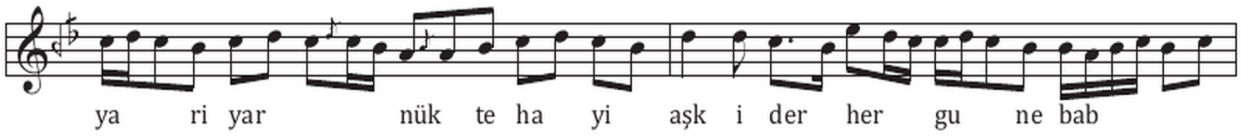
Section A. Melismatic prolongation: A notated example in which a syllable is melodically expanded within the Sâbâ seyir.



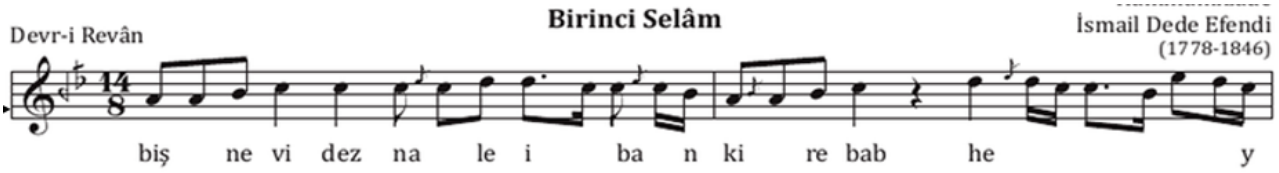
Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the characteristic cadential area of Sâbâ makam.



Section C. Poetic text–syllable prolongation: An example in which extended syllabic values and melodic grouping are observed together.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: An example in which the extended melodic phrase and the placement of the poetic text can be traced together within the Devr-i Revân usûl cycle.



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

When evaluated from Feldman's perspective, which approaches poetry, makam, usûl, and performance in Mevlevî music as a historical-aesthetic whole, Sections A–B–C–D identified in the First Selâm of Dede Efendi's Sâbâ Âyini reveal different layers of the vocal structure. The melismatic expansion in Section A (staff 4) demonstrates the extension of a poetic syllable within the melodic movement; the closing motion in Section B (the final two staves) indicates the makamic tendency developing toward the cadential area of Sâbâ makam; the relationship between syllabic and note values in Section C (staff 2) demonstrates the organization of the poetic text within musical time; and the opening vocal phrase in Section D (staff 1) reveals the interrelated organization of the Devr-i Revân usûl and melodic phrase construction. From the perspective of Feldman's approach, these structural characteristics require the Mevlevî âyin to be understood not merely as a written composition, but as a musical structure that acquires meaning within historical transmission and performance practice. Within this framework, the Sâbâ Âyini provides an example that concretizes the notation-based dimensions of "vocal exegesis," including melismatic expansion, poetic text–syllable organization, cadential tendency, and the relationship between usûl and phrase structure.

In the notated version of the Sâbâ Âyini, the First Selâm is structured in the Devr-i Revân usûl. This can be interpreted in light of Feldman's structural approach, according to which usûl and melodic development in the âyin form should be considered in relation to one another. The characteristic pitch relationships of Sâbâ makam establish a distinctive makamic framework within which the poetic text unfolds through extended melodic phrases (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

In the Sâbâ example, extended syllables, melismatic groupings, and the distribution of textual accents within the Devr-i Revân cycle are particularly prominent. These features indicate that Sâbâ seyir and vocal phrase construction operate in conjunction with one another and that the notation-based dimension of "vocal exegesis" can be concretized through relationships among prolongation, phrasing, and cadential motion.

Vocal Exegesis: Poetic Text–Syllable Alignment, Makam Seyir, and the Domain of Performance

The function of the concept of "vocal exegesis" in notation-based analysis lies in its capacity to facilitate examination of the placement of the poetic text within makam seyir and usûl. In all three notated versions, melismatic passages in which a single syllable extends across multiple pitches, extended note values, and cadential tendencies at phrase endings can be observed. These indicators make visible the rhythmic and melodic reshaping of the text and constitute the observable musical components of the concept (Feldman, 2022). Peçenek and Akkuş's (2022) study addressing the relationship between poetry and musical terminology in the Mevlevî context is considered here not as a direct source of the concept employed in this study, but as complementary literature concerning the poetry–makam–usûl relationship.

In the First Selâm of the Segâh Âyini, the distribution of poetic syllables between long and short values within the Devr-i Revân cycle causes the text to depart from the rhythm of spoken language and to be reconfigured within makamic time. Phrases moving toward the Segâh cadential area and melismatic syllabic prolongations indicate passages in which the âyinhan's choices of articulation and phrasing may become particularly significant. The notated example thus concretizes the concept not as an affective characterization, but through its observable basis in the relationships among poetic text and syllable, makam, and usûl.

The narrow and recurring melodic cells shown in Figure 1 indicate that certain syllables of the poetic text are prolonged across multiple pitches and that the phrase is shaped in conjunction with its cadential tendency. Although notation alone cannot account for the semantic content of the poetry, it makes visible how the text is reorganized within the makamic and rhythmic structure.

For the Sâbâ Âyini, the comparison is limited to the First Selâm presented in Figure 3. In this notated version, the distribution of poetic syllables within the Devr-i Revân cycle and the melismatic prolongations likewise constitute the principal written indicators that enable the text to be reshaped within makamic time.

The Sâbâ seyir, extended syllabic values, and melismatic groupings shown in Figure 3 demonstrate the presence of areas for prolongation, connection, and phrasing within the written melodic structure. These areas are associated with the notation-based foundation of "vocal exegesis" and are evaluated as indicators that concretize how the poetic text is organized within makamic time.

These findings demonstrate that the selected notated versions contain a structural domain of interpretation that allows the poetic text to be reshaped within makam and usûl.

A Testable Performance Proposition Concerning the Ney–Vocal Relationship

Feldman's historical accounts of the respective positions of the ney and voice in Mevlevî performance provide the contextual basis for the concept of "acoustic heterophony" employed in this study. Since Figures 1–3 are monodic notated sources, they do not directly demonstrate simultaneous differentiation between the ney and the vocal line. Accordingly, the concept is treated not as a textural characteristic verified in the notation, but as a performance proposition for testing how a shared melodic core may become differentiated in live performance (Feldman, 2022).

To test this proposition empirically, the ney and vocal layers in high-quality performance recordings of the same âyin would need to be comparatively examined, with pitch deviations, onset times, points of ornamentation, microtiming, and timbral characteristics analyzed along the time–pitch axis. In this respect, the notated versions examined here, particularly that of the Rast Âyini, are regarded not as examples demonstrating heterophony, but as historical and structural reference documents for future analyses of simultaneous ney–vocal performance.

Comparative Findings on Makam–Usûl Organization in the First Selâms

In accordance with Feldman's approach of considering makam and usûl together within the âyin form, the comparison is limited to the three First Selâm examples presented visually in this article. Figures 1 and 3 employ the Devr-i Revân usûl, whereas Figure 2 employs Düyek. This makes it possible to compare directly from the notation how different makams and rhythmic cycles frame vocal phrase construction at the same formal level (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021). A recent example of comparing First Selâms in terms of melodic structure, rhythmic characteristics, and their relationship with usûl can also be found in Karadeniz (2024); however, that study is specifically limited to First Selâms composed in the Ağır Düyek usûl.

Table 3 presents a comparison of the First Selâms of the three works using the same analytical criteria.

Table 3. Comparative analysis of the three First Selâms

Work / Composer	Makam	First Selâm Usûl	Poetic Text–Syllable Alignment	Melismatic Passages	Cadential Tendencies	Vocal Phrasing Areas	Directly Observable in the Notation	Requiring Performance Data
Segâh Âyini attributed to Itrî	Segâh	Devr-i Revân	Long and short values and syllabic prolongations are organized within the cycle.	Particularly evident in groupings in which a single syllable extends across multiple pitches.	Movement toward the Segâh cadential area at phrase endings.	Phrases extending between melismatic prolongations and cadential areas.	Makam seyir; usûl; poetic text–syllable distribution; melisma; cadential area.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.
Kutb-ı Nâyî Osman Dede – Rast Âyini	Rast	Düyek	Recurring cells and extended syllables are situated within the Düyek cycle.	Concentrated in recurring cells and extended syllables.	Phrase-ending cadential areas within Rast seyir.	Phrases framed by recurring cells and extended values.	Makam seyir; Düyek usûl; poetic text–syllable relationship; melodic repetitions.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.
İsmâil Dede Efendi – Sâbâ Âyini	Sâbâ	Devr-i Revân	Syllabic prolongations and areas of accentuation occur within extended melodic phrases.	Extended syllables and dense melismatic groupings.	Characteristic cadential areas within Sâbâ seyir.	Extended phrases, melismatic groupings, and cadential areas.	Makam seyir; usûl; syllabic distribution; melisma; cadential areas.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.

Since the available notated examples represent only the First Selâms, no direct finding is advanced concerning the dramatic hierarchy of all four selâms or the proposition that the Third Selâm constitutes the point of "highest dramatic tension." Such a conclusion would require a complete comparative analysis of all selâms of each work. What the available notated data do support is the conclusion that, within the First Selâm, the usûl cycle provides a structural framework that organizes the temporal configuration of melodic phrases and the distribution of the poetic text across syllables.

Makam–Usûl Organization of the First Selâm in the Sâbâ Âyini

The example from Dede Efendi's Sâbâ Âyini presented in Figure 3 belongs to the First Selâm. Accordingly, the analysis is limited to poetic text–syllable alignment, melodic phrase length, and the cadential tendencies of Sâbâ makam within the Devr-i Revân cycle.

The notated example shows that long and short syllabic values are distributed within the recurring structure of the Devr-i Revân cycle and that certain syllables are expanded melismatically. This structure demonstrates the determining role of usûl in the temporal organization of the vocal phrase. Breath duration, dynamic intensification, and the degree of dramatic tension are not presented as findings, since they cannot be determined directly from the notated source.

Similarly, in the First Selâm of the Segâh Âyini attributed to Itrî, the Devr-i Revân cycle operates in conjunction with the seyir of Segâh makam. In the First Selâm of the Rast Âyini, by contrast, the Düyek usûl provides a different rhythmic framework for the same formal section. This comparison demonstrates that usûl does not function uniformly within the âyin form; rather, it serves as a means of temporal organization that varies in conjunction with makam and compositional design.

Comparative Usûl Framework in the First Selâms of the Segâh and Rast Âyins

When the First Selâm of the Segâh Âyini in Figure 1 and that of the Rast Âyini in Figure 2 are considered together, different usûl cycles can be seen to frame melodic phrase lengths and poetic text–syllable distribution in different ways. Accordingly, rather than suggesting a performance-based characterization such as "dramatic intensification," the comparative finding indicates that makam seyir and the usûl cycle jointly organize the written vocal phrase.

When the three First Selâms examined in this study are considered together, makam and usûl emerge not as two independent technical layers, but as interrelated elements that jointly determine the organization of the poetic text within melodic time. This finding demonstrates that rhythmic architecture in Mevlevî âyins is not merely a metric framework, but a structural element that provides the written foundation for vocal phrasing.

Institutional Memory: Findings on the Meşk System as a Living Archive

Walter Feldman emphasizes that one of the defining characteristics of the Ottoman-Mevlevî musical tradition is its continuity through mechanisms of oral transmission rather than primarily through written sources. In this context, the meşk system is understood not merely as a technical method of instruction, but also as an institutional structure through which aesthetic disposition, performance style, and musical memory are transmitted across generations (Feldman, 1996, 2022).

The Mevlevî âyinhanlık tradition constitutes one of the principal domains in which this structure of institutional memory can be traced. The three âyins examined in this study neither share the same makam nor belong to the same compositional period; nevertheless, they provide a comparable framework in terms of structural principles such as selâm-based formal logic, usûl cycles, the placement of the poetic text within the melodic phrase, and a shared monodic line. For this reason, the existence of a "shared performance style" was not inferred directly from the notation. Rather, the analysis indicates that the shared structural core represented in the notation and the performance knowledge transmitted through meşk constitute two distinct but complementary layers.

Shared Vocal-Structural Framework and Meşk Transmission in the Three Mevlevî Âyins

When the notation-based analyses of the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins are considered together, poetic text–syllable alignment, makam seyir, and usûl organization provide a comparable vocal framework. Breathing, tahrir, microtiming, details of phrasing, and modes of accentuation, by contrast, are variables that extend beyond this structural framework and require investigation through meşk-related and performance data.

According to Feldman, this form of continuity demonstrates the strong presence of a performance-based system of memory within Ottoman musical culture, in contrast to the relatively limited role of written notation (Feldman, 2019). This system of memory ensures not only the preservation of repertoire but also the continual reproduction of performance aesthetics as a living practice.

In this context, the Mevlevî meşk system may be conceptualized as a dynamic "living archive" in which musical texts produced in the past are not merely reproduced but acquire renewed meaning in each performance. The âyinhanlık tradition, as a bearer of this archive, may likewise be regarded as one of the principal vehicles of aesthetic continuity within Ottoman musical culture.

Institutional memory therefore demonstrates that the Mevlevî âyin form constitutes not merely a historical repertoire, but also a continuously reproduced culture of performance.

Discussion

One of the central points of discussion in this study is that the "work" within the Mevlevî âyin repertoire and the notated version used today cannot be regarded as the same historical object. While the three notated sources examined

make it possible to compare the makam, usûl, and poetic-text organization of the repertoire, they do not represent the conditions of the compositions' earliest performances or a single sonic reality that remained unchanged throughout history. This distinction demonstrates that the history of Mevlevî music must be understood not solely through written musical texts, but also through processes of transmission.

The shared logic of the selâms and the interrelationship between makam and usûl observed across the three works point to a strong degree of structural continuity within the repertoire. At the same time, the distinct makamic and historical identities of the Segâh, Rast, and Sâbâ examples demonstrate that such continuity does not imply uniformity. The historical strength of the Mevlevî âyin form lies in its capacity to accommodate different compositional and makamic conceptions within a shared formal framework.

When these findings are considered in relation to previous studies, the notation-based results of the present research both converge with the existing literature and extend it onto a different analytical plane. The collection published by Neyzen Emin Dede (2021) provides the basis for the comparative notational data employed here, while Dinç (2024) emphasizes the multilayered nature of Mevlevî âyin collections as sources documenting the historical circulation of the repertoire. Karadeniz's (2024) approach to comparing First Selâms through the relationships among makam, usûl, and form displays methodological affinities with the present study's comparative treatment of the same formal section. The present research, however, interprets this structural comparison within Behar's (2023) approach to meşk and transmission and Feldman's (1996, 2022) framework integrating historical sources with performance practice, thereby drawing a deliberate distinction between what the notated document demonstrates and the performance variables that require verification in live performance. In this respect, rather than rejecting previous formal and historical analyses, the study brings their findings into a complementary sphere of discussion centered on âyinhanlık and performance knowledge.

The structural indicators revealed by notation-based analysis also demonstrate that details of vocal performance—including breathing, tahrir, pitch nuance, articulation, timbre, and the balance of ensemble singing—cannot be fully inferred from written signs. Notation is therefore positioned not as a complete representation of live performance, but as one of the principal sources of data for historical-structural analysis; âyinhanlık, in turn, is understood as a domain of interpretation that relates performance knowledge acquired through meşk to the written melodic core.

The analytical contribution of the concept of "vocal exegesis" lies in its capacity to open the poetry–makam relationship to discussion through aspects traceable in the notated examples, including poetic text–syllable distribution, melismatic prolongations, cadential tendencies, and phrasing within the usûl cycle. Thus, while maintaining the conceptual boundaries established in the theoretical framework, the term is employed through observable musical indicators rather than through abstract attributions of emotion.

This approach also establishes the limits of semantic interpretation in the present study. Characterizations of a makam as "mystical," "introspective," or "dramatic" cannot be regarded as definitive findings on the basis of a single-page notated example alone. Such interpretations become more robust only when supported by analyses of the poetic text, historical aesthetic discourse, and audio recordings. Accordingly, the present study identifies those indicators of vocal exegesis that can be traced in notation, while leaving the performative dimensions of emotion and meaning open to future research.

The discussion of acoustic heterophony is limited to the shared melodic line represented in Figures 1–3. These figures are treated not as evidence confirming acoustic heterophony itself, but as historical reference points for future comparative analyses of performance.

For the concept to be tested empirically, the ney and vocal layers would need to be examined separately in high-quality recordings of the same âyin, with comparisons of pitch deviations, onset times, points of ornamentation, and timbral spectra. Acoustic heterophony is therefore positioned as an empirically testable research proposition capable of establishing a link between historical musicology and performance analysis.

The comparison of the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins demonstrates how different choices of makam and usûl can operate within a shared Mevlevî formal logic. This commonality does not imply uniformity in vocal performance;

rather, the character of the makam, the usûl cycle, and the organization of poetic text and syllables delimit the âyinhan's domain of phrasing differently in each work. Mevlevî âyinhanlığı should therefore be understood as a tradition that simultaneously embodies institutional continuity and variability open to performer interpretation.

The study contributes to the literature by proposing an analytical reading that does not treat the historical notated document as equivalent to performance, but instead distinguishes between the structural elements represented in notation and the orally transmitted performance knowledge associated with them. "Vocal exegesis" opens the performative dimension of the poetry–makam relationship to analysis, while "acoustic heterophony" addresses the timbral dimension of the ney–vocal relationship as a phenomenon requiring verification through performance data. In this respect, the study aims to contribute to establishing a methodological relationship between historical ethnomusicology and performance research.

The original contribution of this research lies in proposing a three-stage analytical model for the study of the Mevlevî âyin that brings notation-based structural findings and meşk/performance-based performance knowledge onto the same analytical plane while treating them as distinct categories of evidence.

Conclusion and Recommendations

This study has examined Mevlevî âyinhanlığı at the intersection of historical documentation, oral transmission, and performance knowledge through the Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa Itrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi. The notated versions of the three works provide a comparable structural core in terms of makam seyir, usûl, poetic text–syllable alignment, and form; however, they cannot be regarded as documents that fix all aspects of live performance.

The first major conclusion is that historical continuity within the Mevlevî âyin form is not synonymous with uniformity. Although the Segâh, Rast, and Sâbâ examples establish different makamic and rhythmic domains, they point to a shared institutional memory of form in terms of selâm-based formal logic, the organization of the poetic text within melodic time, and the interrelationship between makam and usûl. This indicates that the repertoire possesses both a preserved structural core and a degree of flexibility that accommodates differences among composers and makams.

The second major conclusion is that the aesthetics of âyinhanlık cannot be explained solely through written notation. Features such as breathing, tahrir, articulation, microtonal intonation, timbre, and ensemble singing are associated with meşk and performance knowledge. Within this framework, "vocal exegesis," within the conceptual boundaries defined in the theoretical framework, has been employed as an analytical tool for explaining the vocal organization of the poetic text within makam and usûl.

The third conclusion is that, within the context of this study, "acoustic heterophony" should be regarded not as a definitive finding derived from notation, but as a performance-based and testable interpretive model. Since monodic notated sources do not reveal the simultaneous differentiation of the ney and vocal lines, the empirical validity of the concept should be investigated in future research through analyses of pitch, timing, ornamentation, and timbre in audio recordings.

The limitations of the study can be summarized in four points. First, the study is limited to three purposively selected works, and this sample is not intended to represent the entire Mevlevî âyin repertoire. Second, the comparative analysis focuses on the visually presented notated examples from the First Selâms; consequently, no direct notation-based generalizations have been made regarding the other selâms. Third, because the collection employed in this study does not consist of autograph manuscripts by the composers, a temporal and transmission-related distance exists between the written representations that have survived to the present and the earliest historical performances of the works. Fourth, no acoustic analysis based on simultaneous ney–vocal recordings was conducted; therefore, breathing, tahrir, microtiming, timbral differentiation, and heterophonic divergence are not advanced as direct empirical findings. Future research should compare different notated versions of the same works, undertake comparative analyses of all

selâms, align historical and contemporary performance recordings, and, in particular, investigate the ney–vocal relationship acoustically through parameters of time, pitch, ornamentation, and timbre.

Biodata of Author



Assistant Professor **Serap Duran Subatan** completed her undergraduate education in the Department of Music, Division of Musicology, Faculty of Fine Arts at Cumhuriyet University (2005–2009), graduating first in both her faculty and department. She subsequently completed her master's degree in Musicology at the Institute of Social Sciences, Cumhuriyet University (2009–2012), specializing in Turkish music and graduating at the top of her class. She has participated in national and international conferences, symposia, and seminars, as well as national young soloist vocal competitions and masterclasses conducted by prominent Turkish and international artists. She has also served as a jury member in numerous competitions and has given many solo concerts accompanied by Turkish and international orchestras. In addition to her expertise as a vocalist, Subatan is proficient in piano, tanbur, and viola. In the 2016–2017 academic year, she entered the doctoral program at the Turkish Music State Conservatory of Ankara Hacı Bayram Veli University, ranking first in the admissions process. She has advanced proficiency in Ottoman Turkish and completed her PhD in 2023, specializing in the psychology of vocal education and Classical Turkish Music vocal performance. Her current research focuses on vocal education, musicology, and Turkish music. Since 2009, she has served as a faculty member in the field of Vocal Education in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education at Sivas Cumhuriyet University.

Academia.edu: https://cumhuriyetuniversitesi.academia.edu/SerapDuran

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Serap-Duran?ev=hdr_xprf

References

Akarsu, S. (2023). Bekir Sıdkı Sezgin'e âit Muhayyer Sümbüle Ayin-i Şerifi'nin biçim özellikleri açısından tahlîli (The form analysis of Bekir Sıdkı Sezgin's Muhayyer Sümbüle Mevlevî Âyîn-i Şerîf). *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 8*(2), 144–172. https://izlik.org/JA22LL26PE

Bayrakçı, Ö. F., & Turabi, A. H. (2022). Mevlevi ayini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâi Dede örneği (The interaction between teacher and student in composition of Mevlevi ayin: The example of Dede Efendi and Zekai Dede). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9*(2), 788–808. https://doi.org/10.51702/esoguifd.1117352

Behar, C. (2023). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal (Without love, there can be no meşk: Teaching and transmission in traditional Ottoman/Turkish music)* (8. bs.). Yapı Kredi Yayınları.

Benlioğlu, S. (2022). Eski alışkanlıklar, yeni imkânlar: Perde kayıtlı bir âyin mecmuası (Old habits, new dimensions: A pitch-registered âyin collection). *Hitit İlahiyat Dergisi, 21*(2), 1293–1320. https://doi.org/10.14395/hid.1161804

Cooke, P. (2001). Heterophony. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 11, pp. 465–466). Macmillan Publishers Limited.

Dinç, S. (2024). Aydınlatılmayı bekleyen tarihî vesikalardan Mevlevî âyin mecmuaları: Konya Koyunoğlu 13913 ve 13473-2 ve Mevlânâ 002185 ve 002167 numaralı mecmualar özelinde (Mevlevi ayin mecmuas from historical documents waiting to be examined: Specially in mecmuas Konya Koyunoğlu no. 13913 and 13473-2 and Mevlana no. 002185 and 002167). *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi, 8*(4), 759–782. https://doi.org/10.32711/tiad.1556465

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Feldman, W. (2001). Structure and evolution of the Mevlevi ayin: The case of the third selam. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 49–65). Swedish Research Institute in Istanbul.

Feldman, W. (2015). The musical "Renaissance" of late seventeenth-century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610–1675), Hâfız Post (d. 1694), and the "Marâghî" repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of "Ottoman music"* (pp. 87–138). Ergon Verlag. https://doi.org/10.5771/9783956507038-87

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001

Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (2nd ed.). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of "Ottoman music"*. Ergon Verlag. https://doi.org/10.5771/9783956507038

Kaptan, M. N. (2024). Hermeneutik açıdan Mevlevî âyinleri (Mevlevi rites in hermeneutics). *Tasavvur / Tekirdağ İlahiyat Dergisi, 10*(1), 385–410. https://doi.org/10.47424/tasavvur.1453347

Karadeniz, Ş. (2024). Metinlerarası ilişkiler bağlamında dedelerin izinde: 17. yüzyıldan 19. yüzyıla dek Birinci Selamları Ağır Düyek usulünde bestelenen Mevlevi ayinlerinin biçim analizi (Intertextual relations in the context of following the path of the dedes: A formal analysis of the First Selam composed in Ağır Düyek usul in Mevlevi ayins from the 17th to the 19th century). *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 17*, 306–328. https://doi.org/10.21733/ibad.1589691

Neyzen Emin Dede. (2021). *Mevlevi âyinleri mecmuası (Collection of Mevlevi ayins)* (O. Kırklıkçı, Hamparsum nota çev.; M. S. Saykal, Güfte trans.; Ö. Ayan, Nota yazımı; 1. baskı). Türk Müziği ve Edebiyatında Mevlevi Kültürü Projesi.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Orta, N. K. (2014). Müzikal olarak Mevlevî âyinlerinin Türk halkbilimindeki yeri (The place of Mevlevi ayins in Turkish folklore from a musical perspective). *Bilim ve Kültür: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, 2*(5), 86–93. https://isamveri.org/pdfdrg/G00055/2014_5/2014_5_ORTAN.pdf

Özen, E., & Baysal, O. (2017). Mevlevî âyinlerinde "söz-boyama" izleri (Traces of word painting in Mevlevi ayins). *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 52–70. https://www.academia.edu/37535156//MEVLEVÎ_AYİNLERİNDE_SÖZ_BOYAMA_İZLERİ

Özen, E., Demirtaş, S., & Baysal, O. (2018). Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye Mevlevî âyinlerinde söz boyama (Word painting in Mevlevi ayins from the Beste-i Kadims to Dede Efendi). In *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı (Proceedings of the 9th International Hisarlı Ahmet Symposium)* (pp. 106–116). Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. https://hisarliahmet.org/img/covers/2018proc.pdf

Özgelen, O. Z., & Bakkal, B. (2025). Beste-i Kadim ve Celaleddin Dede Efendi'nin âyini örneğinde Dügâh makamının değişimi (The change of Dügâh makam in the example of Beste-i Kadim and Celaleddin Dede Efendi's ayin [rite]). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 11*(21), 64–109. https://doi.org/10.36442/AMADER.2024.112

Pärtlas, Ž. (2016). Theoretical approaches to heterophony. *Res Musica, 8*, 44–70. https://doi.org/10.58162/1KPQ-0F89

Peçenek, O., & Akkuş, M. (2022). Nevres-i Kadîm Divanı'nda makam ve usullere dair yazılmış bir manzumenin Mevlevi ayini bağlamında incelenmesi (An investigation of a written poem concerning tune and tempos in the Nevres-i Kadim Divan in the context of Mevlevi ritual). *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 11*(4), 1424–1436. https://doi.org/10.7884/teke.5575

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/actrade/9780199794379.001.0001

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. SOAS University of London. https://doi.org/10.4324/9781315040950

Zannos, I. (1990). Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music, 22*, 42–59. https://doi.org/10.2307/767931



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
69-92, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği kuramlarının hesaplamalı etnomüzikolojik açından sınanması

Seyhan Canyakan[1]

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Afyonkarahisar, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 16 Haziran 2026
Kabul: 27 Temmuz 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Walter Feldman
Hesaplamalı etnomüzikoloji
Makam
OsmanlıTürk müziği
Sembolik nota analizi
Seyir
SymbTr
Usul

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu makale, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine dair altı ayrı kuramının açık erişimli SymbTr sembolik nota külliyatından (Karaosmanoğlu, 2012) alınan 149 peşrev ve saz semâîsi ile üç Mevlevi ayini örnekleminde, MakamKit adlı hesaplamalı müzikoloji analiz motoruyla sınamayı amaçlamaktadır. Her çalışma, Feldman'ın metninden önceden yön belirtilmiş hipotezler türetmiş olup, Spearman sıra korelasyonu, besteci-kümeli bootstrap, karma etkili modeller, kör kümeleme, besteci-gruplu çapraz doğrulama ve benzerlik sıralaması gibi yöntemlerle, çoklu karşılaştırma düzeltmeleri altında sınamıştır. Bulgular, altı çalışma boyunca ortak bir örüntü sergiler. Feldman'ın öngördüğü yönde kararlı bir kanıt hiçbir sınamada ortaya çıkmamış, buna karşılık en tutarlı ve tekrar eden sapma, terkibden seyre geçişin iki bağımsız sınamasında (Çalışma 1 ve Çalışma 2) ortaya çıkan karar-yakınsama ölçütünün beklenenin tam tersi yönde hareket etmesidir. Bu ters yönlü sinyalin dışında kalan sınamalar ise ya hiçbir kararlı örüntü üretmemiş ya da hiç sınanamamıştır. Usul-ezgi eklemlenmesinin dönemsel değişimi (Çalışma 3) modern nota yüzeyinde iz bırakmamış; model-nazire ilişkisi (Çalışma 4) doğrulanmış bir keşif değil, yalnızca uzman incelemesine aday bir öncelik sırası üretmiş; dört dönemlik periyodizasyon (Çalışma 5) doğal bir küme yapısı olarak geri kazanılmamış ve yalnızca kaba bir erken/geç ayrımı için sınırlı istatistiksel kanıt bulunmuş; Birinci Selâm'daki biçim-üslup ilişkisi (Çalışma 6) ise kaynak nota eksikliği nedeniyle hiç sınanamamış ve bir Aşama 1 kayıtlı protokol olarak sunulmuştur. Sonuç olarak, bu altı çalışma Feldman'ın etnomüzikolojik tarihsel tezini çürütmez. Bulgular, modern sembolik aktarım örneklemin ve seçilen ölçüm vekillerinin sınırları içinde okunmalıdır. Araştırmanın en önemli katkısı Osmanlı-Türk müziği kuramlarını denetlenebilir, yeniden üretilebilir bir hesaplamalı etnomüzikolojik çerçeveye taşımak ve bu çerçevenin nerede sessiz kaldığını dürüstçe belgelemesidir.

Makaleye atıf için

Canyakan, S. (2026). Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği kuramlarının hesaplamalı etnomüzikolojik açından sınanması. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 69-92. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23595917

Giriş

Walter Feldman'ın *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (2024) adlı çalışması, Osmanlı-Türk müziğinin biçimsel tarihine dair alan yazınındaki en kapsamlı ve en ayrıntılı anlatılardan birini sunar. Feldman'a göre erken dönem çalgısal repertuvarı, özellikle peşrev ve saz semâîsi gibi formlar; kısa, tekrarlı ve görece kendi içine kapanan ezgi birimlerinden, yani terkiblerden kuruludur. Bu birimler eser içinde yer değiştirebilir, gerektiğinde başka eserlere de taşınabilir. On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu modüler örgü, Feldman'ın anlatısında yerini makamın kendine özgü melodik yörüngesi olan *seyir* içinde bütünleşen,

[1] Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Afyonkarahisar, Türkiye. Email: scanyakan@aku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6373-4245

tek bir yay gibi gerilen bir sürekliliğe bırakır. Bu dönüşüm Feldman'ın metninde hiçbir zaman tek boyutlu bir eğri olarak sunulmaz: tonal merkezlerin sırası, usul devriyle ezginin eklemlenmesi, hane mülazime (teslim) düzeni ve nazire geleneği, bir eserin üslûbunca yeni bir eser yazma pratiğiyle birlikte örülen, çok bileşenli bir tarihsel süreç olarak kurulur. Feldman'ın 2022 tarihli *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* adlı çalışması ise bu tarihsel-biçimsel okumayı dinî-tören repertuvarına, özellikle Mevlevi ayininin Birinci Selâm bölümüne taşır; burada da biçimsel uzunluk ile bestecinin tarihsel konumu arasında yönlü bir ilişki öngörülür.

Feldman'ın çalışması, tarihsel müzikoloji ile etnomüzikolojinin kesişiminde durur. Onun yöntemi büyük ölçüde filolojik ve karşılaştırmalı-yazmasaldır: on yedinci ve on sekizinci yüzyıl edvâr literatürü, güfte mecmuaları ve az sayıda hayatta kalan erken nota kaynağı üzerinden kurulan bir yakın okuma pratiğine dayanır. Bu yöntem, Osmanlı musikisinin uzun süre yazılı notadan çok meşk (usta-çırak ilişkisi içinde bedenden bedene aktarım) yoluyla yaşadığı bir gelenekte, biçimsel değişimin izini sürebilmenin neredeyse tek yoludur. Etnomüzikolojinin sözlü/icra-merkezli bakışı ile tarihsel müzikolojinin belge-merkezli bakışı, Feldman'ın elinde birbirini dışlamaz. Yazılı kaynağın seyrekliği onu icra geleneğinin (meşk, taksim, gazel) kendi iç mantığına yakından bakmaya zorlarken, elindeki az sayıdaki erken nota da bu okumayı büsbütün spekülatif olmaktan çıkarır. Ancak bu zenginlik, aynı zamanda bir sınama güçlüğü de doğurur. Feldman'ın önerdiği dönüşüm tezleri büyük ölçüde nesir kanıtına ve seçilmiş örnek çözümlemelerine dayanır. Tezlerin geniş bir repertuvar örneklemi üzerinde sistematik, denetlenebilir ve yeniden üretilebilir biçimde sınanıp sınanamayacağı sorusu literatürde büyük ölçüde açık kalmıştır. Bu açık soru, tek bir eserin yakın okumasıyla değil, çok sayıda eserin karşılaştırmalı ve ölçülebilir bir çerçevede incelenmesiyle cevaplanabilecek türdendir. Tam da bu noktada hesaplamalı yöntemler, filolojik okumanın yerine değil, onun yanına, tamamlayıcı bir araç olarak girer.

Hesaplamalı müzikoloji, son on yılda Türk makam musikisi üzerine giderek genişleyen bir yöntem dağarcığı geliştirmiştir. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel'in (2014) alanın durumunu gözden geçiren çalışması, bu birikimin ağırlıklı olarak makam tanıma, perde/koma sistemi çözümlemesi ve yüzeysel benzerlik ölçümü gibi sorular etrafında yoğunlaştığını, buna karşılık tarihsel dönüşüm iddialarının sistematik biçimde sınanmasına yönelik yöntemlerin sınırlı kaldığını göstermektedir. Aynı çalışma, sembolik veriden çıkarılabilecek bilginin icra pratiğinin taşıdığı bilginin ancak bir kesiti olduğunu da vurgular. Bu uyarı, el alınan altı çalışmanın her birinde yöntem ve tartışma bölümlerinin ortak bir referans noktasıdır. Bu makale, tam da bu boşlukta durarak tarihsel etnomüzikolojinin büyük anlatısını, hesaplamalı etnomüzikolojinin ölçüm araçlarıyla, denetlenebilir bir sınama zincirine dönüştürmeyi dener.

Bu sınamanın veri kaynağı, SymbTr olup, Karaosmanoğlu'nun (2012) tanıttığı, Türk makam müziği için hazırlanmış açık erişimli sembolik nota külliyatıdır. SymbTr, geleneksel repertuvardan çok sayıda eseri, perde, süre, usul ve bölüm yapısı bilgisiyle birlikte makine-okunur biçimde barındırır ve makam müziği bilgi erişimi ile hesaplamalı çözümleme araştırmalarının önemli bir bölümüne temel oluşturmuştur. Kullanım koşulları ticari olmayan araştırma amaçlı olup atıf zorunludur. Bu makalede kullanılan örneklem, SymbTr türevi bir koleksiyondan seçilen peşrev ve saz semâîleriyle sınırlıdır ve olasılıklı bir tarihsel örneklem değildir. Günümüze ulaşma, meşk zincirinde yaşatılma, notaya aktarılma, edisyona girme, dijitalleştirilme ve besteciye atfedilme gibi art arda gelen süzgeçlerden geçmiş, seçilmiş bir aktarım örneklemidir. Özgün tarihsel yazmaların kendisi değil, bu zincirin son halkasıdır. Bu temel uyarı burada bir kez ayrıntılı biçimde kurulmaktadır. Ele alınan altı çalışma, bu ortak zemine kendi örneklemine özgü ek sınırlılıkları ekleyerek tartışmaktadır. Bu külliyattan Çalışma 1-5 için ortak biçimde süzülen örneklem 149 peşrev ve saz semâîsidir; eserler besteci atıflarından türetilen dört kaba dönem katmanına (1650 öncesi, 1650-1750, 1750-1850, 1850 sonrası) yerleştirilmiştir. Bu dört katman, Feldman'ın kendi metninde sekiz alt döneme kadar inceltilen bir dönemlendirmenin kasıtlı bir kabalaştırmasıdır. Katman sınırları ile Feldman'ın anlatısındaki dönem geçişleri arasında sayfa düzeyinde birebir bir eşleme bu makalede kurulmamıştır, dolayısıyla dönem katmanları üzerinden yapılan her sınama Feldman'ın dönemlendirmesinin ancak kaba bir yaklaşıklığı olarak okunmalıdır. Bu katmanlaşma eserlerin kesin bestelenme tarihini değil, besteci yaşam aralıklarından türetilen bir yaklaşık atfı temsil eder ve örneklemin ağırlık merkezi geç döneme (1850 sonrası) kaymıştır. Bu dengesizlik, altı çalışmanın ortak bir yöntemsel sınırlılığıdır. Çalışma 6 ise bu külliyatın dışına çıkar: Mevlevi ayini repertuvarı SymbTr'nin kapsamında olmadığından, kaynak-izlenebilir bir nota temini süreci ayrıca tanımlanmıştır.

Bu külliyat üzerinde çalışan hesaplamalı altyapı MakamKit'tir: Türk halk ve sanat musikisi için geliştirilmiş, makam-farkında, yeniden kullanılabilir bir Python analiz motorudur. MakamKit beş katmandan oluşur. Sembolik melodik analiz, ses tabanlı perde analizi (53 komalı histogramdan tonik ve makam kestirimine), usul/aksak analizi, güfte-duygu analizi ve benzerlik-kümeleme-ağ çıktıları ve bu makaledeki altı çalışmanın tamamı, ortak bir hesaplamalı sözlük ve tekrarlanabilir bir işlem hattı sağlaması için bu motor üzerinden yürütülmüştür. Altı çalışmanın hepsi motorun yalnız sembolik katmanını kullanmıştır: nota dosyalarından perde, süre, ölçü konumu ve bölüm sınırı bilgisini çıkaran, bu ham veriden makam-usul ilişkisine dair sayısal göstergeler türeten katmandır. Motorun ses tabanlı perde/makam katmanı, usul/aksak katmanı ve güfte-duygu katmanı bu makale kapsamında kullanılmamıştır. Bu, elde SymbTr'nin sunduğu ses kaydı olmamasından kaynaklanan bir veri sınırıdır, yöntemsel bir tercih değildir. MakamKit'in bu makaledeki rolü yorumlayıcı değil ölçücüdür: motor, nota dosyalarından tanımlanmış vekil ölçütler türetir; ölçütlerin Feldman'ın kuramsal kavramlarıyla (seyir, terkib, nazire) örtüşme derecesi her çalışmada ayrıca ve açıkça tartışılmaktadır.

Araştırma Problemi

Bu çerçevede makalenin araştırma problemi, Feldman'ın geniş dönüşüm anlatısından türetilen altı ayrı, sınırlı ve yanlışlanabilir önermenin sınanmasıdır. Birinci ve ikinci önerme, modüler terkib örgüsünden seyir-temelli sürekliliğe geçişi iki farklı vekil kümesiyle ele alır: motif tekrarı, cümle yayılımı ve karar-yakınsama ekseni (Çalışma 1) ile beş yönlü, önceden yön belirtilmiş yakınsak seyir göstergesi ekseni (Çalışma 2). Üçüncü önerme, usul devri ile ezginin eklemlenme biçiminin -ölçü çizgisinin aşılma sıklığı, vuruş fazı entropisi gibi göstergelerle-dönemler boyunca değiştiği tezidir. Dördüncü önerme, model-nazire ilişkisinin, yani bir eserin başka bir esere öykünerek bestelenmesi pratiğinin, besteciler arası bir görgü ağı olarak hesaplamalı benzerlik ölçümüyle önceliklendirilebilir olduğu tezidir. Beşinci önerme, Feldman'ın dört-dönemlik biçimsel periyodizasyonunun, dönem etiketi modele hiç verilmeden, eserlerin ölçülebilir özelliklerinde bağımsız olarak (kör kümeleme ile) geri kazanılabilir olduğu tezidir. Altıncı önerme ise Mevlevi ayininin Birinci Selâm bölümünde biçimsel uzunluk ile bestecinin tarihsel konumu arasındaki ilişki tezidir; bu önerme, aşağıda ayrıntılandırılacağı gibi, bu makalede bir sonuç değil bir sınama protokolü olarak sunulmuştur. Bu altı önerme, Feldman'ın kendi anlatısında birbirinden ayrı değildir. Ancak her biri farklı bir ölçüm mantığı, farklı bir örneklem gereksinimi ve farklı bir sınama tasarımı gerektirdiğinden, makale bunları altı ayrı çalışma olarak ele almayı tercih etmiştir.

Makalenin geri kalanı şu şekilde düzenlenmiştir. Çalışma 1 ve Çalışma 2, terkibden seyre geçiş tezini iki farklı vekil kümesiyle -sırasıyla motif tekrarı/karar-yakınsama ekseni ve beş yönlü yakınsak seyir göstergesi ekseniyle- sınar. Çalışma 3, usul-ezgi eklemlenmesinin dönemsel değişimini beş göstergeyle inceler. Çalışma 4, model-nazire ilişkisini bir hipotez sınaması değil bir aday önceliklendirme denemesi olarak çerçeveler. Çalışma 5, dört dönemlik periyodizasyonu kör kümeleme ve besteci-gruplu sınıflandırma ile sınar. Çalışma 6 ise diğer beşinden yöntemsel olarak ayrılır: SymbTr örneklemi değil, kaynak-izlenebilir Mevlevi ayini notaları gerektiren bir doğrulayıcı protokol tasarlar ve bu protokolün veri hazırlığı aşamasında durduğunu, tarihsel bir sonuç üretmediğini açıkça beyan eder. Her çalışma bölümü, kuramın Feldman'ın metnindeki yerini, kuramın testi için kullanılan örneklem ve yöntemi ve bulguları aynı sabit şablonla, kendi bulgu tablolarıyla birlikte sunar; sınırlılıkların konsolide değerlendirmesi ve bulguların Feldman'ın kendi anlatısı ile alan yazınıyla tartışılması, ayrı ayrı çoğaltılmaz, altı çalışmayı birlikte ele alan tek bir Sonuç ve Tartışma bölümünde toplanır. Makale, altı çalışmanın toplu bir okumasıyla, Feldman'ın kuramsal mirasının bu sınama zincirinden nasıl çıktığına dair bir genel değerlendirmeyle ve tüm çalışmaların ortak kaynaklarını tek bir yerde toplayan bir Kaynakça ile kapanır.

Çalışma 1. Feldman'ın modüler yapıdan seyir-temelli sürekliliğe geçiş tezi, eşleştirme ve karma modeller sonrasında destekleniyor mu?

Kuram 1: Terkibden seyre -modüler örgünün çözülüşü

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmasında Osmanlı saray çalgısal repertuvarının biçimsel tarihine dair geniş bir dönüşüm anlatısı kurar (Feldman, 2024). Bu anlatıya göre erken dönem eserleri özellikle peşrev ve saz semâîsi gibi çalgısal formlar- kısa, tekrarlı ve görece bağımsız ezgici bloklardan, yani terkiblerden kuruludur. Terkib,

eser içinde yer değiştirebilen, başka eserlere de taşınabilen hazır bir ezgici birimdir; erken repertuvarın ekonomisi hem birebir yinelenmeye hem de aralık kalıbı korunarak başka perdeden yeniden başlatılmaya (sekans) dayanır -terkib tek bir sabit kalıp değil, form ve bağlama göre değişen bir morfolojik dağarcıktır. Bu konum rastlantısal değildir: peşrev, fasıl denen sıralı icra bütününün çalgısal açılış parçasıdır; terkibin taşınabilirliği bu çerçeveleyici işlevle de örtüşür. Feldman'a göre 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu modüler örgü gevşemeye başlar: ezgici bloklar, makamın kendine özgü melodik yolu olan seyir içinde daha uzun erimli, tek bir yay gibi gerilen bir sürekliliğe bütünleşir. Seyir; bir makamın çıkıcı, inici ya da çıkıcı-inici karakterini, asma duraklarını ve nihayetinde karara -makamın temel perdesine- bağlanış yönünü belirleyen melodik davranış kalıbıdır.

Feldman'ın anlatısı bu dönüşümü tek bir eksene indirgemez; perde merkezlerinin sırasını, usul ile ezginin eklemlenmesini, hane–mülazime (teslim) düzenini bu çalışmada mülazime ve teslim terimleri hanenin ortak dönüş bölümünü adlandırmak üzere eşanlamlı kullanılmıştır- ve nazire geleneğini birlikte kapsayan çok bileşenli bir tarihsel süreç öngörür. Bu çalışma, o geniş anlatının yalnızca "terkib–seyir ekseni"ni -modüler tekrar ekonomisinden seyir-temelli sürekliliğe geçiş önermesini" sınamayı hedefler. Nazire ağları, usul–ezgi eklemlenmesi ve bölüm sınırlarının dokusu, başka ölçüt ve veri haznesi gerektirdiği için kapsam dışı bırakılmıştır. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel (2014), makam müziğinin hesaplamalı çözümlemesinde kullanılan ölçütleri ve açık sorunları derli toplu bir biçimde ortaya koymuştur. Karaosmanoğlu (2012) ise bu tür ölçekli çözümlemelere zemin hazırlayan açık erişimli sembolik nota koleksiyonu SymbTr'yi tanıtmıştır. Bu çalışma, tarihsel etnomüzikolojinin büyük anlatısı ile hesaplamalı etnomüzikolojinin ölçüm araçlarını tek bir soruda buluşturur:

- Feldman'ın modüler yapıdan seyir-temelli sürekliliğe geçiş tezi, modern sembolik aktarımda gözlenebilen biçimsel izler bırakmış mıdır?

Kuramın Testi

Örneklem, SymbTr türevi açık sembolik aktarım koleksiyonundan (Karaosmanoğlu, 2012) seçilen 149 çalgısal eserden oluşur: 82 peşrev ve 67 saz semâîsi. Bu eserler özgün tarihsel yazmalar değil, modern notaya aktarılmış temsillerdir. İncelenen veri, meşkten notaya, notadan edisyona, edisyondan dijitale uzanan aktarım zincirinin son halkasıdır. Yapısal olarak bozuk satırlar, sıfır süreli işaretler ve nota taşımayan usul-meta satırları içe aktarma aşamasında ayıklanmıştır. En az 20 geçerli nota içermeyen kayıtlar, besteci eşlemesi bulunmayanlar ve dört dönem katmanından birine yerleştirilemeyenler analiz dışı bırakılmıştır. Dönem katmanları; 1650 öncesi, 1650–1750, 1750–1850 ve 1850 sonrası, besteci atıflarından türetilmiştir; kesin bestelenme tarihi değildir. İlk kesim (1650) Feldman'ın kendi kronolojisinden gelir ve yazar modüler örgünün çözülme dönüm noktasını 17. yüzyılın ikinci yarısına yerleştirir; sonraki iki kesim (1750, 1850) ise aktarımda yoğunlaşan olgun ve geç katmanları ayırmak içindir ve Feldman'ın metnindeki daha ayrıntılı alt-dönemlendirmeyle birebir örtüştüğü gösterilmemiştir. Dönem şeması bu ölçüde bir yaklaşıklıktır. 149 eser 77 besteciye dağılır ve etkin, bağımsız gözlem birimi eser değil bu 77 kişilik besteci kümesidir. Örneklem olasılıklı bir tarihsel örneklem değildir: günümüze ulaşma, notaya alınma, edisyona girme, dijitalleşme ve besteciye atfedilme koşullarının hepsinden geçmiş, seçilmiş bir aktarım örneklemidir. Erken dönem hücreleri (1650 öncesi ve 1650–1750) 5-11 eser taşır; 1750–1850 hücreleri de 7-14 arasındadır. Bu küçüklük yokluk kanıtını özellikle kırılgan kılar.

Çözümleme, bu araştırma dizisinin ortak hesaplamalı altyapısı olan MakamKit ile yürütülmüştür. MakamKit, sembolik nota dosyalarından her eserin perde ve süre dizisini kurar, perdeleri eserin son perdesine göre göreli hâle getirir ve makam-ilişkisel özellik ölçütleri üretir. Bu çalışmada beş vekil ölçüt tanımlanmıştır: (1) *doğrudan tekrar*, 3-4 aralıklı motif pencerelerinde mutlak perde dizisinin birebir yinelenme oranı; (2) *taşınmış (transpoze) tekrar*, aralık kalıbı aynı, başlangıç perdesi farklı motif yinelemelerinin oranı; (3) *cümle yayılımı*;bölüm işaretleriyle ayrılan birimlerin ölçü cinsinden genişliği; (4) *yörünge pürüzlülüğü*; eser 12 eşit nota-sayılı zaman dilimine bölünüp ardışık göreli perde-merkezi farklarının ortalama mutlak büyüklüğü; (5) *karar-yakınsama*; son yüzde yirmilik nota kesitinde nihai perdeye ortalama mutlak uzaklık d alınıp $1/(1+d)$ dönüşümüyle 0-1 aralığına çekilmiş hâli; 1'e yaklaşmak, eserin son kesitinin karar perdesi çevresinde daha sıkı toplandığını, yani daha güçlü bir yakınsamayı gösterir — ölçüt bir mesafe değil, bu mesafenin tersine çevrilmiş bir yakınsama skorudur. Bulgulardan önce yazılmış beş hipotez, dönemlerle birlikte

doğrudan ve taşınmış tekrarın azalmasını, cümle yayılımının ve karar-yakınsamanın artmasını, yörünge pürüzlülüğünün azalmasını öngörür. Önceden tanımlanmış birleşik destek ölçütü şudur: beş göstergenin en az üçü beklenen yönde olmalı, bunlardan en az ikisinin besteci-kümeli bootstrap %95 güven aralığı sıfırı dışlamalıdır.

Birincil eğilim ölçüsü Spearman sıra ilişkisidir (Spearman, 1904); dayanıklılık, besteci-kümeli bootstrap ile denetlenmiştir (2000 yineleme, sabit tohum; Efron & Tibshirani, 1994). Form bileşiminin karıştırıcı etkisini ayıklamak için iki ek denetim kurulmuştur: makam×usul×form tabakalarında en yakın uzunluklu erken–geç eser çiftlerinin Wilcoxon işaretli sıra testiyle (Wilcoxon, 1945) karşılaştırılması, yalnızca 12 çift kurulabilmiştir. Ve besteci rastgele kesişimli, makam/usul varyans bileşenli bir karma etkili model (Laird & Ware, 1982). Çoklu karşılaştırmalar Benjamini–Hochberg yöntemiyle (%5 yanlış keşif oranı) düzeltilmiştir (Benjamini & Hochberg, 1995); form-ayrı eğilim tablosunda peşrev ve saz semâîsi ayrı beşer testlik düzeltme ailesi olarak ele alınmıştır.

Bulgular

Tablo 1. Dönem ve forma göre örneklem büyüklükleri ile beş ölçütün medyan değerleri.

Dönem	Form	n	Doğrudan tekrar (medyan)	Taşınmış tekrar (medyan)	Cümle yayılımı, ölçü (medyan)	Yörünge pürüzlülüğü (medyan)	Karar-yakınsama (medyan)
1650 öncesi	Peşrev	9	0,497	0,069	2,243	10,842	0,043
1650 öncesi	Saz semâîsi	5	0,730	0,038	2,188	12,856	0,049
1650–1750	Peşrev	11	0,553	0,036	1,632	10,135	0,062
1650–1750	Saz semâîsi	7	0,697	0,034	2,241	9,410	0,051
1750–1850	Peşrev	14	0,527	0,080	0,614	10,817	0,046
1750–1850	Saz semâîsi	7	0,506	0,052	2,300	11,709	0,042
1850 sonrası	Peşrev	48	0,483	0,085	0,883	12,953	0,039
1850 sonrası	Saz semâîsi	48	0,626	0,043	3,215	9,583	0,036

Örneklemin ağırlık merkezi geç dönemdedir — 149 eserin 96'sı 1850 sonrası katmanına düşer — ve erken hücrelerin küçüklüğü (1650 öncesi/1650–1750'de 5-11, 1750–1850'de 7-14 eser) bu tablodaki hiçbir farkın tek başına eğilim kanıtı sayılamayacağını gösterir.

Tablo 2. Havuzlanmış dönem eğilimi ve besteci-kümeli bootstrap sonuçları (n=149).

Ölçüt	Spearman ρ	p	Kümeli eğim	%95 GA	Bootstrap p	BH q
Doğrudan tekrar	-0,089	0,278	-0,009	[-0,030; 0,017]	0,458	0,630
Taşınmış tekrar	0,058	0,483	-0,002	[-0,009; 0,008]	0,660	0,630
Cümle yayılımı	0,055	0,504	0,888	[-0,926; 2,669]	0,302	0,630
Yörünge pürüzlülüğü	0,037	0,656	0,336	[-0,446; 1,229]	0,386	0,656
Karar-yakınsama	-0,325	<0,001	-0,005	[-0,010; -0,002]	<0,0005	<0,001

Havuzlanmış örneklemde dört ölçütün güven aralığı sıfırı kapsar; tek kararlı eğilim karar-yakınsamada görülür, fakat yön H5'in öngördüğü artışın tersinedir (dönem ilerledikçe eserin son kesiti karara daha gevşek yaklaşmaktadır).

Tablo 3. Form-ayrı dönem eğilimi (peşrev n=82, saz semâîsi n=67; her form kendi içinde beşer testlik düzeltme ailesi).

Ölçüt	Form	Spearman ρ	p	%95 GA	BH q
Doğrudan tekrar	Peşrev	-0,150	0,179	[-0,043; 0,010]	0,224
Taşınmış tekrar	Peşrev	0,195	0,079	[-0,010; 0,016]	0,196
Cümle yayılımı	Peşrev	-0,108	0,335	[-3,514; 0,676]	0,335
Yörünge pürüzlülüğü	Peşrev	0,174	0,117	[-0,198; 1,849]	0,196
Karar-yakınsama	Peşrev	-0,269	0,015	[-0,010; -0,001]	0,073
Doğrudan tekrar	Saz semâîsi	-0,145	0,243	[-0,039; 0,017]	0,404
Taşınmış tekrar	Saz semâîsi	-0,039	0,757	[-0,009; 0,007]	0,757
Cümle yayılımı	Saz semâîsi	0,292	0,017	[1,210; 6,427]	0,041
Yörünge pürüzlülüğü	Saz semâîsi	-0,061	0,622	[-1,529; 1,824]	0,757
Karar-yakınsama	Saz semâîsi	-0,419	<0,001	[-0,011; -0,002]	0,002

Peşrev tarafında hiçbir eğilim %5 yanlış keşif oranını aşarak anlamlı kalmaz. Saz semâîsinde ise iki hareket görülür: karar-yakınsamadaki azalış düzeltme sonrası sağlam kalır (q=0,002), cümle yayılımındaki artış da kendi ailesi içinde %5 eşiğini geçer (q=0,041) — tezle uyumlu tek kısmi ve forma özgü sinyal budur.

Tablo 4. Eşleşmiş 12 çiftte geç–erken farkları (makam×usul×form tabakalarında uzunluğu en yakın erken–geç eser çiftleri).

Ölçüt	Erken ort.	Geç ort.	Ort. fark	Wilcoxon W	p	BH q
Doğrudan tekrar	0,654	0,635	-0,019	39,0	1,00	1,00

Taşınmış tekrar	0,048	0,045	-0,003	38,0	0,970	1,00
Cümle yayılımı	2,156	2,975	0,819	22,0	0,204	0,339
Yörünge pürüzlülüğü	9,844	8,483	-1,361	22,0	0,204	0,339
Karar-yakınsama	0,055	0,041	-0,014	7,0	0,009	0,046

En sıkı denetimde — makam, usul ve formu sabit tutan eşleştirmede — düzeltme sonrası tek anlamlı fark yine karar-yakınsamadadır (q=0,046); tekrar ölçütlerinde ortalama ve medyan işaretleri ters yönlüdür, bu da 12 çiftlik küçük örneklemde uç değer duyarlılığına işaret eder.

Tablo 5. Besteci rastgele kesişimli karma etkili modelin yakınsama durumu (n=149, 77 besteci).

Ölçüt	Yakınsama	Dönem katsayısı β
Doğrudan tekrar	Hayır	—
Taşınmış tekrar	Hayır	—
Cümle yayılımı	Hayır	—
Yörünge pürüzlülüğü	Hayır	—
Karar-yakınsama	Hayır	—

Karma model, beş ölçütün beşinde de "No module named 'statsmodels.formula'" hatasıyla yani istatistik yazılımı katmanında eksik kalan bir bağımlılık nedeniyle hiç çalışmamış ve hiçbir dönem katsayısı kestirilememiştir. Bu yüzden karma model, besteci ile makam/usul çevresini ayrı birer etki olarak sınayan bağımsız bir kanıt kaynağı olarak kullanılamamaktadır. Terkib–seyir ekseninde geriye kalan üç bağımsız sınama, havuzlanmış eğilim, form-ayrı eğilim, eşleşmiş çiftler birleştirildiğinde tutarlı biçimde ortaya çıkan tek örüntü, karar-yakınsamanın dönemlerle beklenenin tersine azalmasıdır; buna saz semâîsine özgü, sınırlı bir cümle-yayılımı sinyali eşlik eder.

Özetle, beş vekil ölçütten yalnızca karar-yakınsama üç bağımsız sınamada (havuzlanmış eğilim, form-ayrı eğilim, eşleşmiş çiftler) tutarlı ve düzeltme sonrası anlamlı kalmış, fakat öngörülen yönün tersine hareket etmiştir; saz semâîsinde cümle yayılımı ise forma özgü, kısmi bir ek sinyal göstermiştir.

Çalışma 2. Feldman'ın seyir örgütlenmesinin tarihsel bütünleşmesi tezi, beş yönlü sayısal gösterge ile sınandığında destekleniyor mu?

Kuram 2: Seyrin bütünsel tarihsel kodifikasyonu

Onyedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren erken dönemin bağımsız terkiblerinin, eserin başından sonuna uzanan bir makam-seyri örgütlenmesinin parçalarına dönüştüğünü öne sürer. Bu dönüşüm, terkib, seyir, usul-ezgi eklemlenmesi, hane-mülazime düzeni ve nazire ilişkilerinin (bir eserin başka bir esere öykünerek bestelenmesi) birlikte yer değiştirdiği çok bileşenli bir süreç olarak kurulur; tek boyutlu bir "ilerleme" değildir. Bu çalışma, bu geniş tezin yalnızca bir bileşenini, seyir yörüngesinin örgütlenmesinin besteci dönemleri boyunca modern aktarımda izlenebilir olup olmadığını sınamayı hedefler.

Bu tarihsel önermeden beş yönlü, önceden yön belirtilmiş bir hipotez seti türetilir. Seyir bütünleştikçe (H1) yörüngenin pürüzlülüğünün ezginin pencereden pencereye tonal sıçramalarının azalması, (H2) yön değiştirme sayısının seyrekleşmesi, (H3) eserin son bölümünün karar perdesi çevresinde daha sıkı örgütlenmesi (karar-yakınsama), (H4) hane/mülazime sınırlarının iki yanındaki hareket yönünün daha sık örtüşmesi ve (H5) sınırın iki yanındaki perde dağılımlarının birbirine daha çok benzemesi beklenir. Bu beş hipotezin tek tek değil, birlikte aynı yönü göstermesi "destek" ölçütü olarak tanımlanmıştır: çoklu yakınsak geçerlilik ilkesi, herhangi bir göstergenin rastlantıyla anlamlı çıkmasının geniş bir "seyir tarihsel olarak bütünleşmiştir" hükmüne dönüşmesini engellemek için bilinçli bir tercihtir. Bu çerçeve, seyri "çıkıcı/inici" gibi statik bir sınıflandırma etiketinden çıkarıp eser boyunca izlenen bir zaman dizisine dönüştürerek, Feldman'ın tarihsel iddiasını denetlenebilir bir sınamaya açar.

Kuramın Testi

Örneklem, SymbTr türevi açık sembolik nota külliyatından (Karaosmanoğlu, 2012) alınan 149 eserden peşrev ve saz semâîsinden, Osmanlı saray çalgısal repertuvarının iki temel formundan oluşur; bu eserler 77 besteciye atfedilmiştir. Analiz birimi tekil nota değil eserdir; en az yirmi geçerli nota içermeyen, besteci eşlemesi bulunmayan veya dört dönem katmanından birine yerleştirilemeyen kayıtlar dışlanmıştır. Dönem, eserin kesin bestelenme tarihi değil, bestecilerin

yaşam aralıklarından türetilen dört atıf katmanıdır: 1650 öncesi (14 eser), 1650-1750 (18 eser), 1750-1850 (21 eser) ve 1850 sonrası (96 eser). Bu üç kesim noktası (1650, 1750, 1850) Feldman'ın metnindeki daha ayrıntılı alt-dönemlendirmesinin (bkz. Çalışma 5) analitik bir sadeleştirmesidir; kaynak makalede bu sınırların Feldman'ın hangi sayfa/pasaj düzeyindeki dönem geçişine karşılık geldiği ayrıca gösterilmemiştir, dolayısıyla dönem katmanları burada yaklaşık bir çerçeve olarak okunmalıdır. Hane/mülazime/serhane sınırına dayanan iki gösterge (H4, H5) için alt örneklem 132 eserdir; 17 eser yapısal bölüm işareti taşımadığından bu göstergelerin dışında kalmıştır. Örneklemin seçilmiş-aktarım niteliği yukarıda (Giriş) tartışılmıştır; burada yalnızca hatırlatılmalıdır ki örneklemin yaklaşık üçte ikisi 1850 sonrasına atıflıdır.

Analiz, MakamKit adlı hesaplamalı motorla yapılmıştır. Makam-farkında, sembolik ve ses tabanlı katmanları bulunan, açık kaynaklı bir Python kütüphanesidir. Bu çalışmada yalnızca sembolik katmanı kullanılmıştır: eser, eşit nota sayılı on iki pencereye bölünmüş, her pencerede notaların süreleriyle ağırlıklandırılmış ortalama perde, 53 komalı sistemde ve eserin son yazılı perdesine göreli olarak hesaplanmıştır. Bu ortak temsil üzerinden beş gösterge türetilmiştir: yörünge pürüzlülüğü (ardışık pencere merkezleri arasındaki mutlak farkların ortalaması, birim koma), yön değiştirme sayısı (ardışık merkez farklarının işaret değişimi sayısı), karar-yakınsama skoru son beşte birlik kesitteki notaların son yazılı perdeye ortalama mutlak uzaklığı d olmak üzere, $1/(1+d)$ formülüyle 0-1 aralığına dönüştürülen bir *Yakınsama* skorudur (mesafenin kendisi değil, mesafenin tersinden türetilir); skor 1'e yaklaştıkça ezgi finale sıkı kenetlenir, 0'a yaklaştıkça finalden uzak kalır, bölüm sınırında yön sürekliliği (hane/mülazime/serhane sınırının iki yanındaki sekizer notalık bağlamın hareket yönü açısından örtüşme oranı) ve bölüm sınırında perde dağılımı benzerliği (sınırın iki yanındaki perde kullanım profillerinin benzerliği).

İstatistiksel strateji üç katmanlıdır. Birincil sınama, sıralı dört dönem ile her gösterge arasındaki Spearman sıra korelasyonudur (Spearman, 1904). Bu katsayı, dönem ilerledikçe göstergenin düzenli bir yön izleyip izlemediğini -1 ile +1 arasında özetler; doğrusallık varsayımı taşımaz. Etki yönünün sağlamlığı, Çalışma 1'de tanımlanan besteci-kümeli bootstrap prosedürüyle denetlenmiştir (Efron ve Tibshirani, 1994; gösterge başına 2.000 yineleme, sabit tohum 20260720, %95 güven aralığı %2,5-%97,5 yüzdeliklerinden) bu, üretken bir bestecinin çok sayıdaki eserinin yapay bir kesinlik yaratmasını önlemek içindir. Beş test aynı anda yapıldığından çoklu karşılaştırma denetimi uygulanmıştır: Bonferroni düzeltmeli eşik $\alpha = 0{,}01$ (0,05/5) olarak belirlenmiştir; ayrıca Benjamini-Hochberg (1995) yanlış-keşif-oranı düzeltmesi hesaplanmış ve aşağıda Tablo 2.1'e BH q sütunu olarak eklenmiştir (karar-yakınsama skoru Çalışma 1 ve Çalışma 3'te de ölçülmüştür; her çalışma burada kendi beş-testlik düzeltme ailesini ayrı tanımlamaktadır, bu nedenle aynı gösterge için çalışmalar arasında farklı q değerleri görülebilir). En küçük dönem hücrelerinde %5 anlamlılık ve %80 güç düzeyinde saptanabilecek asgari etki büyüklüğü, hücre büyüklüğüne göre değişir: standart Fisher z yaklaşımıyla, 1650 öncesi hücresinde (n=14) $|\rho| \approx 0{,}69$, 1650-1750 hücresinde (n=18) $|\rho| \approx 0{,}62$ olarak hesaplanmıştır. Bu, erken dönemde orta büyüklükte bir eğilim gerçekten var olsa bile mevcut tasarımın onu göremeyeceği, yalnızca çok güçlü eğilimleri yakalayabileceği anlamına gelir. Ana göstergelerin tek bir ölçüm parametresine (on iki pencere, son beşte birlik kesit) bağlı olup olmadığını denetlemek için ayrıca bir duyarlılık analizi yapılmıştır: üç pencere sayısı (8, 12, 16) ve üç son-kesit oranı (%10, %20, %30) altında dokuz kombinasyonda yeniden hesaplama.

Bulgular

Tablo 6. Beş seyir göstergesinin dönem eğilimi (n = 149; bölüm göstergeleri n = 132)

Gösterge	n	ρ	p	Eğim (dönem başına)	%95 GA alt	%95 GA üst	p_boot	BH q	Beklenen yön	Gözlenen yön uyumlu mu
Yörünge pürüzlülüğü	149	0,037	0,656	0,336	-0,418	1,319	0,371	0,820	azalış (H1)	Hayır
Yön değiştirme sayısı	149	0,085	0,304	0,150	-0,027	0,409	0,100	0,507	azalış (H2)	Hayır
Karar-yakınsama skoru	149	-0,325	<0,001	-0,005	-0,010	-0,002	<0,0005	0,000259	artış (H3)	Hayır*
Bölüm sınırında yön sürekliliği	132	-0,017	0,849	-0,019	-0,060	0,055	0,569	0,849	artış (H4)	Hayır
Bölüm sınırında perde dağılımı benzerliği	132	-0,127	0,146	-0,027	-0,078	0,010	0,144	0,365	artış (H5)	Hayır

*Yalnızca bu satırda tersinme istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0{,}001$; BH q = 0,000259); diğer dört satırda nokta tahmini beklenenin tersi yönde olmakla birlikte anlamlılık düzeyine ulaşmaz.

Bu tablo, beş göstergenin dördünde dönemler arasında kararlı bir eğilim bulunmadığını gösterir: güven aralıkları sıfırın iki yanına taşar. Son iki sütun ise ayrı bir örüntüye işaret eder: beş hipotezin (H1-H5) beşi de, noktasal ρ tahmini düzeyinde, Feldman'ın öngördüğü yönün tam tersi işarete sahiptir. Bu beşli tersinme yalnızca karar-yakınsama skorunda istatistiksel olarak anlamlıdır (ρ = -0,325, p < 0,001) ve bu gösterge hem Bonferroni düzeltmeli eşiğin (α = 0,01) hem de Benjamini-Hochberg yanlış-keşif-oranı düzeltmesinin (BH q = 0,000259) altında kalarak anlamlılığını korur; diğer dört göstergenin BH q değerleri (0,365-0,849 aralığında) düzeltme sonrası da anlamsız kalır. Bu sonuç, tek bir göstergenin rastlantıyla ters çıkmasından çok, örüntünün tamamının aynı yönde durduğunu göstermektedir; ayrıntısı Sonuç ve Tartışma'da ele alınacaktır.

Tablo 7. Dönem × form hücrelerinde gösterge medyanları

Dönem	Form	n	Pürüzlülük	Yön değişimi	Karar-yakınsama	Yön sürekliliği	Dağılım benzerliği
1650 öncesi	peşrev	9	10,842	6,0	0,043	0,286	0,443
1650 öncesi	saz semâîsi	5	12,856	6,0	0,049	0,429	0,370
1650-1750	peşrev	11	10,135	5,0	0,062	0,310	0,374
1650-1750	saz semâîsi	7	9,410	6,0	0,051	0,429	0,434
1750-1850	peşrev	14	10,817	6,0	0,046	0,050	0,495
1750-1850	saz semâîsi	7	11,709	6,0	0,042	0,292	0,373
1850 sonrası	peşrev	48	12,953	6,0	0,039	0,268	0,445
1850 sonrası	saz semâîsi	48	9,583	6,0	0,036	0,357	0,326

Bu tablo, havuzlanmış sonucun tek bir formdan kaynaklanmadığını denetler: karar-yakınsama medyanı hem peşrevde hem saz semâîsinde en yüksek değerine 1650-1750 hücresinde ulaşır ve 1850 sonrasında düşer, düşüş iki formda da ortaktır ama bu, dönemler arası doğrusal bir azalma değil, ortada bir tepe yapıp sonra gerileyen bir örüntüdür.

Tablo 8. En az dört eserle temsil edilen makamlarda gösterge medyanları

Makam	n	Pürüzlülük	Yön değişimi	Karar-yakınsama	Yön sürekliliği	Dağılım benzerliği
acemâşiran	6	14,970	5,5	0,031	0,667	0,380
beyati	5	6,841	7,0	0,048	0,375	0,577
bûselik	4	9,220	5,0	0,047	0,482	0,382
ferahfeza	5	20,643	6,0	0,021	0,227	0,415
hicaz hümâyun	4	9,641	6,0	0,050	0,364	0,450
hicazkâr	6	10,476	5,5	0,041	0,488	0,514
hüseyni	7	8,402	6,0	0,047	0,264	0,450
hüzzam	4	10,315	7,0	0,049	0,411	0,672
kürdilihicazkâr	5	9,934	6,0	0,033	0,000	0,494
mahur	7	13,675	6,0	0,031	0,400	0,370
muhayyer	4	10,563	5,0	0,043	0,000	0,042
nevâ	4	8,446	5,5	0,043	0,238	0,364
nihavent	6	13,006	6,5	0,037	0,375	0,326
rast	4	14,606	6,0	0,037	0,000	0,521
sabâ	6	9,889	6,5	0,050	0,429	0,265
segâh	5	9,440	5,0	0,064	0,294	0,545
uşşak	5	7,242	6,0	0,065	0,191	0,284

Dönemler arası makam bileşiminin sabit olmadığı bir külliyatta, Tablo 8'deki havuzlanmış eğilimin dönemin mi yoksa makam karışımının mı eseri olduğu sorusuna içeriden bakar: pürüzlülük medyanı burada 6,841 (beyati) ile 20,643 (ferahfeza) arasında değişir bu aralık, Tablo 9'daki dönem hücreleri arasındaki farktan çok daha geniştir; bu da makam kimliğinin, gösterge değerlerini dönem kimliğinden daha güçlü ayırt ettiğini düşündürür.

Tablo 9. Pencere sayısı ve son-kesit oranına göre duyarlılık analizi (ρ ve p; n = 149)

Pencere	Son kesit	Pürüzlülük ρ (p)	Yön değişimi ρ (p)	Karar-yakınsama ρ (p)
8	%10	0,083 (0,314)	0,060 (0,466)	-0,438 (<0,001)
8	%20	0,083 (0,314)	0,060 (0,466)	-0,325 (<0,001)
8	%30	0,083 (0,314)	0,060 (0,466)	-0,318 (<0,001)
12	%10	0,037 (0,656)	0,085 (0,304)	-0,438 (<0,001)
12	%20	0,037 (0,656)	0,085 (0,304)	-0,325 (<0,001)
12	%30	0,037 (0,656)	0,085 (0,304)	-0,318 (<0,001)
16	%10	0,063 (0,444)	0,025 (0,765)	-0,438 (<0,001)
16	%20	0,063 (0,444)	0,025 (0,765)	-0,325 (<0,001)
16	%30	0,063 (0,444)	0,025 (0,765)	-0,318 (<0,001)

Bu duyarlılık tablosunun dokuz satırının tamamı için ayrı bir ham veri kaydı sonuç dosyasında (results JSON) bulunmamaktadır; tablo yalnızca kaynak makale metnine dayanılarak aktarılmıştır ve bağımsız olarak yeniden hesaplanamamıştır. Doğrulanabilen tek satır "12 pencere / %20 son kesit" kombinasyonudur bu, tanım gereği Tablo 2.1'in ana sonuçlarıyla birebir örtüşür ve iç tutarlılığı teyit eder. Geri kalan sekiz satırda bildirilen değerler bu doğrulanmış çapa noktasıyla tutarlı bir örüntü sergilese de, ham hesaplamaları burada bağımsız olarak sınanamamıştır; dolayısıyla "karar-yakınsamanın ters yönlü eğilimi dokuz kombinasyonun tamamında ayaktadır" biçimindeki dayanıklılık okuması, doğrulanmış tek nokta ötesinde ihtiyatla değerlendirilmelidir. Pürüzlülük ile yön değiştirme göstergelerinin hiçbir kombinasyonda anlamlı bir eğilim üretmediği ise, dokuz satırın tamamında p-değerinin 0,05'in üzerinde kalmasıyla tutarlıdır ve bu noktada ayrıca bir dayanıklılık iddiası öne sürülmemektedir.

Özetle, beş göstergenin dördü (pürüzlülük, yön değiştirme, bölüm sınırında yön sürekliliği, bölüm sınırında perde dağılımı benzerliği) dönemler arasında kararlı bir eğilim göstermezken, istatistiksel olarak anlamlı kalan tek gösterge olan karar-yakınsama skoru beklenen yönün tersine hareket etmektedir; beş hipotezin tamamı noktasal tahmin düzeyinde Feldman'ın öngördüğü yönün tersi işarete sahiptir.

Çalışma 3. Feldman'ın usul–melodi ilişkisinin tarihsel dönüşümü tezi, modern nota yüzeyinde beş göstergeyle sınandığında destekleniyor mu?

Kuram 3: Usul devri ile ezginin eklemlenme biçiminin dönemsel değişimi

Feldman'a (2024) göre erken dönem peşrev ve saz semâîlerinde ezgi usul devrine sıkı sıkıya bağlıyken, on yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu bağ gevşer ve ezgi, usul devrini aşan, makamın seyri içinde bütünleşen daha uzun soluklu bir düşünceye yerini bırakır. Bu çalışma tezin yalnızca bu bileşenini sınar; tonal merkez sırası, hane–mülazime sürekliliği, nazire ilişkileri ve repertuvarın dönemlere ayrılması gibi diğer bileşenler kapsam dışındadır.

Feldman'ın anlatısında usul yalnızca bir sayma düzeni değildir; düm ve tek vuruşlarının ağırlık hiyerarşisiyle yaşayan, meşk yoluyla bedenden bedene aktarılan bir zaman örgüsüdür. Erken dönem ezgisi bu örgüye sıkı sıkıya yaslanırken, geç dönem ezgisi örgünün üzerinde daha serbestçe süzülür. Bu araştırma sorusu şu biçimde kuruldu: melodik fikirlerin usul döngüsünü ve ölçü sınırlarını aşma biçimi, eserlerin besteci atıflarından türetilen tarihsel dönem katmanlarıyla birlikte değişiyor mu? Bu soruyu sayısal olarak sınayabilmenin güçlüğü baştan kabul edilmelidir: tarihsel usul, kaydedilmemiş bir vuruş ağırlığıyla yaşarken, elimizdeki veri yalnızca modern notanın ölçü çizgisi yüzeyini verir. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel (2014), hesaplamalı makam araştırmalarının genel bir sınırına işaret eder: sembolik notadan çıkarılabilen bilgi, icra pratiğinin taşıdığı bilginin ancak bir kesitidir. Bu çalışmada bu sınır özellikle usul boyutunda keskinleşir — düm ve tek vuruşlarının göreli ağırlığı, yani usulü bir sayma düzeninden bir zaman örgüsüne dönüştüren şey, hiçbir sembolik nota biçiminde kodlanmaz; yöntem bu boşluğu baştan kabul ederek kurulmuştur.

Kuramın Testi

Örneklem, modern notaya aktarılmış açık sembolik nota külliyatından, SymbTr koleksiyonunun (Karaosmanoğlu, 2012) türevinden oluşur. İncelenen iki çalgısal form peşrev ve saz semâîsi repertuvarın çekirdeğini oluşturur ve hane–mülazime mimarisi sayesinde usul–melodi ilişkisinin izlenebileceği doğal bir alan sunar. En az 20 geçerli nota içermeyen, besteci eşlemesi bulunmayan veya dört atıf katmanından birine yerleştirilemeyen kayıtlar analiz dışı bırakıldı; içe aktarma katmanı ayrıca yapısal olarak bozuk satırları, sıfır süreli işaretleri ve nota taşımayan usul üstbilgi satırlarını müzikal olaylardan ayıklamıştır. Bu süzgeçten sonra kalan örneklem 149 eserdir: besteci atıflarına göre 1650 öncesi 14, 1650–1750 arası 18, 1750–1850 arası 21, 1850 sonrası 96 eser; toplamda 77 farklı besteci temsil edilmektedir. Külliyattaki 67 saz semâîsinin tamamı Aksak Semai usulündedir bu form–usul yapışıklığı yöntem bölümünde ayrıca ele alınacaktır. Örneklemin seçilmiş-aktarım niteliği yukarıda tartışılmıştır.

Analiz, MakamKit adlı hesaplamalı motorla yürütüldü. MakamKit, sembolik nota dosyalarını (SymbTr türevi) okuyarak perde, süre, ölçü konumu ve bölüm sınırı bilgisini çıkaran, bu ham verilerden makam ve usul ilişkisine dair sayısal göstergeler üreten bir analiz aracıdır. Bu çalışma için beş gösterge (G1–G5) tanımlandı. G1, ölçü çizgisini aşan bağlantı oranıdır. Ardışık ses olayları arasındaki bağlantıların ölçü sınırını kapsama oranı. G2, nihai perde–ölçü sonu örtüşmesidir. Eserin ana perdesi üzerindeki ses olaylarının ölçü sonuna denk gelme oranı. G3, vuruş başlangıcı faz entropisidir. Nota başlangıçlarının ölçü içi fazının, en yüksek olası değere normalize edilmiş Shannon entropisi. G4,

cümle yayılımıdır — ardışık cümle/bölüm sınırları arası uzaklığın ölçü cinsinden ortalaması. G5, bölüm sınırı kapanış oranıdır. Hane, mülazime ve serhane sınırlarında kapanış davranışının oranı. Bu son gösterge yalnızca bölüm sınırı işareti taşıyan eserlerde hesaplanabildiğinden örneklem büyüklüğü 149 değil 132'dir.

Tezden beş yönlü hipotez türetildi, hepsi 1650 öncesinden 1850 sonrasına doğru beklenen yönde: H1 (bağlantı oranı artar), H2 (nihai perde–ölçü sonu örtüşmesi azalır), H3 (faz entropisi artar), H4 (cümle yayılımı genişler), H5 (bölüm sınırı kapanış oranı azalır). Kuramsal destek için önceden tanımlanan ölçüt şuydu: beş göstergenin en az üçü, beklenen yönde ve besteci etkisi hesaba katıldığında kararlı bir dönem eğilimi göstermelidir. Birincil eğilim testi, sıralı dört dönem katmanı ile her gösterge arasındaki Spearman sıra korelasyonuydu (Spearman, 1904). Eğilimin dayanıklılığı, yukarıda tanımlanan besteci-kümeli bootstrap prosedürüyle (2.000 yineleme, sabit tohum 20260720, %95 güven aralığı yüzdelik yöntemiyle [%2,5–%97,5 dilimler]) sınandı (Efron ve Tibshirani, 1994). Beş ayrı sıralı test yapıldığından p-değerleri Benjamini–Hochberg yöntemiyle (Benjamini ve Hochberg, 1995) düzeltildi. Karar okumasında hiçbir ölçüt tek başına belirleyici sayılmadı: yön, bootstrap eğimi, güven aralığının sıfırı kapsayıp kapsamadığı, bootstrap p-değeri ve düzeltilmiş q-değeri birlikte değerlendirildi.

Bulgular

Tablo 10. Beş usul–ezgi göstergesi için dönem eğilimi sınamaları (havuzlanmış, n=149; bölüm kapanışı için n=132).

Gösterge	n	Spearman ρ	p	Bootstrap eğimi	%95 güven aralığı	Bootstrap p	Düzeltilmiş q (BH)
Ölçü çizgisini aşan bağlantı oranı	149	0,000	0,999	−0,019	[−0,053, 0,025]	0,352	0,999
Nihai perde–ölçü sonu örtüşmesi	149	0,001	0,991	−0,000	[−0,021, 0,014]	0,997	0,999
Vuruş başlangıcı faz entropisi	149	0,130	0,114	0,004	[−0,001, 0,011]	0,123	0,570
Cümle yayılımı (ölçü)	149	0,055	0,504	0,888	[−0,832, 2,691]	0,287	0,840
Bölüm sınırı kapanış oranı	132	−0,089	0,313	−0,023	[−0,104, 0,034]	0,510	0,782

Tablo, beş göstergenin hiçbirinde dönemler boyunca kararlı bir yön bulunmadığını göstermektedir; ilk iki göstergede ilişki pratik olarak sıfır düzeyindedir, en güçlü aday olan faz entropisinde (ρ=0,130) beklenen yönde hafif bir kıpırtı görülse de güven aralığı sıfırı kapsamakta ve çoklu sınama düzeltmesinden sonra hiçbir bulgu ayakta kalmamaktadır (tüm q-değerleri ≥0,570).

Tablo 11. Dönem × form hücrelerinde beş göstergenin medyanları.

Dönem	Form	n	Bağlantı oranı	Nihai perde–ölçü sonu	Faz entropisi	Cümle yayılımı	Bölüm kapanışı
1650 öncesi	Peşrev	9	0,829	0,152	0,989	2,243	0,400
1650 öncesi	Saz semâîsi	5	0,721	0,060	0,962	2,188	0,714
1650–1750	Peşrev	11	1,000	0,163	0,993	1,632	0,633
1650–1750	Saz semâîsi	7	0,644	0,048	0,961	2,241	0,714
1750–1850	Peşrev	14	0,571	0,112	0,992	0,614	0,429
1750–1850	Saz semâîsi	7	0,645	0,125	0,961	2,300	0,500
1850 sonrası	Peşrev	48	0,645	0,118	0,995	0,883	0,429
1850 sonrası	Saz semâîsi	48	0,792	0,096	0,979	3,215	0,545

Bu betimsel çözümleme, havuzlanmış testin gizlediği dalgalanmayı ortaya koyar: 1650–1750 arası peşrevlerde bağlantı oranı medyanı tam 1,0'a ulaşırken 1750–1850 arasında belirgin biçimde geriler ve 1850 sonrasında yeniden yükselir; aynı dönemde cümle yayılımı da en düşük değerine iner. Bu "çukur" tek dönemliktir ve iki ucu eski düzeye dönen bir V biçimi çizdiğinden, kalıcı bir dönüşüm sinyali olarak okunamaz dönemlerin usul bileşimindeki farklılıkla açıklanabilecek bir dalgalanmadır.

Tablo 11. Usul başına eser sayısı ve beş göstergenin medyanları[2]

Usul	n	Bağlantı oranı	Nihai perde–ölçü sonu	Faz entropisi	Cümle yayılımı	Bölüm kapanışı
Aksak Semai	67	0,745	0,091	0,976	2,695	0,571
Devr-i Kebir	25	0,636	0,118	0,992	0,598	0,317
Muhammes	13	0,750	0,091	0,994	0,770	0,300
Fahte	8	0,540	0,136	0,995	0,818	0,429
Hafif	8	0,571	0,127	0,989	0,729	0,321
Cenber	4	0,911	0,193	0,996	1,938	0,514
Çifte Düyek	4	0,663	0,089	0,992	0,777	0,750
Düyek	4	0,818	0,221	0,993	4,950	0,429
Ağır Düyek	3	0,582	0,095	0,986	2,234	0,500

[2] n≥3 olan usuller; tek eserli usuller makalede ayrıca listelenmiştir

Darb-ı Fetih	3	0,667	0,136	0,992	0,277	0,250

Tablo 11 göstergelerin gerçekte neyi ölçtüğüne dair bir ipucu taşır: bağlantı oranı Cenber'de (0,911) Aksak Semai'ye (0,745) göre, Aksak Semai de Devr-i Kebir (0,636) ve Fahte'ye (0,540) göre daha yüksektir. Bu sıralama, usulün döngü uzunluğuyla örtüşür — uzun döngülü usullerde ezginin çizgiyi aşmadan genişleyecek alanı daha fazladır. Dolayısıyla göstergenin dönemden çok usul döngü uzunluğunu yansıtıyor olması, aşağıda tartışılacak alternatif bir açıklamadır.

Ana bulgu şudur: beş göstergenin hiçbiri dönemler boyunca kararlı bir yön göstermemiştir; en güçlü eğilim adayı olan G3 dahi (ρ=0,130, p=0,114, düzeltilmiş q=0,570) belirsizlik sınırları içinde kalmıştır ve güven aralığı sıfırı kapsamaktadır. Çoklu sınama düzeltmesinden sonra hiçbir bulgu ayakta kalmamıştır.

Dolayısıyla havuzlanmış eğilim testleri, betimsel tablolarda gözlenen dönem ve usul bazlı dalgalanmalara karşın, dört dönem katmanı boyunca istatistiksel olarak kararlı bir yön ortaya koymamıştır.

Çalışma 4. Feldman'ın model–nazire ilişkisi tezi, hesaplamalı benzerlik sıralamasıyla uzman incelemesine aday üretebilir mi?

Kuram 4: Model-nazire ilişkisinin hesaplamalı önceliklendirilmesi

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmasında erken Osmanlı çalgısal repertuvarının dönüşümünü tek çizgilik bir "ilerleme" olarak resmetmez (Feldman, 2024). Onun anlatısında kısa, tekrarlı ve görece bağımsız terkibler — birkaç ölçülük, kendi içinde kapalı ezgi birimleri — zamanla daha uzun süreli bir makam seyri içinde bütünleşir; bu süreçte usul devriyle ezginin bağı, hane–mülazime düzeni ve besteciler arası model–nazire ilişkileri birlikte değişir. Nazire, bir eserin üslûbunca yeni bir eser yazma pratiğidir; aynen kopya ile tamamen özgün yorum arasındaki geniş bir alanı kaplar. Nazire yazan besteci modelin makamını, usulünü, çoğu zaman biçim planını ve seyir görgüsünü paylaşır, ama ezgi malzemesini kendi cümleleriyle yeniden kurar. Feldman'ın anlatısında nazire yalnızca bir benzerlik etiketi değil, repertuvarın besteciler arasında nasıl dolaşıma girdiğini gösteren ilişkisel bir kanıttır.

Nazirenin kökeni burada anılmaya değer bir gerilim taşır: pratik, edebiyat tarihinde güfteye ve aruz veznine bağlı bir Osmanlı şiir geleneği olarak doğmuştur — bir şairin başka bir şairin gazeline aynı vezin, kafiye ve mazmun düzeniyle yeni bir şiir yazmasıdır. Feldman bu terimi güftesiz, saf çalgısal formlara (peşrev, saz semâîsi) taşırken, edebi nazirenin sözcük-vezin-kafiye eksenini makam-usul-seyir eksenine dönüştürür (Feldman, 2024). Bu aktarımın kendisi Feldman'ın metninde sorgusuz bırakılmaz, ama burada da tartışılmadan geçilmemelidir: bir şiire yazılan nazire dinleyicide doğrudan tanınabilir sözel/vezinsel bir yankı bırakırken, çalgısal bir nazirenin izi yalnızca yapısal ve seyirsel dokuda aranabilir — dolayısıyla ölçülen "yapısal parmak izi benzerliği"nin nazireyi zayıf yakalaması, yöntemin başarısızlığından çok, edebi kavramın çalgısal alana aktarılırken kendi doğrulama ölçütünü de değiştirmiş olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Bu kuramın hesaplamalı müzikoloji içinde test edilmiş bir yeri neredeyse yoktur. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel (2014), Türk makam müziği üzerine sembolik veriyle yapılan hesaplamalı araştırmaların son on yılda makam tanıma, usul çözümleme ve yüzeysel benzerlik ölçümünde ilerleme kaydettiğini, ama bu birikimin nazire gibi çok katmanlı — biçim planı, seyir yürüyüşü ve doku görgüsünü birlikte gerektiren — bir ilişkiyi önceliklendirme aracına çevirmediğini belirtir. Çalışma 4'ün araştırma sorusu buradan doğar: makam, usul, biçim ve seyir benzerliği üzerinden olası nazire çiftleri, uzman incelemesi için önceliklendirilebilir mi? Bu soru bilinçli olarak bir hipotez sınaması değil, bir aday önceliklendirme denemesi olarak çerçevelenir; "yeni nazireler bulundu" iddiası taşımaz. Doğrulanmış nazire etiketi hiçbir modern külliyatta yoktur; dolayısıyla test edilebilecek olan Feldman'ın tarihsel tezinin kendisi değil, bu tezin notada iz bırakması beklenen yüzeysel vekilleridir: aynı makam–usul–form paylaşımı, benzer yapısal doku istatistikleri ve benzer seyir yürüyüşleri.

Kuramın Testi

Örneklem, SymbTr türevi açık sembolik koleksiyondaki (Karaosmanoğlu, 2012) peşrev ve saz semâîleriyle sınırlıdır; analiz birimi nota değil eserdir. Üç dışlama kuralı uygulanmıştır: en az 20 geçerli nota içermeyen kayıtlar, besteci eşlemesi bulunmayan kayıtlar ve dört atıf katmanından birine yerleştirilemeyen kayıtlar elenmiştir. Kalan örneklem 149 eser ve 77 bestecidir; eserler besteci atfına göre dört dönem katmanına ayrılmıştır (1650 öncesi 14, 1650–1750 arası

18, 1750–1850 arası 21, 1850 sonrası 96 eser).[1] Bu dört kesim noktası (1650, 1750, 1850), besteci yaşam aralıklarından türetilmiş, çalışmalar arasında ortak bir konvansiyondur; Feldman'ın kendi anlatısındaki daha ayrıntılı dönem geçişlerinin kaba bir yaklaşıklığıdır ve metnindeki kesin yıl sınırlarının birebir karşılığı olduğu iddia edilmemektedir. Örneklem, olasılıklı bir tarihsel örnekleme değildir; seçilmiş-aktarım niteliği ve bunun hedef popülasyonu nasıl daralttığı Giriş'te ayrıntılandırılmıştır.

Analizi yürüten MakamKit, SymbTr türevi sembolik notayı okuyup makam, usul ve form üstverisiyle eşleyen, eser düzeyinde yapısal ve seyirsel öznitelikler çıkaran bir hesaplamalı analiz motorudur; bu çalışmada iki katmanlı bir benzerlik ölçümü için kullanılmıştır. Birinci katman, yapısal parmak izi benzerliğidir: doğrudan tekrar, aktarılmış tekrar, seyir pürüzlülüğü, karar-yakınsama, bölüm kenarı benzerliği, bölüm yön sürekliliği, ölçü çizgisi bağlantı oranı, ezgisel yoğunluk ve ses alanı (koma) olmak üzere dokuz özellik z-standartlaştırılıp (eksikler örneklem ortancasıyla doldurularak) kosinüs benzerliğiyle karşılaştırılmıştır. İkinci katman, yörünge benzerliğidir: her eser on iki eşit dilime bölünmüş, her dilimde süre-ağırlıklı perde ağırlık merkezi hesaplanmış, standartlaştırılmış on iki noktalık eğriler arasında kısıtsız klasik dinamik zaman bükme (DTW) uzaklığı ölçülmüştür (Sakoe ve Chiba, 1978); toplam maliyet 24'e bölünüp e^(−uzaklık) dönüşümüyle 0–1 aralığına çevrilmiştir. Birleşik puan, %65 parmak izi ve %35 yörünge ağırlığıyla bu iki benzerliğin toplamıdır; ağırlıklar doğrulanmış nazire etiketi bulunmadığı için optimize edilmemiş, keşif tercihi olarak ilan edilmiştir. Adaylar yalnızca aynı makam–usul–form hücreleri içindeki eser çiftlerinde aranmıştır; bu filtre karşılaştırılabilirliği artırırken, farklı usul ya da forma dönüştürülmüş gerçek nazireleri baştan dışlar. Sıralamanın sağlığını denetlemek için tek bir istatistiksel test planlanmıştır: aynı-bestecili çiftlerin puanlarının farklı-bestecili çiftlerden yüksek olup olmadığını sınayan tek-yönlü Mann–Whitney U testi. Ağırlık seçiminin sıralamayı ne ölçüde belirlediğini görmek için ayrıca dört alternatif ağırlık profili (%25/%75, %50/%50, %65/%35, %75/%25) altında sıralama yeniden hesaplanmış ve referans profille (%65/%35) karşılaştırılmıştır. Tüm benzerlik değerleri 3 ondalığa yuvarlanmıştır; sıralama hattı tamamen belirleyicidir, rastgele örnekleme veya model kurma içermez.

Bulgular

Tarama, aynı makam–usul–form hücrelerinde 34 karşılaştırılabilir eser çifti üretmiştir. En yüksek birleşik puan 0,885, en düşük 0,068'dir.

Tablo 12. Birleşik puana göre ilk 10 nazire adayı çifti (34 çiftin tamamı veri paketinde).

Sıra	Makam	Usul	Form	Eser A	Eser B	Parmak izi benzerliği	Yörünge benzerliği	Birleşik puan
1	Segâh	Aksak Semai	saz semâîsi	k1807 · Hızır Ağa	k1808 · Nâyi Osman Dede	0,896	0,863	0,885
2	Uşşak	Aksak Semai	saz semâîsi	k2123 · Dede Salih Efendi	k2125 · Neyzen Aziz Dede	0,907	0,718	0,841
3	Hüseyni	Aksak Semai	saz semâîsi	k0793 · Lavtacı Andon	k0795 · Tatyos Efendi	0,942	0,641	0,837
4	Nihavent	Aksak Semai	saz semâîsi	k1454 · Mesut Cemil	k1455 · Vecdi Seyhun	0,877	0,683	0,809
5	Hicaz Hümayun	Aksak Semai	saz semâîsi	k0596 · Tanburi İsak	k0597 · Veli Dede	0,746	0,747	0,746
6	Beyati	Aksak Semai	saz semâîsi	k0190 · Kanuni Ömer Efendi	k0191 · Nâyi Osman Dede	0,770	0,695	0,744
7	Saba	Aksak Semai	saz semâîsi	k1717 · Neyzen Aziz Dede	k1718 · Zaharya	0,741	0,739	0,740
8	Beyati	Aksak Semai	saz semâîsi	k0190 · Kanuni Ömer Efendi	k0192 · Mısırlı Udi İbrahim Efendi ("Arap")	0,777	0,660	0,736
9	Uşşak	Aksak Semai	saz semâîsi	k2124 · Kantemiroğlu	k2125 · Neyzen Aziz Dede	0,746	0,708	0,733
10	Segâh	Devr-i Kebir	peşrev	k1764 · Nâyi Osman Dede	k1765 · Neyzen Yusuf Paşa	0,635	0,861	0,714

Birleşik puan formülü kalemle doğrulanabilir (birinci satır: 0,65 × 0,896172 + 0,35 × 0,862931 = 0,884538 ≈ 0,885). Listedeki en çarpıcı bulgu sütunlarda değil altlıktadır: 34 çiftin hiçbiri aynı besteciye atfedilmemiştir.

Tablo 13. Benzerlik tanılaması: aynı-bestecili kontrol denetiminin sonucu.

Gösterge	Değer
Karşılaştırılabilir çift sayısı	34
Aynı bestecili çift sayısı	0
Aynı bestecili çiftlerin ortanca puanı	—[a]
Farklı bestecili çiftlerin ortanca puanı	0,589
Farklı bestecili çiftlerin çeyrekler açıklığı (Ç1=0,246; Ç3=0,728)	0,482
Mann–Whitney U	—[a]
Tek yönlü p (aynı besteci daha yüksek)	—[a]

[a] Kontrol çifti bulunmadığından hesaplanamamıştır.

Sıralamanın sağlığını denetlemek için planlanan tek test, havuzda aynı besteciye ait tek bir çift bile bulunmadığı için çalıştırılamamıştır; bu durum bir yöntem başarısızlığından çok, saz semâîsi türünün besteci başına genellikle tek eser üretme geleneğinin dolaysız bir sonucudur.

Tablo 14. Aday havuzunun yapısı (34 çift üzerinden)

Gösterge	**Değer**
Makam–usul–form hücresi sayısı	21
Tek çift içeren hücre	16
Üç çift içeren hücre	4
Altı çift içeren hücre	1 (Mahur)
Havuzdaki eser sayısı	48 (külliyatın %32,2'si)
Hiçbir çifte giremeyen eser	101 (külliyatın %67,8'i)
Aksak Semai usullü saz semâîsi çifti	30 (%88,2)
Devr-i Kebir usullü peşrev çifti	4 (%11,8)
Parmak izi benzerliği aralığı	−0,344 … 0,942
Yörünge benzerliği aralığı	0,634 … 0,863
Birleşik puan aralığı	0,068 … 0,885

Havuzun içi dengesizdir: 149 eserin üçte ikisi hiçbir çifte girmez ve çiftlerin onda dokuzu tek bir usul-form kombinasyonuna, Aksak Semai usullü saz semâîsine düşer. İki bileşenin ayırt etme gücü de farklıdır: parmak izi benzerliği neredeyse zıt kutuptan (−0,344) güçlü örtüşmeye (0,942) uzanırken, yörünge benzerliği dar bir banda (0,634–0,863) sıkışmıştır; bu, on iki noktalık yumuşak eğrilerin doğuştan birbirine benzediğine ve yörünge bileşeninin tek başına ayırt edici gücünün sınırlı kaldığına işaret eder.

Tablo 15. Ağırlık profiline duyarlılık: referans profil (%65 parmak izi / %35 yörünge) ile karşılaştırma.

Ağırlık profili (parmak izi/yörünge)	**Sıra korelasyonu (referansla)**	**İlk 10 örtüşmesi**
%25 / %75	0,924	0,8
%50 / %50	0,992	1,0
%65 / %35 (referans)	1,0	1,0
%75 / %25	0,997	1,0

Sıralama, ağırlık seçimine görece dayanıklıdır: yörünge bileşenine aşırı ağırlık verildiğinde (%75) bile sıra korelasyonu 0,92'nin üzerinde kalır ve ilk-10 listesinin en az sekizi değişmez; parmak izi ağırlığı arttıkça (%50 ve üzeri) ilk-10 listesi tamamen sabitlenir. Bu, listenin tepesindeki adayların tek bir keyfi ağırlık seçiminin ürünü olmadığını, iki bileşenin çoğunlukla aynı yönde işaret ettiğini gösterir; ama sıralamanın dayanıklı olması, sıralamanın doğru olduğu anlamına gelmez veTablo 13'teki boş kontrol hücreleri bu ayrımı hatırlatır.

Özetle, tarama 149 eserlik külliyattan 34 karşılaştırılabilir çift üretmiş, bu çiftlerin hiçbirinde aynı besteci yer almamış ve sıralama dört farklı ağırlık profili altında büyük ölçüde kararlı kalmıştır[3].

Çalışma 5. Feldman'ın dört-dönem dönemlendirmesi, tarih ve besteci adı gizlenmiş müzikal özelliklerden kör kümeleme ile geri kazanılabiliyor mu?

Kuram 5: Dört dönemlik biçimsel periyodizasyon

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (2024) adlı eserinde, Giriş'te özetlenen terkib-seyir dönüşümünü tek bir doğrusal "ilerleme" olarak değil, tonal merkezlerin sırası, usul devriyle ezgi arasındaki bağ, hane–mülazime sürekliliği ve nazire ilişkileri gibi birbiriyle eşzamanlı ilerleyen bileşenlerin ortak evrimi olarak ele alır. Çalışma 5'i doğrudan ilgilendiren veçhe, bu dönüşümün nihayetinde repertuvarın dönemlere ayrılabilirliğini de içermesidir: Feldman'ın kendi dönemlendirmesi sekiz alt döneme kadar inceliktir; ancak kuramın temel iddiası, bu dönemlerin yalnız arşiv kronolojisinde değil, eserlerin kendi biçimsel dokusunda da okunabilir izler bırakmış olmasıdır.

Bu iddia, tarihsel müzikolojide sıkça karşılaşılan bir epistemik soruna işaret eder: üslup dönemlendirmesi çoğunlukla belge, biyografi ve gelenek aktarımına dayanır; eserin kendi iç yapısının bu dönemlendirmeyi bağımsız olarak doğrulayıp doğrulamadığı ayrıca sınanmaz. Feldman'ın kuramı, eğer doğruysa, dönem bilgisi saklandığında dahi

[3] Dönem kırılımı ve besteci sayısı (77), sonuç veri dosyasında ayrı bir alan olarak bulunmadığından yalnızca toplamları (149) üzerinden dolaylı biçimde doğrulanabilmiştir.

eserlerin ölçülebilir özelliklerinin (motif, seyir, bölüm yapısı, usul-melodi eklemlenmesi) döneme göre ayrışabilir bir örüntü sergilemesini öngörür. Çalışma 5 bu öngörüyü, Feldman'ın kuramının kendisini değil, ondan türetilen sınırlı ve yanlışlanabilir bir alt-önermeyi sınayarak ele alır*: tarih ve besteci adı gizlendiğinde, müzikal özellikler dönem atıflarını yeniden kurabiliyor mu?*

Bu formülasyonun iki önemli sınırı baştan belirtilmelidir. Birincisi, kullanılan veri özgün 17.-18. yüzyıl yazmaları değil, modern notaya aktarılmış açık sembolik nota külliyatıdır; bağımsız değişken eserlerin kesin bestelenme tarihi değil, besteci atıflarından türetilen dört geniş dönem katmanıdır. İkincisi, Feldman'ın "Osmanlı-Türk üslubunun Persianate çevreden ayrıştığı" tezi bu çalışmada doğrudan test edilmemiştir; böyle bir sınama İran ve Transoksanya pişrev repertuvarından bir karşılaştırma korpusu gerektirir ve bu korpus veri setinde bulunmamaktadır. Sınanan, bu geniş tezin çok daha dar bir önkoşuludur:

- Modern aktarımdaki çalgısal repertuvar, atfedilen dönemleri taşıyan ölçülebilir bir biçimsel yapı gösteriyor mu?

Kuramın Testi

Örneklem. Analiz, 149 peşrev ve saz semaisinden oluşan bir örneklem üzerinde yürütülmüştür. Eserler, modern notaya aktarılmış, açık biçimde erişilebilen bir sembolik nota külliyatından (Karaosmanoğlu, 2012'nin tanımladığı türde bir kaynak; ticari olmayan araştırma kullanımı, atıf zorunlu) alınmıştır. En az yirmi geçerli nota içermeyen, besteci eşlemesi bulunmayan veya dört atıf katmanından birine yerleştirilemeyen kayıtlar analiz dışı bırakılmıştır. Analiz birimi bağımsız nota değil, eserin bütünüdür. Nihai örneklem dört dönem katmanına şöyle dağılmaktadır: 1650 öncesi 14 eser, 1650–1750 arası 18 eser, 1750–1850 arası 21 eser ve 1850 sonrası 96 eser; toplam 77 farklı bestecinin eserlerinden oluşmaktadır. Bu dağılımın belirgin dengesizliği, özellikle erken dönem hücrelerinin küçüklüğü (14 ve 18 eser) ileride ayrı bir sınırlılık olarak tartışılmaktadır. Bu dört sınırın Feldman'ın kendi anlatısındaki hangi dönem geçişlerine birebir karşılık geldiği kaynak metinde sayfa düzeyinde gösterilmemektedir; kullanılan dört dönem katmanı, Feldman'ın sekiz alt döneme kadar uzanan ince taneli dönemlendirmesinin kaba bir yaklaşıklığıdır ve birebir bir eşleme olarak sunulmamaktadır.

Bu örneklemin Feldman'ın kastettiği tarihsel evrenin olasılıklı bir örneklemesi olmadığı giriş bölümünde ayrıntılı tartışılan seçilmiş-aktarım niteliğini burada da taşıdığı, özellikle vurgulanmalıdır: sonuçların hedef kütlesi "bütün Osmanlı çalgısal repertuvarı" değil, tanımlanan aktarım zincirinde gözlemlenebilen eserlerdir.

MakamKit ile özellik çıkarımı. MakamKit, Türk makam müziği için geliştirilmiş, sembolik ve ses tabanlı çok katmanlı bir hesaplamalı analiz motorudur; bu çalışmada yalnız sembolik katmanı kullanılmıştır. Her eserden şu özellik aileleri çıkarılmıştır: (i) aralık motifleri: üç ve dört aralıklı pencerelerde doğrudan ve transpoze tekrarların ayrımı; (ii) seyir yörüngesi: eser eşit nota-sayılı on iki pencereye bölünerek her pencerede süre-ağırlıklı göreli perde merkezi, ardışık pencereler arası yörünge pürüzlülüğü, yön değişim sayısı ve son beşte birlik kesitte nihai perdeye yakınsama derecesi hesaplanır; (iii) bölüm sınırları:hane, mülazime/teslim ve serhane olarak işaretlenen geçişlerde sekiz notalık bağlamların histogram benzerliği ve yön sürekliliği; (iv) usul-melodi eklemlenmesi:nota başlangıcının ölçü içi fazı, ölçü çizgisini aşan nota olayları, nihai perdenin ölçü sonuna denk gelişi ve bölüm aralıklarının ölçü cinsinden yayılımı. Bu ölçümlerin hiçbiri tarihsel usul vuruş ağırlıklarının veya özgün icra tavrının doğrudan karşılığı değildir; yalnız modern notalama yüzeyinin ölçülebilir zaman ve perde örgüsünü temsil eder.

Kör tasarım. Kümeleme modeline besteci adı, dönem etiketi, eser başlığı veya tarih hiçbir biçimde verilmemiştir; yalnız motif, seyir, bölüm, usul-melodi, yoğunluk, ambitus ve uzunluk özellikleri kullanılmıştır. Özellikler standartlaştırıldıktan sonra k=2'den k=8'e kadar KMeans, elli farklı rastgele başlangıçla çalıştırılmıştır. Küme iç sıkılığı silhouette katsayısı (Rousseeuw, 1987) ile; kümelerin dört dönem etiketiyle dış uyumu düzeltilmiş Rand indeksi ARI (Hubert ve Arabie, 1985) ve normalize karşılıklı bilgi NMI ile ölçülmüştür. Bu iki ölçüm ayrı sorulara cevap verir: silhouette, verinin kendi içinde doğal adalar oluşturup oluşturmadığını; ARI ve NMI ise (bu adalar varsa) onların tarihsel dönemlerle örtüşüp örtüşmediğini gösterir.

Sınıflandırma. Kümelemeden bağımsız olarak, müzikal özelliklerin dönem bilgisini taşıyıp taşımadığı besteci-gruplu beş katlı çapraz doğrulamayla ayrıca sınanmıştır. Aynı bestecinin eserleri hiçbir zaman aynı anda hem eğitim hem test katında yer almamıştır; bu önlem, modelin besteci imzasını (kişisel üslup) dönem sinyali sanmasını engellemek içindir. Dört dönemin tümü için dengeli doğruluk raporlanmış; ayrıca erken iki dönemi (1650 öncesi ve 1650-1750) geç iki dönemden (1750-1850 ve 1850 sonrası) ayıran daha kaba bir ikili sınıflandırma için rastgele orman (random forest; Breiman, 2001) tabanlı ROC-AUC hesaplanmıştır, 500 ağaç, yaprak başına en az iki örnek ile. Bu ikili ayrım, Feldman'ın sekiz dönemlik özgün dönemlendirmesinin tam bir testi değildir; yalnız kaba bir erken/geç gradyanının varlığını sınar.

Belirsizlik denetimi. Tüm tanılamalar için besteci-bloklu permütasyon testi (1.000 yineleme, sabit rastgele tohum 20260720) ve besteci-bootstrap %95 güven aralıkları hesaplanmıştır (Efron ve Tibshirani, 1994); her ikisinde de aynı besteciye atfedilen eserler birlikte yeniden örneklenmiş, böylece üretken bestecilerin yapay kesinlik yaratması önlenmiştir. Permütasyon testinde her yinelemede karıştırılan yalnızca besteci→dönem atamasıdır (bir besteciye ait tüm eserler o yinelemede aynı rastgele dönem etiketini alır); kümeleme etiketleri ile çapraz-doğrulanmış sınıflandırma tahminleri ve olasılıkları sabit tutulur — yani KMeans ve rastgele orman modelleri her yinelemede yeniden eğitilmez, yalnızca gözlenen (sabit) model çıktısı rastgele dönem atamalarıyla yeniden karşılaştırılır. Bu tasarım, sabit model çıktısının rastgele bir dönem atamasından beklenenden daha yüksek uyum gösterip göstermediğini sınar; modelin kendisinin rastgele etiketlerle yeniden eğitildiğinde benzer bir uyumu üretip üretemeyeceğini sınamaz. Bu ayrım, aşağıdaki Sınırlılıklar bölümünde raporlanan p-değerlerinin olası iyimserliği bakımından ayrıca ele alınmaktadır.

Bulgular

Tablo 16. Küme sayısı taraması, k=2–8

k	Silhouette	ARI (dört dönem)	NMI (dört dönem)
2	0,1349	0,0164	0,0338
3	0,1136	0,0522	0,0651
4	0,1149	0,0462	0,0746
5	0,1146	0,0150	0,0720
6	0,1149	0,0299	0,0702
7	0,1174	0,0289	0,0812
8	0,1110	-0,0036	0,0813

En yüksek iç sıkılık iki kümeli çözümde görülmekte, fakat 0,1349 düzeyindeki bu değer düşük kalmaktadır ve özellik uzayında belirgin doğal adalar bulunmadığına işaret eder; hiçbir k değerinde ARI dört dönemle güçlü bir örtüşmeye yaklaşmamaktadır.

Tablo 17. Çapraz doğrulama karışıklık matrisi, dört dönem (n=149)

Gerçek dönem	Tahmin: 1	Tahmin: 2	Tahmin: 3	Tahmin: 4
1 (1650 öncesi, n=14)	0	1	0	13
2 (1650–1750, n=18)	0	4	3	11
3 (1750–1850, n=21)	1	3	0	17
4 (1850 sonrası, n=96)	2	2	3	89

Model, dört dönemden hiçbirini güvenilir biçimde ayırt edememekte, eserlerin büyük çoğunluğunu dönem etiketinden bağımsız olarak dördüncü sınıfa (1850 sonrası) yönlendirmektedir; bu eğilim, en kalabalık sınıfın (n=96) diğer üçüne oranla yapısal ağırlığından kaynaklanıyor olabilir.

Tablo 18. Dönemlendirme tanılama özeti (n=149, besteci sayısı=77)

Ölçüt	Değer
Dört dönem dengeli doğruluk	0,2873
Erken/geç ikili ayrım ROC-AUC	0,6976
ARI (k=4)	0,0462
NMI (k=4)	0,0746
Silhouette (k=4)	0,1149
Permütasyon tekrar sayısı	1.000
Permütasyon tohumu	20260720

Dört dönem sınıflandırmasının dengeli doğruluğu (0,2873), rastlantı tabanı olan 0,25'in yalnız sınırlı ölçüde üzerindedir; buna karşılık erken/geç ikili ayrımın ROC-AUC değeri (0,6976) daha belirgin bir sinyale işaret etmektedir, Tablo 19'daki belirsizlik denetimi bu ayrımın istatistiksel olarak da tutarlı olduğunu gösterir.

Tablo 19. Belirsizlik ve permütasyon denetimi

Tanılama	Gözlenen	%95 besteci-bootstrap GA	Permütasyon p
Dört kümeli ARI	0,0462	[0,0076, 0,1194]	0,0020
Dört kümeli NMI	0,0746	[0,0418, 0,1711]	0,0040
Dört dönem dengeli doğruluk	0,2873	[0,2392, 0,3844]	0,1159
Erken/geç ROC-AUC	0,6976	[0,5807, 0,8019]	0,0060

Permütasyon p-değerleri, ARI ve NMI'nin rastlantısal etiket dağılımlarından istatistiksel olarak ayrıldığını (p=0,0020; p=0,0040) fakat bu ayrılığın mutlak büyüklüğünün küçük kaldığını gösterir; dört dönem dengeli doğruluğu için permütasyon testi anlamlılık eşiğini geçmemektedir (p=0,1159), oysa erken/geç ROC-AUC istatistiksel olarak tutarlı bir sinyal taşımaktadır (p=0,0060) — bu, çalışmanın "kaba bir tarihsel gradyana sınırlı destek" sonucunun sayısal temelidir.

Özetle, bulgular ince taneli bir dönemsel biçimlenmenin modern notada bulunamadığını, buna karşılık daha kaba bir erken/geç tarihsel gradyanın izinin sürülebildiğini göstermektedir.

Çalışma 6. Feldman'ın Mevlevi ayini Birinci Selâm'da biçimsel uzunluk ile tarihsel üslup arasındaki ilişki tezi, kaynak-ankrajlı bir doğrulama protokolüyle sınamaya hazır mı?

Kuram 6: Birinci Selâm'da biçim-üslup ilişkisi

Walter Feldman, *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022) adlı kitabında Mevlevi ayininin Birinci Selâm bölümünü, bestecinin teknik birikimi ile müzikal vizyonunun en yoğun biçimde gözlemlenebildiği bir alan olarak okur. Feldman'a göre Birinci Selâm'ın biçimsel uzunluğu ile ait olduğu bestecinin tarihsel konumu arasında yönlü bir ilişki vardır: kadim veya erken örneklerde anonim Dügâh Ayini gibi mısra ve terennüm bölümleri birkaç devr-i revân çevrimi içinde derli toplu düzenlenirken, daha geç dönem bestecilerinde melodik cümlelerin çevrim sınırlarını aşması ve makam bölgesinin genişlemesi beklenir. Bu okuma, yalnızca ölçü sayısının artmasına indirgenebilecek yüzeysel bir gözlem değildir; Feldman'ın vurguladığı, uzun erimli melodik düşüncenin usul çevrimini kapsayarak yeniden örgütlenmesi, yani söz–usul–seyir ilişkisinin bestecinin elinde daha karmaşık bir mimariye kavuşmasıdır.

Kuram, üç unsurun eş zamanlı izlenmesini gerektirir: cümle sınırının nerede bittiği, bu sınırın devr-i revân çevrimiyle ilişkisi ve makam bölgesinin (geçkinin) kaç kez değiştiği. Feldman'ın (2022) basılı metni bu unsurları Dügâh ve Beyati ayinleri için kısmi biçimsel açıklamalarla destekler. Saba Ayini içinse notaların kendisini basmaz; okuru web ekine ve İrsoy'un *Mevlevi Ayinleri* (cilt 11, s. 565–568) kaynağına yönlendirir. İrsoy'un bu derlemesi için makalenin ve kaynak dokümanların hiçbirinde tam bir bibliyografik künye (yazarın tam adı, yayın yılı, yayınevi) bulunmadığından, bu çalışma kaynağı yalnızca Feldman'ın (2022) atfı üzerinden, cilt ve sayfa bilgisiyle anılmaktadır. Feldman'ın 2024 tarihli *Music of the Ottoman Court* eseri de bu çalışma paketinin kaynakçasında yer almakla birlikte, Birinci Selâm'a ilişkin tez doğrudan 2022 kitabından türetilmiştir.

Bu çerçeveden hareketle araştırma sorusu şöyle kurulmuştur: kaynakla doğrulanmış Dügâh, Beyati ve Saba Birinci Selâm notaları aynı ölçüm sözleşmesiyle kodlandığında, kronolojik sıra (a) cümlelerin devr-i revân çevrimlerini aşması ve (b) bağımsız makam bölgelerinin çoğalması yönünde betimsel bir örüntü üretir mi? Üç önceden tanımlı hipotez bu soruyu işler hale getirir. H1, kronolojik sırada uzman-kodlu ortalama cümle uzunluğunun (devr-i revân cinsinden) arttığını öngörür; H2, en az bir usul çevrimi sınırını kapsayan cümlelerin oranının arttığını öngörür; H3 ise bağımsız uzman makam-bölgesi etiketlerinden hesaplanan bölge/geçki sayısının arttığını öngörür. Karar kuralı önceden sabitlenmiştir: üç gösterge de beklenen yöndeyse sonuç descriptive_support, en az biri ters yöndeyse descriptive_counterexample olarak kaydedilecektir. Üç vaka söz konusu olduğundan p-değeri veya nüfus genellemesi üretilmesi zaten planlanmamıştır. Bu, Feldman'ın önerdiği ilişkiyi seçilmiş-vaka düzeyinde bir replikasyon denemesi olarak konumlandırır, olasılıklı bir örneklem iddiası olarak değildir.

Kuramın Testi

Örneklem, kronolojik ve kuramsal karşıtlık gözetilerek üç vaka ile sınırlı tutulmuştur: anonim ve kadim kabul edilen Dügâh Ayini (erken dönem), Köçek Mustafa Dede'ye atfedilen Beyati Ayini (orta dönem) ve İsmail Dede Efendi'nin 1823 tarihli Saba Ayini (geç dönem, kesin tarihli). Bu üçlü, Feldman'ın tezinin ima ettiği erken–geç karşıtlığını hem kronolojik hem kuramsal olarak temsil edecek şekilde seçilmiştir; ancak Osmanlı Mevlevi ayin repertuvarının olasılıklı bir örneklemi değildir. Makalenin kendisi ve bu bölüm bunu açık bir sınırlılık olarak kabul eder.

Analiz, Giriş'te tanıtılan beş katmanlı (sembolik melodik analiz, ses tabanlı perde analizi, usul/aksak analizi, güfte/duygu analizi ve benzerlik-kümeleme) MakamKit motorunun sembolik katmanı üzerinden yürütülmesi planlanan bir protokol olarak tasarlanmıştır. Bu çalışmada motorun rolü doğrulayıcı bir aracınkiyle sınırlıdır. Dört adımdan oluşan bu doğrulama şöyle işler: kaynak-izlenebilir MusicXML (W3C Music Notation Community Group, 2021) dosyalarını şema doğrulamasından geçirmek; uzman tarafından işaretlenmiş cümle sınırlarını ilgili devr-i revân çevrim uzunluğuna bölerek cümle uzunluğunu hesaplamak; açık aralıkta kalan usul sınırlarını sayarak çevrim aşımını belirlemek; bağımsız uzman makam-bölgesi etiketlerinden bölge/geçki sayısını türetmek. Motor, uzman sınırı bulunmayan durumlarda süre-temelli sezgisel bir bölümleme üretebilir; ancak bu çıktı yalnızca yazılım tanılaması içindir, phrase_source: heuristic olarak işaretlenir ve doğrulayıcı H1/H2 kararına giremez. Aynı ilke makam genişlemesi için de geçerlidir: algoritmik perde histogramı uzman etiketlerinin yerine geçmez; eksik değer sıfıra çevrilmez, n_modulations: null olarak bırakılır. Bu tasarım tercihi, ölçülemeyen bir değişkeni sıfır sanma hatasını önlemek içindir.

Doğrulayıcı koşunun açılabilmesi dört veri-hazırlık kapısının aynı anda karşılanmasına bağlanmıştır: (1) üç vakanın kaynak-izlenebilir MusicXML dosyalarının bulunması, (2) her dosyaya uzman phrase_end_qL dizisinin eklenmiş olması, (3) bağımsız region_labels etiketlerinin sağlanması, (4) nota/cümle/bölge kodlarının kaynak sayfaya karşı çift kontrolden geçirilmiş olması. Şema doğrulaması bilinmeyen açıklama alanlarını reddedecek şekilde sıkı tutulmuştur. Kalite güvencesi ayrıca aktarımı yapan kişi ile ikinci denetçinin ayrı tutulmasını, anlaşmazlıkların kör uzlaşı öncesinde korunmasını ve güvenilirliğin ayrıca raporlanmasını öngörür; uzlaşı veri seti ile anlaşmazlıklı-sınır-çıkarılmış duyarlılık koşusu ayrı ayrı sunulacak, sonuç işaret değiştirirse "kodlama duyarlılığı" olarak sınıflandırılacaktır. Üç göstergeli birleşik karar kuralı dışında resmi bir çoklu karşılaştırma düzeltmesi (örn. Bonferroni) uygulanmamıştır, çünkü üç vaka nedeniyle zaten hiçbir p-değeri üretilmemektedir.

Bulgular

Bu bölüm, olağan anlamıyla bir "olumlu sonuç" raporu değildir: aşağıda sunulan bulgular, kuramın sınanıp desteklendiğini veya çürütüldüğünü değil, sınama koşullarının henüz hazır olmadığını belgeler. Doğrulayıcı örneklem büyüklüğü sıfırdır; confirmatory_ready=false ve historical_test_status=not_run_missing_real_scores değerleri makine-okunur sonuç dosyasında sabittir. H1, H2 ve H3'ün üçü de test edilmemiştir. Bu, hipotezlerin çürütüldüğü değil, sınanmadığı anlamına gelir. Tablo 20 ve Tablo 21'in ve sonuç dosyasındaki durum alanlarının, sonuç JSON'u ile çapraz kontrol edilmiş birebir aktarımıdır.

Tablo 20. Vaka bazında veri hazırlığı

Vaka	Gerçek nota hazır	Yayımlanmış ankraj	Kanıt kapsamı
Dügâh	Hayır	6	Kısmi basılı örnek ve metinsel çözümleme
Beyati	Hayır	7	Kısmi basılı örnek ve metinsel çözümleme
Saba	Hayır	1	Yerel kitap kaynağı tanımlar; nota web eki veya İrsoy cildindedir

Tablo 20, hiçbir vaka için kaynak-izlenebilir gerçek notanın hazır olmadığını, buna karşın Feldman'ın (2022) basılı metninden doğrulanabilir 6, 7 ve 1 adet yayımlanmış önermenin (ankraj) çıkarılabildiğini göstermektedir. Ankraj, Feldman'ın basılı metninde belirli bir bölüme atfedilen, kaynak sayfasıyla denetlenebilir somut bir önermeyi ifade eder (örn. "Dügâh Bend III'te üçüncü devirde Segâh geçkisi"); bu ankrajlar veri edinimini denetlemek için kullanılabilir, ancak kendileri hipotez testi için yeterli veri niteliği taşımaz.

Tablo 21. Doğrulayıcı karar kapıları

Kapı	Zorunlu	Güncel durum
Kaynak-izlenebilir üç nota	Evet	Karşılanmadı
Uzman cümle sınırları	Evet	Karşılanmadı
Bağımsız makam-bölgesi etiketleri	Evet	Karşılanmadı
Çift kaynak kontrolü	Evet	Karşılanmadı
Doğrulayıcı analiz	Evet	Çalıştırılmadı

Tablo 21, dört veri-hazırlık kapısının tümünün ve bunlara bağlı doğrulayıcı analiz adımının henüz karşılanmadığını göstermekte; bu durum, tezin çürütüldüğüne değil, sınama koşullarının henüz oluşmadığına işaret etmektedir.

Tablo 22. Protokol durum bayrakları

Gösterge	Değer
Gerçek nota sayısı	0
Eksik hedef sayısı (Dügâh, Beyati, Saba)	3
confirmatory_ready	Hayır
historical_test_status	not_run_missing_real_scores
protocol_status	Aşama 1 kayıtlı rapor, gerçek nota eksik
Figürler	Yok

Tablo 22, protokolün kendi durum bayraklarını özetlemekte ve makalede sunulan hiçbir sayısal veya görsel bulgunun tarihsel bir sonuç iddiası taşımadığını teyit etmektedir; sentetik veri üzerinde çalışan yazılım öz-testlerinin geçmesi de bu değerlendirmeyi değiştirmez, çünkü bu testler yalnızca ayrıştırma, şema reddi, çevrim sayımı ve eksik-değer davranışını sınamaktadır, tarihsel kanıt üretmemektedir.Özetle, üç vakanın hiçbiri için dört veri-hazırlık kapısı henüz karşılanmamış, doğrulayıcı analiz çalıştırılmamış ve H1–H3 test edilmemiştir; gerçek nota sayısı sıfır, eksik hedef sayısı üçtür.

Sonuç ve Tartışma

Bu makale, Walter Feldman'ın Osmanlı saray çalgı musikisine dair geniş dönüşüm anlatısından altı ayrı, sınırları önceden çizilmiş önerme türetmiş; bunları ortak bir hesaplamalı altyapı (MakamKit), ortak bir veri kaynağı (SymbTr türevi sembolik nota külliyatı) ve şeffaf, çoklu karşılaştırma düzeltmeli istatistiksel protokollerle sınamıştır. Altı çalışmanın toplu okuması tek bir cümleye indirgenemez, ama iç tutarlılığı yüksek bir tablo ortaya koyar: beş çalışma modern nota yüzeyinde ya destek bulamamış ya da yalnızca kaba, sınırlı bir sinyal yakalamış; altıncısı ise henüz sınanabilir hâle gelmemiş bir kuramın veri hazırlık aşamasını belgelemiştir.

Tablo 23. Altı çalışmanın toplu epistemik statüsü.

Çalışma	Kuram	Statü	Ana bulgu
Çalışma 1	Terkibden seyre geçiş (motif tekrarı, cümle yayılımı, karar-yakınsama)	Desteklenmiyor; bileşene ve modele duyarlı	Birleşik destek ölçütü (≥3/5 gösterge) karşılanmadı; tek kararlı gösterge (karar-yakınsama) beklenenin tersi yönde; saz semâîsinde cümle yayılımı form-içi kısmi destek verdi
Çalışma 2	Seyrin bütünsel tarihsel kodifikasyonu (beş yakınsak gösterge)	Desteklenmiyor	Dört göstergede kararlı eğilim yok; karar-yakınsama ters yönde (ρ=-0,325, $p<0,001$); beş hipotezin beşi de noktasal tahminde tezin öngördüğü yönün tersi işaretli
Çalışma 3	Usul devri ile ezginin eklemlenme biçiminin dönemsel değişimi	Modern nota yüzeyinde iz bulunamadı	Beş göstergenin hiçbiri düzeltme sonrası anlamlı eğilim üretmedi (tüm $q\geq0,570$)
Çalışma 4	Model-nazire ilişkisinin hesaplamalı önceliklendirilmesi	Doğrulanmış keşif yok; yalnız aday sıralaması	149 eserlik külliyattan yalnız 34 karşılaştırılabilir çift üretilebildi; sıfır aynı-bestecili kontrol çifti
Çalışma 5	Dört dönemlik biçimsel periyodizasyon	Doğal küme olarak geri kazanılmıyor; kaba gradyana sınırlı kanıt	Dengeli doğruluk 0,2873 (perm. p=0,1159); erken/geç ROC-AUC 0,6976 (p=0,0060)
Çalışma 6	Birinci Selâm'da biçim-üslup ilişkisi	Sınanmadı — Aşama 1 kayıtlı protokol	Gerçek nota sayısı sıfır; confirmatory_ready=false

Bu tablonun ilk okunuşu, Feldman'ın kuramsal mirasının modern sembolik aktarım örnekleminde "kaybolduğu" biçiminde olabilir; bu okuma aceleci olur. Altı çalışmanın hiçbiri kuramın kendisini çürütmemektedir. Her biri kuramın notaya indirgenmiş, dar bir vekil kümesiyle ölçülen bir izdüşümünü sınamıştır. Bu ayrımın gerekçesi burada bir kez, güçlü biçimde kurulmalı ve aşağıdaki altı tartışmanın hepsine zemin oluşturmalıdır: MakamKit'in girdisi olan SymbTr türevi külliyat (Karaosmanoğlu, 2012), on yedinci-on sekizinci yüzyıl icrasının olasılıklı bir örneklemi değildir; günümüze ulaşma, meşk zincirinde yaşatılma, notaya aktarılma, edisyona girme ve besteciye atfedilme süzgeçlerinden geçmiş, seçilmiş bir aktarım örneklemidir. Bu süzgecin her halkası bir seçimdir ve icranın esnekliğini süslemeleri, perde

ayarlamalarını, tempo serbestliğini, düm-tek vuruş ağırlığını sabit işaretlere indirger. Buna ek olarak, MakamKit'in perde ölçümlerinin dayandığı 53 komalı Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) dizgesi yirminci yüzyılda kuramsallaştırılmış bir çerçevedir; bu çerçevenin erken dönem eserlerine geriye dönük uygulanması, aktarım zincirinin taşıdığı belirsizlikten ayrı, ölçümün kavramsal temeline içkin kendine özgü bir anakronizm riski taşır. Bu iki sınır, aktarım süzgeci ve kavramsal anakronizm altı çalışmanın tamamında ortaktır ve aşağıda her çalışma yeniden anılmayacak, yalnızca her bulgunun bu ortak zemin üzerinde nasıl konumlandığı tartışılacaktır. Sonuçların büyük bölümünün "desteklenmiyor" ya da "sınırlı kanıt" biçiminde çıkması, bu nedenle Feldman'ın tarihsel önermesinin bir çürütülmesi değil, o önermenin modern aktarım yüzeyindeki izinin ve bu izin seçilen vekillerle ne ölçüde yakalanabildiğinin bir haritasıdır.

Terkibden seyre: bütünleşme denemesi (Çalışma 1 ve Çalışma 2)

Feldman'ın (2024) merkezi tezi, on yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren peşrev ve saz semâîsi repertuvarının, terkib denen modüler hane-mülazime yapısından, eserin bütününü kucaklayan bir seyir mantığına doğru kaydığıdır. Çalışma 1 bu geçişi motif tekrarı, cümle yayılımı ve karar-yakınsama gibi göstergelerle; Çalışma 2 ise aynı geçişin tonal ağırlık merkezine dayalı beş göstergesiyle (pürüzlülük, yön değiştirme, bölüm sınırında yön sürekliliği, bölüm sınırında perde dağılımı benzerliği, karar-yakınsama) sınamıştır. İki çalışmanın da ortaya çıkardığı örüntü çarpıcı biçimde örtüşür: beklenen yönde hareket eden gösterge sayısı birleşik destek eşiğinin altında kalmış, buna karşılık karar-yakınsama her iki çalışmada da istatistiksel olarak anlamlı ama beklenen yönün tam tersine hareket etmiştir (Çalışma 2'de ρ=-0,325, $p<0,001$). Çalışma 2'de beş hipotezin beşi de noktasal tahminde ters işaretlidir; bu, tek bir göstergenin tesadüfen ters çıkmasından çok, tutarlı bir örüntüye işaret eder.

Bu tutarlı tersinme, Feldman'ın metniyle yüzleştirildiğinde iki farklı biçimde okunabilir. Birincisi, karar-yakınsama ölçütünün kendisi kaba bir vekildir: son notayı mekanik biçimde karar sayar, oysa teslim (mülazime) bazı formlarda asma bir kalışla kapanabilir; ölçüt bu inceliği ayırt etmez. Bu durumda tersinme, seyrin tarihsel olarak zayıfladığını değil, vekilin teslim bölgesini yanlış temsil ettiğini gösteriyor olabilir. İkincisi, ve Çalışma 2'nin sınırlılıklar bölümünün işaret ettiği gibi, karar-yakınsamanın dönem medyanlarındaki seyri tek yönlü değil, 1650-1750 katmanında bir tepe yapıp ardından gerileyen bir dalgalanmadır; bu, H1-H5'in kurduğu doğrusal beklenti çerçevesinin Feldman'ın kendi nüanslı, çok boyutlu anlatısından daha kısıtlayıcı olabileceğini düşündürür. Feldman'ın argümantasyonu zaten terkibden seyre geçişi tek eksenli bir "ilerleme" olarak değil, perde merkezlerinin sırası, usul-ezgi eklemlenmesi, hane-mülazime düzeni ve nazire ilişkisinin birlikte yer değiştirdiği çok boyutlu bir süreç olarak kurar (Feldman, 2024); bu makalenin iki çalışması o geniş örgüden yalnızca tonal-yapısal iki ipliği çözmüştür. Bir ipliğin elde tutulamaması dokunun kendisinin var olmadığı anlamına gelmez. Ama iki bağımsız çalışmanın, iki farklı gösterge kümesiyle, aynı ters yönlü karar-yakınsama örüntüsünde buluşması, bu tekilliğin bir vekil kusuru olmaktan öte, aktarım zincirinin sinyali sistematik biçimde bir yönde çarpıttığı ihtimalini de güçlendirir. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel'in (2014) hesaplamalı makam araştırmaları için işaret ettiği genel sınır, sembolik ölçütlerin tarihsel-kuramsal kavramların ancak gölgesini yakalayabilmesi, burada iki bağımsız sınamada aynı yönde somutlaşmıştır. Bulgu tamamen boş da değildir: Çalışma 1'de saz semâîsinde cümle yayılımı kendi form-içi düzeltme ailesinde tezle uyumlu, forma özgü kısmi bir sinyal vermiştir; bu, sonucun tek bir düz "yok" yargısına değil, bileşene ve forma duyarlı bir olumsuz/karma yargıya işaret ettiğini gösterir.

Usul devri ile ezginin eklemlenmesi (Çalışma 3)

Feldman'ın (2024) tezinin usul boyutu, düm-tek vuruşlarının ağırlık hiyerarşisi ile ezginin bu hiyerarşiye göre nasıl eklemlendiği üzerine kuruludur. Çalışma 3, ezginin usul devrini giderek daha uzun soluklu ve daha sık aşmasını beş göstergeyle sınamış; beşinin de düzeltme sonrası anlamlı bir dönem eğilimi üretmediğini (tüm $q\geq0,570$) bulmuştur. Burada olumsuz sonuç, Çalışma 1 ve 2'dekinden farklı bir mekanizmayla açıklanabilir: kaynak veride düm-tek vuruş şiddetleri kodlanmadığından çalışma bir olay-fazı vekili kullanmak zorunda kalmıştır ve hiçbir gösterge usulün ağırlık hiyerarşisini doğrudan ölçmez. Ölçü çizgisinin kendisi, tarihsel usul devrinin değil, modern aktarımcının editoryal kararının bir izidir. Bozkurt vd.'nin (2014) genel uyarısı burada özellikle keskin bir biçim alır: sembolik veri zamanı

verir, vuruş ağırlığını vermez. Feldman'ın metnindeki terkib-seyir dönüşümü meşk zincirinde bedenden bedene aktarılan bir bilgiye dayanırken, bu çalışmanın ölçtüğü şey o bilginin modern nota kâğıdına düşen gölgesidir.

Çalışma 3'ün sınırlılıklar bölümünde işaret edilen bir karıştırıcı, bu olumsuz sonucun okunuşunu daha da temkinli kılar: saz semâîlerinin tamamı Aksak Semai usulündedir, dolayısıyla form ile usul etkisi bu veriyle ayrıştırılamaz; göstergeler usul döngü uzunluğuna duyarlıdır ve dönemlerin usul bileşimi farklılaştığından, havuzlanmış test bu karıştırıcının yükünü taşımaktadır. Ayrıca 1750-1850 dönemine denk düşen tek dönemlik bir "çukur" bağlantı oranı ve cümle yayılımının birlikte düşmesi Feldman'ın öngördüğü pencereye kabaca denk gelse de, kalıcı bir açılma değil V biçimli bir dalgalanmadır; dönüşüm tezi ise tek yönlü ve kalıcı bir eğilim öngörmektedir. Üç olası mekanizma aktarım zincirinin sinyali homojenleştirmesi, usul-döngü uzunluğunun döneme karışması ve dönüşümün doğrusal olmayan bir dalgalanma biçiminde seyretmesi veride ayrı ayrı karşılık bulur ve hiçbiri bu makale kapsamında birbirinden ayrıştırılamaz. Üç yüzyıllık aktarım sürecinin nota üzerinde bıraktığı iz durağan görünmektedir; ancak bu durağanlığın tarihsel usul pratiğinin kendisinde bir durağanlığa işaret ettiği sonucuna doğrudan varılamaz.

Model-nazire ilişkisi (Çalışma 4)

Feldman'ın nazire kavramı, besteciler arası bir görgü ilişkisini, tek bir motif eşitliğine indirgenemeyecek bir kavram olarak sunar (Feldman, 2024). Çalışma 4, bu ilişkiyi hesaplamalı bir aday önceliklendirme problemine dönüştürmüş ve külliyatta tarihsel nazire etiketi bulunmadığından bir doğrulama değil, yalnızca bir sıralama üretmiştir. Listenin tepesinde duran Hızır Ağa–Nâyi Osman Dede Segâh saz semâîsi çifti (0,885), iki bestecinin de on yedinci yüzyıl sonu Osmanlı saray çevresine ait olması ve Nâyi Osman Dede'nin dönemin eski repertuvarını derleyip notaya aktaran konumu nedeniyle gerçek bir ilk durak olarak değerlendirilebilir. Ancak bu yüksek puan iki ayrı hikâyeyle de uyumludur: gerçek bir model-nazire yakınlığı ya da ortak bir notacının aktarım görgüsü. Bu ayrımı çözmek makinenin değil, kaynak taramasıyla çalışan tarihçinin işidir.

Çalışmanın en öğretici bulgusu, planlanan tek doğrudan sağlık denetiminin (aynı bestecinin aynı hücreye yazdığı ikinci bir eserin kontrol grubu olarak kullanılması) veri yetersizliğinden hiç çalıştırılamamış olmasıdır: 149 eserlik külliyatta olası ikili karşılaştırma sayısı matematiksel olarak 11.026 iken, bunun yalnızca 34'ü aynı makam-usul-form hücresinde kalmış ve sıfır aynı-bestecili kontrol çifti üretilmiştir. Bu boşluk, Feldman'ın kuramının değil, modern kanonun kendi türsel mantığının bir yansımasıdır: saz semâîsi on dokuzuncu-yirminci yüzyılda standartlaşmış bir form olduğundan, bu dönemin bestecileri neredeyse her makamda tek bir saz semâîsi yazmıştır; "her makama bir saz semâîsi" görgüsü, aynı bestecinin aynı hücreye ikinci bir eser yazmasını yapısal olarak engellemiştir. Bu, Feldman'ın nazire kuramının yanlışlığını göstermez. Tam tersine, modern kanonun kendi seçici mantığının tarihsel ilişkinin izini nasıl örtebileceğini gösterir. Ağırlık profiline duyarlılık denetimi, sıralamanın tek bir keyfi katsayı seçiminin ürünü olmadığını göstermiştir; ama iç tutarlılık dışsal geçerlik değildir. Bozkurt vd.'nin (2014) genel biçimde işaret ettiği boşluk burada kapatılmamış, yalnızca haritalanmıştır: modern aktarım kanonunun kendi türsel mantığının tarihsel model-nazire ilişkisinin izini ne ölçüde örttüğü, eldeki veriyle yanıtlanamayan, ama gelecekteki bibliyografik incelemenin doğrudan sınayabileceği açık bir sorudur.

Biçimsel dönemlendirme (Çalışma 5)

Feldman'ın (2024) sekiz dönemlik dönemlendirmesinin dörtlü bir indirgemesini sınayan Çalışma 5, dört kümeli bir çözümün dönem etiketleriyle örtüşmediğini (ARI=0,0462, NMI=0,0746) ve dört dönem sınıflandırmasının rastlantı tabanının yalnız sınırlı üzerinde kaldığını (dengeli doğruluk 0,2873; permütasyon p=0,1159, anlamlılık eşiğini geçmiyor) bulmuştur. Buna karşılık daha kaba bir erken/geç ayrımı istatistiksel olarak tutarlı, zayıf-orta düzey bir sinyal taşımaktadır (ROC-AUC=0,6976; p=0,0060). Bu ikili sonuç ilk bakışta çelişkili görünse de, Feldman'ın kendi kuramsal çerçevesiyle okunduğunda paradoksal biçimde tutarlıdır: Feldman'ın dönemlendirmesi sekiz ayrı, keskin sınırlı blok değil, terkib biçiminin kısalığından seyir-temelli bütünleşmeye kademeli bir geçişi, örtüşen bir sürekliliği öngörür. Kümeleme yönteminin doğası gereği aradığı ayrık, birbirinden kopuk gruplar, bu türden kademeli bir dönüşümün doğru bir sınaması olmayabilir; erken/geç ikili ayrımın kümelemeden daha güçlü sinyal vermesi de bu okumayla uyumludur. Keskin sınıflandırma yerine kaba bir yön arandığında sinyal artmaktadır.

Bununla birlikte, düşük küme uyumunun alternatif bir okuması da göz ardı edilemez: modern aktarım sürecinin kendisi tarihsel üslup imzalarını homojenleştirmiş olabilir; Bozkurt vd. (2014), sembolik notaya aktarımın icra pratiğine özgü mikro-tonal ve ritmik ayrıntıları büyük ölçüde standartlaştırdığını vurgular. Bu iki okuma, kuramın kendi süreklilik veçhesi ve aktarım artefaktı birbirini dışlamaz, birlikte bulguyu açıklar. Erken/geç ayrımının kısmi başarısı da temkinle okunmalıdır: 0,6976 düzeyindeki bir ROC-AUC rastlantı düzeyinin (0,50) üzerinde olsa da, güven aralığının alt sınırının (0,5807) rastlantı düzeyine yakın seyretmesi, bunu güçlü bir dönemlendirme kanıtı saymayı engeller. Katkı, dönemleri "makineyle keşfetmek" değil, tarih etiketlerini modele hiç vermeden dönemlendirme iddiasını besteci-sızıntısına karşı denetimli bir çerçeveyle sınamaktır; Feldman'ın kendi argümantasyon tarzı zaten büyük ölçüde filolojik ve karşılaştırmalı-yazmasal kanıta dayandığından (2024), bu çerçeve o kanıtla rekabet eden değil, ona tamamlayıcı ve dolaylı bir hesaplamalı sınama sunmayı hedeflemektedir.

Birinci Selâm: kayıtlı protokol (Çalışma 6)

Çalışma 6, diğer beşinden köklü biçimde farklı bir epistemik konumdadır ve bu fark burada açıkça vurgulanmalıdır: Çalışma 1-5 SymbTr üzerinden derlenmiş modern sembolik aktarım örneklemiyle çalışmış ve betimsel veya çıkarımsal sonuçlar üretebilmiştir; Çalışma 6'da ise SymbTr veri kaynağı değildir, çünkü Mevlevi ayin repertuvarı SymbTr korpusunun kapsamı dışındadır. Dügâh, Beyati ve Saba ayinlerinin hiçbiri için kaynak-izlenebilir gerçek nota henüz doğrulayıcı veri paketinde bulunmamaktadır; gerçek nota sayısı sıfırdır. Dügâh için 6, Beyati için 7 ve Saba için 1 yayımlanmış ankraj doğrulanmış olsa da bunlar yalnızca veri edinim sürecini denetleyen kontrol noktalarıdır, sonuç üretme kapasitesine sahip değildir. Bu bölümün amacı bir kuram lehine ya da aleyhine karar bildirmek değildir; sunulabilecek tek dürüst değerlendirme, Feldman'ın Birinci Selâm tezinin desteklendiği ya da çürütüldüğü değil, henüz gözlemlenebilir kılınmadığıdır.

Bu durum tezin zayıflığını göstermez. Feldman'ın Dügâh ve Beyati'nin bölüm uzunlukları, devr-i revân sayıları ve bazı makam hareketleri hakkındaki gözlemleri basılı, izlenebilir bir nesir kanıtına dayanır; ama nesir kanıtı ile makine-okunur analiz girdisi arasındaki fark, hesaplamalı Osmanlı müzikolojisinin yapısal bir sorununu görünür kılar. Feldman'ın "Dügâh Bend III'te üçüncü devirde Segâh geçkisi" türünden bir gözlemi belirli bir bölümü doğrulamak için kullanılabilir, ama eserin bütün Birinci Selâm'ını olay dizisine dönüştürmez. Bozkurt vd.'nin (2014) durum tespiti burada da geçerlidir: makam müziğinin hesaplamalı analiz altyapısı büyük ölçüde modern, ses veya nota kaydı bulunan repertuvara dayanır; tarihsel ve dinî-tören repertuvarının bu altyapıya girişi ayrı bir aktarım emeği gerektirir. Bu bölümün bulgusu, tam olarak bu emeğin henüz sarf edilmediğidir. Çalışmanın asıl katkısı, tarihsel kuramı eksik veri üzerinde taklit etmemesidir: Nosek ve diğerlerinin (2018) kayıtlı rapor mantığı burada bir adım öteye taşınmış, veri toplama tamamlanmadan protokolün kendisi yayımlanmıştır; Munafò ve diğerlerinin (2017) ayırdığı iki katman — yazılımın yeniden üretilebilirliği ile tarihsel çıkarımın geçerliliği — burada özellikle nettir: MakamKit'in sentetik dosyalar üzerindeki öz-testlerinin geçmesi yalnızca yazılımın beklendiği gibi çalıştığını gösterir, Feldman'ın tarihsel savının doğrulandığı anlamına gelmez.

Genel değerlendirme

Feldman'ın kuramsal mirası bu altı sınamadan nasıl çıkacağına baktığımızda ilk bakışta olumsuz görünen tablo, aslında Feldman'ın kendi yönteminin gücünü dolaylı biçimde teyit eder. Feldman'ın argümantasyonu büyük ölçüde filolojik ve karşılaştırmalı-yazmasal kanıta dayanır (2024; 2022). Bu makalenin altı çalışması, o kanıtla rekabet eden değil, ona tamamlayıcı ve dolaylı bir hesaplamalı sınama sunmayı denemiştir. Sonuçların çoğunluğunun "desteklenmiyor" ya da "sınırlı kanıt" biçiminde çıkması, tam da bu tamamlayıcılığın sınırlarını gösterir. Modern notanın ölçü çizgisi tarihsel usul devrinin vuruş ağırlığı hiyerarşisini taşımaz (Çalışma 3). Son yazılı perde uzman bir kalış etiketiyle özdeş değildir (Çalışma 1, 2). Makam-usul-form paylaşımı nazire için ne gerekli ne yeterlidir (Çalışma 4). Dört dönem sekiz dönemin kaba bir indirgemesi olarak bile doğal küme yapısı üretmez (Çalışma 5). Bu, hesaplamalı yöntemin Feldman'ın kuramına uygulanamaz olduğu anlamına gelmez; tersine, hangi ölçümlerin bu aktarım yüzeyinde iz taşımadığını, hangisinin ters yönde iz taşıdığını (karar-yakınsama örneğinde olduğu gibi, Çalışma 1 ve 2'de bağımsız biçimde) ve hangi kuramsal bileşenin hangi yapısal önkoşulun eksikliğinde sınanamaz kaldığını (nazire için sıfır kontrol çifti,

Çalışma 4; Birinci Selâm için sıfır gerçek nota, Çalışma 6) açıkça haritalamıştır. Bu haritalama, alanın bir sonraki adımlarını tarif eden somut bir kazanımdır.

Gelecek çalışma için birkaç yön, altı çalışmanın sınırlılıklar bölümlerinde ortaklaşa işaret edilmektedir. İlk olarak, karar-yakınsama ve cümle yayılımı gibi göstergelerin teslim bölgelerine duyarlı biçimde yeniden tanımlanması gerekmektedir; mevcut ölçütler son notayı mekanik biçimde karar sayar, oysa teslim bazı formlarda asma bir kalışla kapanabilir. İkincisi, Çalışma 5'in işaret ettiği özellik-ailesi ablasyonu, negatif kontrol modelleri ve alternatif kümeleme yöntemleriyle model-bağımlılık denetimi, bu makalenin bulduğu zayıf-orta düzey sinyallerin yöntem seçimine ne ölçüde bağlı olduğunu netleştirecektir. Üçüncüsü, Çalışma 4'ün önerdiği gibi, uzman kalış çözümlemesi ve kör uzman değerlendirmesi, hesaplamalı sıralamaların tarihsel-müzikolojik yargıyla nasıl tamamlanabileceğini gösterecektir; benzer biçimde Çalışma 1 ve 2'nin ortak açığı olan uzman doğrulama pilotu, karar-yakınsama gibi ölçütlerin geçerliliğini bağımsız biçimde sınayacaktır. Dördüncüsü ve belki en somutu, Çalışma 6'nın tanımladığı dört veri-hazırlık kapısının kaynak-izlenebilir üç Mevlevi ayini notası, uzman cümle sınırları, bağımsız makam-bölgesi etiketleri, çift kaynak kontrolü karşılanması, Feldman'ın (2022) Birinci Selâm tezini Aşama 2'ye taşıyacak somut bir gündemdir.

Bu gündemin sürdürülmesinde iki ilke belirleyici olmalıdır: hipotezleri ve karar kurallarını veri görülmeden sabitleyen kayıtlı rapor mantığı (Nosek vd., 2018) ve yazılımın yeniden üretilebilirliği ile tarihsel çıkarımın geçerliliğini birbirinden ayıran bir şeffaflık ilkesi (Munafò vd., 2017). Bu iki ilkeye bağlı kalındığında, alan ileride benzer iddiaları "testler geçti" ile "kuram destekleniyor" arasındaki farkı bulanıklaştırmadan değerlendirebilir. Eser kimliği, kaynak sayfası, dönüşüm günlüğü ve türetilmiş ölçümlerin birlikte sürümlenmesini öneren FAIR ilkeleri (Wilkinson vd., 2016) de bu tür bir kaynak-aktarım altyapısının kurulmasında yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu altı çalışma Feldman'ın Osmanlı saray çalgı musikisi kuramlarını çürütmemiş, ama onları da doğrudan doğrulamamıştır. Bulgular, modern sembolik aktarım örnekleminin meşkten notaya, notadan edisyona, edisyondan dijital külliyata uzanan bir zincirin son halkasının seçilen vekillerle taşıdığı sınırlı, kimi zaman beklenenin tersine işaret eden bir izdüşümünü yansıtmaktadır. Bu, Osmanlı saray musikisi tarihyazımı için olumsuz bir sonuç değildir. Tersine, tarihsel etnomüzikolojinin büyük anlatılarıyla hesaplamalı etnomüzikolojinin ölçüm araçlarını dürüstçe yüzleştiren, nerede sessiz kaldığını saklamayan bir sınama zincirinin kaydıdır. Feldman'ın mirası bu tablodan, kendi filolojik yönteminin hâlâ vazgeçilmez olduğunu ve hesaplamalı sınamanın ancak bu yöntemle birlikte, onun yerine değil yanında ilerleyebileceğini gösteren bir biçimde çıkmaktadır.

Sınırlılıklar

Altı çalışmanın sınırlılıkları, tek tek tekrarlanmak yerine, burada üç kaynaktan doğan ortak bir yapı olarak konsolide edilmelidir.

Aktarım ve temsil sınırları. Bütün çalışmalarda veri, özgün tarihsel yazmalar değil, meşkten notaya, notadan edisyona, edisyondan SymbTr'nin dijital temsiline uzanan bir zincirin son halkasıdır; bu zincirin her aşaması bir seçimdir ve bulgular yalnızca bu zincirin ürünü hakkında konuşabilir. Bu genel sınıra ek olarak, MakamKit'in perde ölçümlerinin dayandığı 53 komalı AEU dizgesi yirminci yüzyılda kuramsallaştırılmış bir çerçevedir; bu çerçevenin erken dönem eserlerine geriye dönük uygulanması altı çalışmanın tamamında ayrı, kendine özgü bir anakronizm riski olarak yinelenmiştir (Çalışma 1, 2, 3, 4, 5, 6). Besteci atfı da eserin bestelenme tarihiyle özdeş değildir: dönem katmanları besteci atıflarına dayanır, anonim eserler elenmiştir, meşk silsilesi üzerinden sonradan yapılan atıf pratiği denetlenememiştir; bu belirsizlik dönem eksenini bulanıklaştırabilir (Çalışma 1, 3, 4).

Örneklem büyüklüğü ve dengesizliği. Erken dönem hücreleri sistematik biçimde küçüktür — Çalışma 1'de 1650 öncesi ve 1650-1750'de 5-11 eser, Çalışma 2'de erken dönem n=14 ve n=18, Çalışma 3'te 14, 18 ve 21 eser, Çalışma 5'te 14 ve 18 eser — ve güç analizleri bu hücrelerde ancak orta-büyük etkilerin (Çalışma 2'de $|\rho|\approx 0{,}69$ ve $|\rho|\approx 0{,}62$; Çalışma 3'te kabaca $|\rho|\gtrsim 0{,}23$) güvenle yakalanabileceğini göstermektedir. Bu nedenle "anlamlı değil" biçimindeki sonuçlar "etki yok" olarak okunmamalıdır; küçük-orta ölçekli bir dönüşüm istatistiksel güç yetersizliğinden kaçırılmış olabilir. Buna paralel olarak örneklemin dönem ve makam bileşimi de dengesizdir: Çalışma 2'de eserlerin üçte ikisi 1850

sonrasına aittir; Çalışma 4'te havuzun %88,2'si Aksak Semai usullü saz semâîsidir; bu dengesizlikler havuzlanmış testlerde bir bileşim sürüklemesi (kompozisyon karıştırıcısı) riski taşır.

Ölçüm vekillerinin geçerliliği. Hiçbir çalışmadaki gösterge, Feldman'ın kastettiği kuramsal kavramı doğrudan ölçmez; hepsi notadan çıkarılabilen dolaylı vekillerdir. Karar-yakınsama ölçütü (Çalışma 1, 2) teslim bölgelerini ayırt etmez ve son notayı mekanik biçimde karar sayar; bu, en dayanıklı bulgunun bile teslim-duyarlı bir yeniden ölçüm gerektirdiği anlamına gelir. Cümle yayılımı (Çalışma 1, 3) usul-normalizasyonsuzdur ve icradaki nefes ile vurguyla değil notadaki bölüm işaretleriyle sınırlıdır. Çalışma 3'te düm-tek vuruş şiddetleri kaynak veride kodlanmadığından bir olay-fazı vekili kullanılmış, usulün ağırlık hiyerarşisi hiçbir göstergeyle doğrudan ölçülememiştir; saz semâîlerinin tamamının Aksak Semai usulünde olması form ile usul etkisinin ayrıştırılmasını da engellemiştir. Çalışma 4'te aynı makam-usul-form paylaşımı nazire için ne gerekli ne yeterli bir koşuldur; hücre filtresi farklı usul ya da forma dönüştürülmüş gerçek nazireleri baştan dışlar, benzerlik ölçümleri ortak notacı etkisini besteci üslûbundan ayıramaz ve 48 eserden türeyen 34 çift bağımsız gözlemler değildir. Çalışma 5'te ise özellik ailesi ablasyonu, negatif kontrol modeli ve alternatif kümeleme yöntemleriyle model-bağımlılık denetimi henüz yapılmamıştır; besteci-bloklu permütasyon testi kümeleme etiketlerini ve sınıflandırma tahminlerini sabit tuttuğundan, raporlanan p-değerleri modelin her yinelemede yeniden eğitildiği daha katı bir teste kıyasla iyimser çıkmış olabilir.

Doğrulama eksikliği. Hiçbir çalışmada, ölçüm vekillerinin uzman yargısıyla ne ölçüde örtüştüğünü sınayan önceden planlanmış bir pilot çalışma koşulmamıştır; bu, altı çalışmanın ortak ve en temel metodolojik açığıdır. Çalışma 1'in karma modeli yazılım katmanındaki bir hata nedeniyle yakınsamamış ve bu nedenle üçlü örüntüye (havuzlanmış, form-ayrı, eşleşmiş) ne katkı ne itiraz sunabilmiştir. Çalışma 4'te tarihsel nazire etiketi bulunmadığından duyarlılık ve kesinlik hiç hesaplanamamış, üretilen sıralama bir doğrulama metriği değil yalnızca bir inceleme önceliği olarak kalmıştır. Çalışma 6'nın sınırlılığı ise niteliksel olarak farklıdır: burada eksik olan bir istatistiksel güç ya da vekil geçerliliği değil, analiz için gerekli ham verinin kendisidir — kaynak-izlenebilir gerçek nota, uzman cümle sınırları, bağımsız makam-bölgesi etiketleri ve çift kaynak kontrolü, dördü de henüz karşılanmamış dört ön koşuldur.

Kaynakça

Benjamini, Y., & Hochberg, Y. (1995). Controlling the false discovery rate: A practical and powerful approach to multiple testing. *Journal of the Royal Statistical Society: Series B, 57*(1), 289–300. https://doi.org/10.1111/j.2517-6161.1995.tb02031.x

Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research, 43*(1), 3–23. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.865760

Breiman, L. (2001). Random forests. *Machine Learning, 45*(1), 5–32. https://doi.org/10.1023/A:1010933404324

Efron, B., & Tibshirani, R. J. (1994). *An Introduction to the Bootstrap*. Chapman & Hall/CRC. https://doi.org/10.1201/9780429246593

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Hubert, L., & Arabie, P. (1985). Comparing partitions. *Journal of Classification, 2*(1), 193–218. https://doi.org/10.1007/BF01908075

Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: SymbTr. *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 223–228. https://dblp.org/rec/conf/ismir/Karaosmanoglu12

Laird, N. M., & Ware, J. H. (1982). Random-effects models for longitudinal data. *Biometrics, 38*(4), 963–974. https://doi.org/10.2307/2529876

Munafò, M. R. ve diğerleri. (2017). A manifesto for reproducible science. *Nature Human Behaviour, 1*, 0021. https://doi.org/10.1038/s41562-016-0021

Nosek, B.A., Ebersole, C.R., DeHaven, A.C. & Mellor, D.T. (2018). The preregistration revolution. *PNAS, 115*(11), 2600–2606. https://doi.org/10.1073/pnas.1708274114

Rousseeuw, P. J. (1987). Silhouettes: A graphical aid to the interpretation and validation of cluster analysis. *Journal of Computational and Applied Mathematics, 20*, 53–65. https://doi.org/10.1016/0377-0427(87)90125-7

Sakoe, H., & Chiba, S. (1978). Dynamic programming algorithm optimization for spoken word recognition. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing, 26*(1), 43–49. https://doi.org/10.1109/TASSP.1978.1163055

Spearman, C. (1904). The proof and measurement of association between two things. *The American Journal of Psychology, 15*(1), 72–101. https://doi.org/10.2307/1412159

W3C Music Notation Community Group. (2021). *MusicXML 4.0*. https://www.w3.org/2021/06/musicxml40/

Wilcoxon, F. (1945). Individual comparisons by ranking methods. *Biometrics Bulletin, 1*(6), 80–83. https://doi.org/10.2307/3001968

Wilkinson, M. D. ve diğerleri. (2016). The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship. *Scientific Data, 3*, 160018. https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
69-92, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Testing Feldman's theories of Ottoman-Turkish music from a computational ethnomusicological perspective

Seyhan Canyakan[4]

Afyon Kocatepe University State Conservatory, Afyonkarahisar, Türkiye.

Article Info

Recieved: 26 July 2026
Accepted 31 August 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Computational ethnomusicology
Makam
Ottoman-Turkish music
Seyir
Symbolic music analysis
SymbTr
Usul
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



Abstract

This article aims to test six distinct theories proposed by Feldman concerning Ottoman-Turkish music using the MakamKit computational musicology analysis engine on a sample consisting of 149 peşrevs and saz semâîsis drawn from the open-access SymbTr symbolic score corpus (Karaosmanoğlu, 2012), together with three Mevlevi âyins. Each study derived a priori directional hypotheses from Feldman's writings and tested them under multiple-comparison correction using methods including Spearman rank correlation, composer-clustered bootstrap, mixed-effects models, blind clustering, composer-grouped cross-validation, and similarity ranking. Across the six studies, the findings exhibit a common pattern. No test produced consistent evidence in the direction predicted by Feldman. Instead, the most consistent and recurrent deviation was the cadential-convergence measure, which moved in the direction opposite to that predicted in two independent tests of the transition from terkib to seyir (Studies 1 and 2). Apart from this reverse signal, the remaining analyses either produced no consistent pattern or could not be tested at all. The period-specific change in the articulation between usul and melody (Study 3) left no detectable trace on the surface of modern notation; the model–nazire relationship (Study 4) produced not a validated discovery but only a priority ranking for expert examination; the four-period periodization (Study 5) could not be recovered as a natural cluster structure, and only limited statistical evidence was found for a coarse early/late distinction; and the form–style relationship in the First Selâm (Study 6) could not be tested because of the absence of source-traceable scores and was therefore presented as a Stage 1 registered protocol. In conclusion, these six studies do not falsify Feldman's ethnomusicological historical thesis. Rather, the findings should be interpreted within the limitations of the modern symbolic transmission sample and the selected measurement proxies. The principal contribution of this research is to place theories of Ottoman-Turkish music within a testable and reproducible computational ethnomusicological framework while honestly documenting the points at which that framework remains silent.

To cite this article

Canyakan, S. (2026). Testing Feldman's theories of Ottoman-Turkish music from a computational ethnomusicological perspective. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 69-92. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23595917

Introduction

Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (2024) offers one of the most comprehensive and detailed accounts of the formal history of Ottoman-Turkish music. According to Feldman, the early instrumental repertoire, particularly forms such as the *peşrev* and *saz semâîsi*, consists of short, repetitive, and relatively self-contained melodic units, namely *terkibs*. These units can be reordered within a composition and, when appropriate, transferred to other works. From the second half of the seventeenth century onward, this modular organization gradually gives way, in Feldman's account, to a continuous musical structure integrated through the *seyir*, the characteristic melodic trajectory of the *makam*. Feldman never presents this

[4] Assoc.Porf.Dr., Afyon Kocatepe University State Conservatory, Afyonkarahisar, Türkiye. Email: scanyakan@aku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6373-4245

transformation as a single-dimensional process. Rather, it is constructed as a multi-layered historical development involving the ordering of tonal centres, the articulation between *usul* cycles and melody, the *hâne-mülâzime* (*teslim*) structure, and the *nazire* tradition, namely the practice of composing new works in the style of an existing composition. In *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022), Feldman extends this historical-formal interpretation to the religious ceremonial repertoire, particularly the First *Selâm* of the Mevlevi *ayin*, where he likewise proposes a directional relationship between formal length and the historical position of the composer.

Feldman's scholarship stands at the intersection of historical musicology and ethnomusicology. His methodology is predominantly philological and comparative, relying on close readings of seventeenth- and eighteenth-century *edvâr* treatises, lyric anthologies, and the limited number of surviving early notated sources. In a musical tradition transmitted primarily through *meşk*, the master-apprentice system of oral transmission, rather than written notation, this approach represents one of the few means of tracing formal change. In Feldman's work, the performance-oriented perspective of ethnomusicology and the document-based perspective of historical musicology complement rather than exclude one another. The scarcity of written sources necessitates close attention to the internal logic of performance practices such as *meşk*, *taksim*, and *gazel*, while the surviving early notated materials prevent the interpretation from becoming entirely speculative. At the same time, this richness creates a methodological challenge. Feldman's historical propositions rely largely on textual evidence and selected analytical examples. Whether these propositions can be systematically, transparently, and reproducibly examined across a large musical corpus remains largely unresolved in the literature. This question cannot be answered through close reading of a single work but requires the comparative and measurable analysis of many compositions. It is precisely at this point that computational approaches enter the discussion, not as a replacement for philological interpretation but as a complementary analytical tool.

Over the past decade, computational musicology has developed an expanding methodological repertoire for the study of Turkish *makam* music. The review by Bozkurt, Ayangil, and Holzapfel (2014) demonstrates that this body of research has focused primarily on *makam* recognition, pitch and microtonal analysis, and surface-level similarity measurement, whereas methods for systematically testing claims of historical transformation remain comparatively limited. The same study also emphasizes that information extracted from symbolic notation represents only a portion of the knowledge embodied in performance practice. This observation constitutes a common methodological reference point throughout the six studies presented here. Positioned within this gap, the present article seeks to translate a broad historical ethnomusicological narrative into a transparent sequence of computational ethnomusicological tests using reproducible analytical methods.

The data source for this investigation is SymbTr, the open-access symbolic music corpus for Turkish *makam* music introduced by Karaosmanoğlu (2012). SymbTr contains a large collection of works from the traditional repertoire in machine-readable form, together with information on pitch, duration, *usul*, and formal sections, and has served as the foundation for a substantial body of research in music information retrieval and computational analysis of *makam* music. Its license permits non-commercial research use with mandatory attribution. The corpus employed in this article is limited to *peşrevs* and *saz semâîs* selected from a SymbTr-derived collection and does not constitute a probabilistic historical sample. Rather, it represents a curated transmission sample that has passed through successive stages of survival, preservation within the *meşk* tradition, transcription into notation, editorial selection, digitization, and composer attribution. It is therefore not the original historical manuscripts themselves but the final stage of this transmission chain. This fundamental limitation is stated explicitly here. Each of the six studies further discusses additional limitations specific to its own sample. For Studies 1-5, the common dataset comprises 149 *peşrevs* and *saz semâîs*, grouped into four broad historical strata derived from composer attributions (pre-1650, 1650-1750, 1750-1850, and post-1850). These four strata intentionally simplify the finer periodization, extending to eight sub-periods, proposed by Feldman. No page-level correspondence is established between these strata and Feldman's historical transitions; consequently, every analysis based on them should be interpreted only as an approximation of his chronology. The strata represent approximate historical attribution inferred from composers' lifespans rather than

exact composition dates, and the corpus is weighted toward the late period (post-1850). This imbalance constitutes a shared methodological limitation across the six studies. Study 6 departs from this corpus entirely. Because the Mevlevi *ayin* repertoire is not included in SymbTr, a separate procedure for obtaining traceable notated sources was defined.

The computational infrastructure employed throughout the study is MakamKit, a reusable, *makam*-aware Python analysis engine developed for Turkish folk and art music. MakamKit consists of five modules: symbolic melodic analysis, audio-based pitch analysis (from 53-comma pitch histograms to tonic and *makam* estimation), *usul*/*aksak* analysis, lyric-sentiment analysis, and similarity, clustering, and network analysis. All six studies were conducted through this engine to ensure a common computational vocabulary and a reproducible analytical pipeline. Only the symbolic module was used in the present article. This module extracts pitch, duration, metrical position, and sectional boundaries from symbolic notation files and derives quantitative indicators of *makam-usul* relationships from these data. The audio-based pitch/*makam* module, the *usul*/*aksak* module, and the lyric-sentiment module were not employed. This reflects a limitation of the available data, as SymbTr does not provide audio recordings, rather than a methodological preference. Within this study, MakamKit functions as a measurement tool rather than an interpretative one. It derives predefined proxy variables from symbolic notation, while the extent to which these proxies correspond to Feldman's theoretical concepts, including *seyir*, *terkib*, and *nazire*, is discussed explicitly in each study.

Research Problem

Within this framework, the research problem of the present article is to examine six distinct, limited, and falsifiable propositions derived from Feldman's broader account of historical transformation. The first and second propositions address the transition from modular *terkib* organization to *seyir*-based continuity using two different sets of proxies: motif repetition, phrase expansion, and the decision-convergence axis (Study 1), and a five-dimensional set of pre-specified convergent *seyir* indicators (Study 2). The third proposition examines whether the articulation between *usul* cycles and melody changes across historical periods, measured through indicators such as barline crossing frequency and beat-phase entropy. The fourth proposition investigates whether the model-*nazire* relationship, namely the practice of composing a work in imitation of another, can be prioritized through computational similarity analysis as a network of inter-composer influence. The fifth proposition tests whether Feldman's four-period formal periodization can be recovered independently from measurable musical features through unsupervised clustering, without providing period labels to the model. The sixth proposition concerns the relationship between formal length and the historical position of the composer in the First *Selâm* of the Mevlevi *ayin*. As explained below, this proposition is presented here not as an empirical result but as a testing protocol. Although these six propositions form an integrated historical narrative in Feldman's work, each requires a distinct measurement strategy, dataset, and analytical design. Accordingly, they are treated as six separate studies.

The remainder of the article is organized as follows. Studies 1 and 2 examine the transition from *terkib* to *seyir* using two different sets of proxies, namely the motif repetition/decision-convergence axis and the five-dimensional convergent *seyir* indicator framework. Study 3 investigates historical changes in *usul*-melody articulation using five quantitative indicators. Study 4 frames the model-*nazire* relationship not as a hypothesis test but as an exploratory candidate-prioritization exercise. Study 5 evaluates the proposed four-period historical classification through unsupervised clustering and composer-grouped classification. Study 6 differs methodologically from the preceding studies. Rather than relying on the SymbTr corpus, it establishes a confirmatory protocol requiring traceable symbolic scores of Mevlevi *ayins* and explicitly states that the study remains at the data-preparation stage, producing no historical conclusions. Each study follows the same organizational template, presenting Feldman's theoretical argument, the dataset and methods used for testing it, and the corresponding findings with its own result tables. To avoid repetition, the overall evaluation of limitations and the discussion of findings in relation to Feldman's interpretation and the broader literature are consolidated into a single *Discussion and Conclusion* section addressing all six studies collectively. The article concludes with an integrated assessment of what this sequence of investigations reveals about Feldman's theoretical legacy and a unified reference list containing the sources shared across all studies.

Study 1. Does Feldman's Thesis of the Transition from Modular Organization to *Seyir*-Based Continuity Receive Support after Matching and Mixed-Effects Modelling?

Theory 1: From *Terkib* to *Seyir*: The Dissolution of Modular Organization

In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman presents a comprehensive account of the formal evolution of the Ottoman court instrumental repertoire (Feldman, 2024). According to this account, early instrumental forms, particularly the *peşrev* and *saz semâîsi*, are constructed from short, repetitive, and relatively autonomous melodic blocks known as *terkibs*. A *terkib* is a ready-made melodic unit that can be rearranged within a composition and transferred to other works; the compositional economy of the early repertoire relies both on literal repetition and on restarting the same intervallic pattern from a different pitch level (sequence). Thus, *terkib* is not a single fixed pattern but a morphological repertoire that varies according to form and context. This characteristic is not incidental. As the *peşrev* serves as the instrumental opening of the *fasıl*, the ordered performance suite, the portability of *terkibs* is consistent with this framing function. According to Feldman, from the second half of the seventeenth century onward this modular organization gradually weakens, as melodic blocks become integrated into the *seyir*, the characteristic melodic trajectory of the *makam*, producing a longer-range musical continuity that unfolds as a single extended arc. *Seyir* defines the ascending, descending, or ascending-descending character of a *makam*, its intermediate resting points, and ultimately the directed motion toward the final cadence on the principal pitch.

Feldman does not reduce this transformation to a single dimension. Instead, he describes it as a multidimensional historical process involving the ordering of tonal centres, the articulation between *usul* and melody, the *hâne-mülâzime* (*teslim*) structure, in this study the terms *mülâzime* and *teslim* are used synonymously to denote the common returning section following each *hâne*, and the *nazire* tradition. The present study isolates only the *terkib-seyir* dimension of this broader narrative, namely the proposed transition from a modular economy of repetition to *seyir*-based continuity. The *nazire* network, *usul*-melody articulation, and the structural organization of sectional boundaries are excluded because they require different measurements and different datasets. Bozkurt, Ayangil, and Holzapfel (2014) provide a comprehensive overview of the measures and unresolved issues in the computational analysis of *makam* music, while Karaosmanoğlu (2012) introduced SymbTr, the open-access symbolic music corpus that enables large-scale computational studies. The present study brings together historical ethnomusicology and computational ethnomusicology through a single research question:

- Does Feldman's thesis of the transition from modular organization to *seyir*-based continuity leave observable formal traces in the modern symbolic transmission?

Testing the Theory

The sample consists of 149 instrumental works selected from a SymbTr-derived open symbolic corpus (Karaosmanoğlu, 2012), including 82 *peşrevs* and 67 *saz semâîs*. These works are not original historical manuscripts but modern symbolic transcriptions. The analyzed data therefore represent the final stage of a transmission chain extending from *meşk* to notation, from notation to critical editions, and from editions to digital representation. During data import, structurally corrupted rows, zero-duration events, and *usul* metadata rows containing no musical notes were removed. Records containing fewer than twenty valid notes, lacking composer attribution, or not assignable to one of the four historical strata were excluded from the analysis. The historical strata, pre-1650, 1650-1750, 1750-1850, and post-1850, were derived from composer attributions rather than documented composition dates. The first boundary (1650) follows Feldman's own chronology, in which the transition from modular organization is located in the second half of the seventeenth century. The later boundaries (1750 and 1850) were introduced to distinguish the mature and late layers most strongly represented in the transmission and have not been demonstrated to correspond directly to Feldman's more detailed historical subdivisions. Consequently, the adopted periodization should be regarded as an approximation.

The 149 compositions represent the work of 77 composers, making the effective independent unit of observation the composer rather than the individual composition. The dataset is not a probabilistic historical sample but a selected transmission sample that has survived successive processes of preservation, notation, editorial selection, digitization,

and composer attribution. The early historical strata (pre-1650 and 1650-1750) contain only 5-11 works, while the 1750-1850 strata contain between 7 and 14 works. These limited sample sizes make any evidence of absence particularly fragile.

The analysis was conducted using MakamKit, the common computational framework developed for this research programme. MakamKit reconstructs the pitch and duration sequences of each composition from symbolic notation files, converts pitches into relative values referenced to the final pitch of the work, and derives *makam*-related quantitative features. Five proxy measures were defined for this study: (1) literal repetition, the proportion of exact repetitions of absolute pitch sequences within three- and four-note motif windows; (2) transposed repetition, the proportion of repeated intervallic patterns beginning on different pitch levels; (3) phrase span, the length of sectionally defined musical units measured in bars; (4) trajectory roughness, computed by dividing each composition into twelve equal note-count segments and calculating the mean absolute difference between successive relative pitch centres; and (5) cadential convergence, calculated by measuring the mean absolute distance (d) from the final pitch within the last 20% of the note sequence and transforming it using the function $1/(1 + d)$, yielding values between 0 and 1. Values approaching 1 indicate that the final section of a composition is more tightly concentrated around the final pitch, reflecting stronger cadential convergence. The measure therefore represents not a distance but the inverse transformation of that distance into a convergence score. Five hypotheses were specified *a priori*: literal repetition and transposed repetition were expected to decrease across historical periods, phrase span and cadential convergence to increase, and trajectory roughness to decrease. The predefined composite support criterion required that at least three of the five indicators move in the predicted direction, with at least two of these exhibiting composer-clustered bootstrap 95% confidence intervals excluding zero.

The primary trend statistic was Spearman's rank correlation (Spearman, 1904), and robustness was assessed through composer-clustered bootstrap resampling (2,000 iterations with a fixed random seed; Efron & Tibshirani, 1994). To control for potential confounding by formal type, two additional analyses were performed. First, early and late compositions were matched by nearest duration within identical *makam* × *usul* × *form* strata and compared using the Wilcoxon signed-rank test (Wilcoxon, 1945); only twelve matched pairs could be constructed. Second, a mixed-effects model incorporating random composer intercepts and variance components for *makam* and *usul* was fitted (Laird & Ware, 1982). Multiple comparisons were corrected using the Benjamini-Hochberg procedure with a 5% false discovery rate (Benjamini & Hochberg, 1995). In the form-specific trend analyses, *peşrevs* and *saz semâîs* were treated as separate correction families of five tests each.

Results

Table 1. Sample sizes and median values of the five measures by historical period and form

Period	Form	*n*	Literal repetition (median)	Transposed repetition (median)	Phrase span, bars (median)	Trajectory roughness (median)	Cadential convergence (median)
Pre-1650	*Peşrev*	9	0.497	0.069	2.243	10.842	0.043
Pre-1650	*Saz semâîsi*	5	0.730	0.038	2.188	12.856	0.049
1650-1750	*Peşrev*	11	0.553	0.036	1.632	10.135	0.062
1650-1750	*Saz semâîsi*	7	0.697	0.034	2.241	9.410	0.051
1750-1850	*Peşrev*	14	0.527	0.080	0.614	10.817	0.046
1750-1850	*Saz semâîsi*	7	0.506	0.052	2.300	11.709	0.042
Post-1850	*Peşrev*	48	0.483	0.085	0.883	12.953	0.039
Post-1850	*Saz semâîsi*	48	0.626	0.043	3.215	9.583	0.036

The sample is heavily weighted toward the late period, with 96 of the 149 compositions belonging to the post-1850 stratum. The small size of the early strata (5-11 works in the pre-1650 and 1650-1750 groups, and 7-14 works in the 1750-1850 group) indicates that none of the differences reported in this table should be interpreted, by themselves, as evidence of historical trends.

Table 2. Pooled historical trends and composer-clustered bootstrap results (n = 149)

Measure	Spearman's ρ	*p*	Clustered slope	95% CI	Bootstrap *p*	BH *q*
Literal repetition	-0.089	0.278	-0.009	[-0.030, 0.017]	0.458	0.630
Transposed repetition	0.058	0.483	-0.002	[-0.009, 0.008]	0.660	0.630
Phrase span	0.055	0.504	0.888	[-0.926, 2.669]	0.302	0.630

Trajectory roughness	0.037	0.656	0.336	[-0.446, 1.229]	0.386	0.656
Cadential convergence	-0.325	<0.001	-0.005	[-0.010, -0.002]	<0.0005	<0.001

In the pooled sample, the confidence intervals of four measures include zero. The only robust historical trend is observed for cadential convergence; however, its direction is opposite to that predicted by Hypothesis 5. Rather than increasing across historical periods, the final sections of compositions exhibit progressively weaker convergence toward the final pitch.

Table 3. Form-specific historical trends (*peşrev* n = 82, *saz semâîsi* n = 67; each form treated as a separate five-test correction family)

Measure	Form	Spearman's ρ	p	95% CI	BH q
Literal repetition	*Peşrev*	-0.150	0.179	[-0.043, 0.010]	0.224
Transposed repetition	*Peşrev*	0.195	0.079	[-0.010, 0.016]	0.196
Phrase span	*Peşrev*	-0.108	0.335	[-3.514, 0.676]	0.335
Trajectory roughness	*Peşrev*	0.174	0.117	[-0.198, 1.849]	0.196
Cadential convergence	*Peşrev*	-0.269	0.015	[-0.010, -0.001]	0.073
Literal repetition	*Saz semâîsi*	-0.145	0.243	[-0.039, 0.017]	0.404
Transposed repetition	*Saz semâîsi*	-0.039	0.757	[-0.009, 0.007]	0.757
Phrase span	*Saz semâîsi*	0.292	0.017	[1.210, 6.427]	0.041
Trajectory roughness	*Saz semâîsi*	-0.061	0.622	[-1.529, 1.824]	0.757
Cadential convergence	*Saz semâîsi*	-0.419	<0.001	[-0.011, -0.002]	0.002

Within the *peşrev* repertoire, none of the observed trends remained significant after controlling the false discovery rate at 5%. In the *saz semâîsi* repertoire, two patterns emerged. The decline in cadential convergence remained robust after correction (q = 0.002), while the increase in phrase span also exceeded the 5% threshold within its own correction family (q = 0.041). This represents the only partial and form-specific finding consistent with Feldman's thesis.

Table 4. Early-late differences in 12 matched pairs (nearest-duration early-late pairs within identical *makam* × *usul* × *form* strata)

Measure	Early mean	Late mean	Mean difference	Wilcoxon W	p	BH q
Literal repetition	0.654	0.635	-0.019	39.0	1.000	1.000
Transposed repetition	0.048	0.045	-0.003	38.0	0.970	1.000
Phrase span	2.156	2.975	0.819	22.0	0.204	0.339
Trajectory roughness	9.844	8.483	-1.361	22.0	0.204	0.339
Cadential convergence	0.055	0.041	-0.014	7.0	0.009	0.046

Under the strictest control, matching compositions with identical *makam*, *usul*, and formal type, cadential convergence again remained the only statistically significant difference after correction (q = 0.046). For the repetition measures, the directions of the mean and median differences were inconsistent, indicating sensitivity to extreme values within the small sample of twelve matched pairs.

Table 5. Convergence status of the mixed-effects model with random composer intercepts (n = 149, 77 composers)

Measure	Model convergence	Period coefficient (β)
Literal repetition	No	—
Transposed repetition	No	—
Phrase span	No	—
Trajectory roughness	No	—
Cadential convergence	No	—

The mixed-effects model failed for all five measures because of the software dependency error *"No module named 'statsmodels.formula'"*. Consequently, no period coefficients could be estimated. The mixed-effects model therefore cannot be regarded as an independent source of evidence for separating composer-level effects from *makam* and *usul* effects. Across the remaining three independent analyses of the *terkib-seyir* dimension, namely the pooled trend analysis, form-specific trend analysis, and matched-pair comparison, the only consistent pattern is the decline in cadential convergence across historical periods, contrary to theoretical expectation. This finding is accompanied by a limited increase in phrase span specific to the *saz semâîsi* repertoire.

In summary, among the five proxy measures, only cadential convergence remained consistent and statistically significant after correction across three independent analyses, namely the pooled trend analysis, form-specific analysis, and matched-pair comparison, but its direction was opposite to that predicted. Phrase span exhibited an additional, partial, and form-specific signal only within the *saz semâîsi* repertoire.

Study 2. Does Feldman's Thesis of the Historical Integration of *Seyir* Organization Receive Support When Tested with a Five-Dimensional Quantitative Indicator Framework?

Theory 2: The Historical Codification of *Seyir*

Feldman argues that, from the second half of the seventeenth century onward, the relatively independent *terkibs* characteristic of the early repertoire became integrated into a *makam seyir* organization extending from the beginning to the end of a composition. This transformation is described as a multidimensional historical process in which *terkib*, *seyir*, *usul*-melody articulation, the *hâne-mülâzime* structure, and *nazire* relationships, namely the practice of composing one work in imitation of another, evolve together rather than representing a simple linear progression. The present study examines only one component of this broader historical thesis by testing whether the organization of the *seyir* trajectory can be detected across composer periods within the modern symbolic transmission.

From this historical proposition, a five-dimensional set of directional hypotheses was derived *a priori*. As *seyir* becomes increasingly integrated, it is expected that (H1) trajectory roughness, reflecting tonal jumps between successive melodic windows, will decrease; (H2) the number of directional changes will become less frequent; (H3) the final section of a composition will become more tightly organized around the final pitch (cadential convergence); (H4) melodic direction will more frequently align across the boundaries between *hâne* and *mülâzime*; and (H5) the pitch distributions on either side of these boundaries will become increasingly similar. Support for Feldman's thesis was defined not by any single indicator but by the convergence of all five indicators in the predicted direction. This criterion of multiple convergent validity was adopted deliberately to prevent an isolated statistically significant result from being interpreted as evidence that *seyir* became historically integrated. Within this framework, *seyir* is treated not as a static label such as ascending or descending but as a dynamic temporal trajectory unfolding throughout an entire composition, thereby rendering Feldman's historical proposition amenable to empirical testing.

Testing the Theory

The sample consists of 149 *peşrevs* and *saz semâîs*, the two principal forms of the Ottoman court instrumental repertoire, selected from the open-access SymbTr symbolic music corpus (Karaosmanoğlu, 2012), and attributed to 77 composers. The unit of analysis is the musical composition rather than the individual note. Records containing fewer than twenty valid notes, lacking composer attribution, or not assignable to one of the four historical strata were excluded. Historical period was defined not by the documented date of composition but by four attribution strata derived from composers' lifespans: pre-1650 (14 works), 1650-1750 (18 works), 1750-1850 (21 works), and post-1850 (96 works). These three temporal boundaries (1650, 1750, and 1850) represent an analytical simplification of Feldman's more detailed historical periodization (see Study 5). Because the original study does not explicitly map these boundaries to specific pages or passages in Feldman's text, the resulting historical strata should be interpreted as approximate analytical categories. For the two indicators based on *hâne-mülâzime-serhâne* boundaries (H4 and H5), the effective sample was reduced to 132 works, as 17 compositions contained no structural section markers. The selected-transmission character of the corpus has already been discussed in the Introduction; it should simply be recalled here that approximately two-thirds of the sample belong to the post-1850 attribution layer.

The analyses were performed using the MakamKit computational engine, an open-source Python library incorporating both *makam*-aware symbolic and audio-based modules. Only the symbolic module was employed in this study. Each composition was divided into twelve windows containing equal numbers of notes, and within each window the duration-weighted mean pitch was calculated in the 53-comma tuning system relative to the final notated pitch of the composition. Five indicators were derived from this common representation: trajectory roughness (the mean absolute difference between successive window centres, measured in commas); the number of directional changes (the number of sign changes in successive window-centre differences); the cadential convergence score, calculated as the inverse transformation $1/(1 + d)$, where d is the mean absolute distance of notes in the final fifth of the composition from the final written pitch, yielding values between 0 and 1, with higher values indicating stronger convergence toward the cadence; directional continuity across section boundaries (the proportion of agreement in melodic direction within the eight-note contexts immediately before and after each *hâne-mülâzime-serhâne*

boundary); and pitch-distribution similarity across section boundaries (the similarity between pitch usage profiles on either side of each boundary).

The statistical strategy consisted of three components. The primary analysis employed Spearman's rank correlation (Spearman, 1904) between the ordered historical strata and each indicator. This coefficient summarizes monotonic trends across historical periods without assuming linearity. The robustness of effect direction was evaluated using the composer-clustered bootstrap procedure introduced in Study 1 (Efron & Tibshirani, 1994; 2,000 iterations per indicator, fixed random seed 20260720, 95% confidence intervals from the 2.5th and 97.5th percentiles), thereby preventing prolific composers from artificially inflating statistical certainty. Because five simultaneous tests were conducted, multiple-comparison correction was applied. The Bonferroni-adjusted significance threshold was set at $\alpha = 0.01$ (0.05/5). In addition, Benjamini-Hochberg (1995) false-discovery-rate correction was calculated and is reported in Table 6 as the BH q value. Although the cadential convergence score was also examined in Studies 1 and 3, each study defines its own five-test correction family, and therefore q-values may differ across studies. Power analysis indicated that, owing to the small early-period samples, only very strong effects could be detected reliably. Using the standard Fisher z approximation, the minimum detectable effect size at 80% power and $\alpha = 0.05$ was approximately $|\rho| = 0.69$ for the pre-1650 group ($n = 14$) and $|\rho| = 0.62$ for the 1650-1750 group ($n = 18$). Consequently, moderate historical trends may remain undetected within the current design. Finally, a sensitivity analysis examined whether the principal indicators depended on the selected computational parameters by recalculating the analyses under nine combinations of three window numbers (8, 12, and 16) and three terminal-segment proportions (10%, 20%, and 30%).

Results

Table 6. Historical trends of the five *seyir* indicators ($n = 149$; section-boundary indicators $n = 132$).

Indicator	*n*	ρ	*p*	Slope (per period)	95% CI lower	95% CI upper	*p*boot	BH *q*	Expected direction	Observed direction consistent?
Trajectory roughness	149	0.037	0.656	0.336	-0.418	1.319	0.371	0.820	Decrease (H1)	No
Number of directional changes	149	0.085	0.304	0.150	-0.027	0.409	0.100	0.507	Decrease (H2)	No
Cadential convergence score	149	-0.325	<0.001	-0.005	-0.010	-0.002	<0.0005	0.000259	Increase (H3)	No*
Directional continuity across section boundaries	132	-0.017	0.849	-0.019	-0.060	0.055	0.569	0.849	Increase (H4)	No
Pitch-distribution similarity across section boundaries	132	-0.127	0.146	-0.027	-0.078	0.010	0.144	0.365	Increase (H5)	No

Only the reversal observed for the cadential convergence score is statistically significant ($p < 0.001$; BH $q = 0.000259$). The remaining four indicators exhibit point estimates opposite to the predicted direction but do not reach statistical significance.

This table shows that four of the five indicators exhibit no stable trend across historical periods, as their confidence intervals include zero. The final two columns reveal a different pattern: all five hypotheses (H1-H5) display point estimates opposite in sign to those predicted by Feldman. This fivefold reversal reaches statistical significance only for the cadential convergence score ($\rho = -0.325$, $p < 0.001$), which remains significant after both Bonferroni correction ($\alpha = 0.01$) and Benjamini-Hochberg false-discovery-rate adjustment (BH $q = 0.000259$). The remaining four indicators remain non-significant after correction (BH $q = 0.365$-0.849). Rather than reflecting an isolated contradictory result, the findings indicate that all indicators point in the same opposite direction, an issue examined further in the Discussion and Conclusion section.

Table 7. Median indicator values by historical period and form

Period	Form	*n*	Roughness	Direction changes	Cadential convergence	Directional continuity	Distribution similarity
Pre-1650	*Peşrev*	9	10.842	6.0	0.043	0.286	0.443
Pre-1650	*Saz semâîsi*	5	12.856	6.0	0.049	0.429	0.370
1650-1750	*Peşrev*	11	10.135	5.0	0.062	0.310	0.374
1650-1750	*Saz semâîsi*	7	9.410	6.0	0.051	0.429	0.434
1750-1850	*Peşrev*	14	10.817	6.0	0.046	0.050	0.495
1750-1850	*Saz semâîsi*	7	11.709	6.0	0.042	0.292	0.373
Post-1850	*Peşrev*	48	12.953	6.0	0.039	0.268	0.445
Post-1850	*Saz semâîsi*	48	9.583	6.0	0.036	0.357	0.326

Table 7 confirms that the pooled results are not driven by a single musical form. The median cadential convergence score reaches its highest value in the 1650-1750 stratum for both *peşrevs* and *saz semâîs* before declining in the post-

1850 period. This decline is common to both forms, although the pattern reflects a mid-period peak followed by regression rather than a strictly linear historical decrease.

Table 8. Median values of the indicators for *makams* represented by at least four compositions

Makam	*n*	Trajectory roughness	Direction changes	Cadential convergence	Directional continuity	Distribution similarity
Acemâşiran	6	14.970	5.5	0.031	0.667	0.380
Beyati	5	6.841	7.0	0.048	0.375	0.577
Bûselik	4	9.220	5.0	0.047	0.482	0.382
Ferahfeza	5	20.643	6.0	0.021	0.227	0.415
Hicaz Hümâyun	4	9.641	6.0	0.050	0.364	0.450
Hicazkâr	6	10.476	5.5	0.041	0.488	0.514
Hüseyni	7	8.402	6.0	0.047	0.264	0.450
Hüzzam	4	10.315	7.0	0.049	0.411	0.672
Kürdilihicazkâr	5	9.934	6.0	0.033	0.000	0.494
Mahur	7	13.675	6.0	0.031	0.400	0.370
Muhayyer	4	10.563	5.0	0.043	0.000	0.042
Nevâ	4	8.446	5.5	0.043	0.238	0.364
Nihavent	6	13.006	6.5	0.037	0.375	0.326
Rast	4	14.606	6.0	0.037	0.000	0.521
Sabâ	6	9.889	6.5	0.050	0.429	0.265
Segâh	5	9.440	5.0	0.064	0.294	0.545
Uşşak	5	7.242	6.0	0.065	0.191	0.284

Table 8 provides an internal perspective on whether the pooled historical trend reflects historical period or differences in *makam* composition within a corpus whose *makam* distribution is not constant across periods. The median trajectory roughness ranges from 6.841 (*Beyati*) to 20.643 (*Ferahfeza*), a substantially wider interval than the differences observed between the historical period strata in Table 9. This suggests that *makam* identity discriminates indicator values more strongly than historical period.

Table 9. Sensitivity analysis by window number and terminal-segment proportion (ρ and *p*; *n* = 149)

Windows	Final segment	Trajectory roughness ρ (*p*)	Direction changes ρ (*p*)	Cadential convergence ρ (*p*)
8	10%	0.083 (0.314)	0.060 (0.466)	-0.438 (<0.001)
8	20%	0.083 (0.314)	0.060 (0.466)	-0.325 (<0.001)
8	30%	0.083 (0.314)	0.060 (0.466)	-0.318 (<0.001)
12	10%	0.037 (0.656)	0.085 (0.304)	-0.438 (<0.001)
12	20%	0.037 (0.656)	0.085 (0.304)	-0.325 (<0.001)
12	30%	0.037 (0.656)	0.085 (0.304)	-0.318 (<0.001)
16	10%	0.063 (0.444)	0.025 (0.765)	-0.438 (<0.001)
16	20%	0.063 (0.444)	0.025 (0.765)	-0.325 (<0.001)
16	30%	0.063 (0.444)	0.025 (0.765)	-0.318 (<0.001)

The complete nine-row sensitivity table is not accompanied by a separate raw-data record in the results JSON file. Consequently, it has been reproduced directly from the source article and cannot be independently recalculated. The only verifiable row is the 12-window / 20% terminal-segment configuration, which, by definition, corresponds exactly to the principal results reported in Table 6 and therefore confirms internal consistency. Although the remaining eight rows display a pattern consistent with this validated reference point, their underlying calculations could not be independently verified. Accordingly, the interpretation that the inverse trend in cadential convergence remains stable across all nine parameter combinations should be treated with caution beyond the single validated configuration. By contrast, the absence of significant trends for trajectory roughness and directional changes is consistent across all nine parameter combinations, with *p*-values exceeding 0.05 throughout, and no additional robustness claim is made for these indicators.

In summary, four of the five indicators, namely trajectory roughness, the number of directional changes, directional continuity across section boundaries, and pitch-distribution similarity across section boundaries, exhibit no stable trend across historical periods. The only statistically significant indicator, the cadential convergence score, changes in the direction opposite to that predicted. At the level of point estimates, all five hypotheses display signs contrary to those proposed by Feldman.

Study 3. Does Feldman's Thesis of the Historical Transformation of the *Usul-Melody* Relationship Receive Support When Examined through Five Indicators in Modern Symbolic Notation?

Theory 3: Historical Change in the Articulation between *Usul* Cycles and Melody

According to Feldman (2024), melody in early *peşrevs* and *saz semâîs* is closely bound to the *usul* cycle, whereas from the second half of the seventeenth century onward this relationship gradually loosens, allowing melody to extend beyond the boundaries of the *usul* cycle and develop into a longer-span musical continuity integrated within the *seyir* of the *makam*. The present study examines only this component of Feldman's broader thesis. Other dimensions, including the ordering of tonal centres, *hâne-mülâzime* continuity, *nazire* relationships, and the historical periodization of the repertoire, remain outside its scope.

In Feldman's account, *usul* is not merely a metrical counting scheme but a temporal organization shaped by the hierarchical weighting of *düm* and *tek* strokes and transmitted through the embodied tradition of *meşk*. Whereas melody in the early repertoire adheres closely to this temporal framework, later melody moves more freely across it. The research question is therefore formulated as follows:

- Does the manner in which melodic ideas extend beyond *usul* cycles and bar boundaries vary across the historical strata derived from composer attributions?

The difficulty of addressing this question quantitatively must be acknowledged from the outset. Historical *usul* existed as an embodied system of accentual weighting that was never directly recorded, whereas the available data preserve only the surface of modern notation through barlines. As noted by Bozkurt, Ayangil, and Holzapfel (2014), symbolic notation captures only part of the information embodied in performance practice. This limitation becomes particularly acute in relation to *usul*: the relative weighting of *düm* and *tek* strokes, precisely the feature that transforms *usul* from a counting pattern into a temporal organization, is not encoded in any symbolic notation format. The methodology of the present study is therefore constructed with explicit recognition of this limitation.

Testing the Theory

The sample was drawn from a derivative of the SymbTr collection (Karaosmanoğlu, 2012), an open corpus of modern symbolic music transcriptions. The two instrumental forms examined, *peşrev* and *saz semâîsi*, constitute the core of the repertoire and provide a natural setting for tracing the *usul–melody* relationship through their *hâne–mülâzime* architecture. Records containing fewer than twenty valid notes, lacking composer attribution, or not assignable to one of the four attribution strata were excluded. During import, structurally corrupted rows, zero-duration symbols, and *usul* metadata rows containing no notes were also separated from musical events. The resulting sample comprised 149 works: 14 attributed to the pre-1650 period, 18 to 1650–1750, 21 to 1750–1850, and 96 to the post-1850 period, representing 77 composers. All 67 *saz semâîs* in the corpus are in the *Aksak Semai usul*, a form–*usul* dependency addressed separately in the Method section. The selected-transmission character of the sample has been discussed above.

The analysis was conducted using the MakamKit computational engine. MakamKit reads symbolic notation files derived from SymbTr, extracts pitch, duration, metrical position, and section-boundary information, and generates quantitative indicators of *makam* and *usul* relationships. Five indicators (G1–G5) were defined. G1, the cross-barline connection ratio, is the proportion of connections between successive sound events that cross a barline. G2, final-pitch–bar-end alignment, is the proportion of events on the principal pitch that coincide with the end of a bar. G3, onset-phase entropy, is the Shannon entropy of note-onset phases within the bar, normalized to the maximum possible value. G4, phrase span, is the mean distance between successive phrase or section boundaries, measured in bars. G5, section-boundary closure ratio, is the proportion of closure behaviour at *hâne*, *mülâzime*, and *serhâne* boundaries. Because this final indicator could be calculated only for works containing section-boundary markers, its sample size was 132 rather than 149.

Five directional hypotheses were derived from the thesis, all referring to the expected change from the pre-1650 to the post-1850 period: H1, the cross-barline connection ratio increases; H2, final-pitch–bar-end alignment decreases; H3, onset-phase entropy increases; H4, phrase span expands; and H5, the section-boundary closure ratio decreases.

The predefined criterion for theoretical support required at least three of the five indicators to display stable period trends in the predicted direction after accounting for composer effects. The primary trend test was Spearman's rank correlation between the ordered four-period strata and each indicator (Spearman, 1904). Trend robustness was evaluated using the composer-clustered bootstrap procedure described above (2,000 iterations, fixed seed 20260720, percentile-based 95% confidence intervals using the 2.5th and 97.5th percentiles; Efron & Tibshirani, 1994). Because five ordered tests were conducted, *p*-values were adjusted using the Benjamini–Hochberg procedure (Benjamini & Hochberg, 1995). No single statistic was treated as decisive: direction, bootstrap slope, whether the confidence interval included zero, the bootstrap *p*-value, and the adjusted *q*-value were evaluated jointly.

Results

Table 10. Historical trend tests for the five *usul–melody* indicators (pooled, $n = 149$; $n = 132$ for section-boundary closure)

Indicator	*n*	Spearman's ρ	*p*	Bootstrap slope	95% confidence interval	Bootstrap *p*	Adjusted *q* (BH)
Cross-barline connection ratio	149	0.000	0.999	−0.019	[−0.053, 0.025]	0.352	0.999
Final-pitch–bar-end alignment	149	0.001	0.991	−0.000	[−0.021, 0.014]	0.997	0.999
Onset-phase entropy	149	0.130	0.114	0.004	[−0.001, 0.011]	0.123	0.570
Phrase span (bars)	149	0.055	0.504	0.888	[−0.832, 2.691]	0.287	0.840
Section-boundary closure ratio	132	−0.089	0.313	−0.023	[−0.104, 0.034]	0.510	0.782

The table 10 shows that none of the five indicators displays a stable directional trend across historical periods. The associations for the first two indicators are effectively zero. Although the strongest candidate, onset-phase entropy (ρ = 0.130), shows a slight movement in the predicted direction, its confidence interval includes zero, and no result survives correction for multiple testing (all *q*-values ≥ 0.570).

Table 11. Median values of the five indicators by period × form cell

Period	Form	*n*	Connection ratio	Final pitch–bar end	Phase entropy	Phrase span	Section closure
Pre-1650	*Peşrev*	9	0.829	0.152	0.989	2.243	0.400
Pre-1650	*Saz semâîsi*	5	0.721	0.060	0.962	2.188	0.714
1650–1750	*Peşrev*	11	1.000	0.163	0.993	1.632	0.633
1650–1750	*Saz semâîsi*	7	0.644	0.048	0.961	2.241	0.714
1750–1850	*Peşrev*	14	0.571	0.112	0.992	0.614	0.429
1750–1850	*Saz semâîsi*	7	0.645	0.125	0.961	2.300	0.500
Post-1850	*Peşrev*	48	0.645	0.118	0.995	0.883	0.429
Post-1850	*Saz semâîsi*	48	0.792	0.096	0.979	3.215	0.545

This descriptive analysis reveals fluctuations obscured by the pooled test. Among *peşrevs*, the median cross-barline connection ratio reaches 1.000 in the 1650–1750 period, declines markedly in 1750–1850, and rises again after 1850. Phrase span likewise reaches its lowest value in the same period. Because this trough is confined to a single period and forms a V-shaped pattern in which both ends return toward earlier levels, it cannot be interpreted as evidence of lasting historical transformation. It is more plausibly read as a fluctuation related to differences in the *usul* composition of the historical strata.

Table 11. Number of compositions per usul and median values of the five indicators[5]

Usul	*n*	Connection ratio	Final pitch–bar end	Phase entropy	Phrase span	Section closure
Aksak Semai	67	0.745	0.091	0.976	2.695	0.571
Devr-i Kebir	25	0.636	0.118	0.992	0.598	0.317
Muhammes	13	0.750	0.091	0.994	0.770	0.300
Fahte	8	0.540	0.136	0.995	0.818	0.429
Hafif	8	0.571	0.127	0.989	0.729	0.321
Cenber	4	0.911	0.193	0.996	1.938	0.514
Çifte Düyek	4	0.663	0.089	0.992	0.777	0.750
Düyek	4	0.818	0.221	0.993	4.950	0.429
Ağır Düyek	3	0.582	0.095	0.986	2.234	0.500
Darb-ı Fetih	3	0.667	0.136	0.992	0.277	0.250

Table 11 offers a clue as to what the indicators may actually measure. The connection ratio is higher in *Cenber* (0.911) than in *Aksak Semai* (0.745), and higher in *Aksak Semai* than in *Devr-i Kebir* (0.636) and *Fahte* (0.540). This ordering corresponds to differences in *usul* cycle length: longer cycles provide greater space for melodic expansion

[5] Usuls represented by at least three works (n ≥ 3); usuls represented by a single work are listed separately in the article.

without crossing a barline. The possibility that this indicator reflects *usul* cycle length more strongly than historical period therefore constitutes an alternative explanation discussed below.

The principal finding is that none of the five indicators exhibits a stable directional trend across historical periods. Even G3, the strongest candidate ($\rho = 0.130$, $p = 0.114$, adjusted $q = 0.570$), remains within the bounds of uncertainty, and its confidence interval includes zero. No result survives correction for multiple testing.

Accordingly, despite the period- and *usul*-based fluctuations visible in the descriptive tables, the pooled trend tests reveal no statistically stable direction across the four historical strata.

Study 4. Can Feldman's Thesis of the Model–*Nazire* Relationship Generate Candidates for Expert Review through Computational Similarity Ranking?

Theory 4: Computational Prioritization of Model–*Nazire* Relationships

In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman does not portray the transformation of the early Ottoman instrumental repertoire as a single linear progression (Feldman, 2024). In his account, short, repetitive, and relatively independent *terkibs*, self-contained melodic units spanning several bars, gradually become integrated into longer *makam seyir* trajectories. During this process, the relationship between melody and the *usul* cycle, the *hâne–mülâzime* structure, and model–*nazire* relationships among composers change together. A *nazire* is the practice of composing a new work in the style of an existing one, occupying a broad space between literal imitation and wholly original reinterpretation. A composer writing a *nazire* shares the model's *makam*, *usul*, and often its formal plan and conventions of *seyir*, while reconstructing the melodic material through new phrases. In Feldman's account, *nazire* is not merely a label of similarity but relational evidence of how repertorial models circulated among composers.

The origin of *nazire* introduces a significant tension. The practice emerged in literary history as an Ottoman poetic tradition tied to text and *aruz* metre: one poet composed a new poem in response to another poet's *gazel*, using the same metre, rhyme, and thematic imagery. By transferring the term to textless instrumental forms such as the *peşrev* and *saz semâîsi*, Feldman converts the verbal–metrical–rhyming structure of literary *nazire* into a *makam–usul–seyir* framework (Feldman, 2024). This transfer is not left entirely unquestioned in Feldman's text and should not pass without scrutiny here. Whereas a poetic *nazire* leaves a directly recognizable verbal and metrical echo for the listener, the trace of an instrumental *nazire* can be sought only in structural and *seyir*-based textures. Consequently, the weak detection of *nazire* through measured "structural fingerprint similarity" may reflect not a failure of the method but a change in the very criterion of validation when a literary concept is transferred into the instrumental domain.

This theory has scarcely been tested within computational musicology. Bozkurt, Ayangil, and Holzapfel (2014) observe that computational research on Turkish *makam* music using symbolic data has advanced in *makam* recognition, *usul* analysis, and surface-level similarity measurement, but that this body of work has not been developed into a prioritization tool for relationships such as *nazire*, which require the combined consideration of multidimensional formal design, *seyir* trajectory, and textural conventions. The research question of Study 4 therefore asks:

- Can potential *nazire* pairs be prioritized for expert review through similarities in *makam*, *usul*, form, and *seyir*?

This question is deliberately framed not as a hypothesis test but as a candidate-prioritization exercise; it does not claim that "new *nazires* have been discovered." No modern corpus contains validated *nazire* labels. What can therefore be tested is not Feldman's historical thesis itself but the surface-level proxies expected to leave traces in notation: shared *makam–usul–form* configurations, similar structural-textural statistics, and comparable *seyir* trajectories.

Testing the Theory

The sample was restricted to *peşrevs* and *saz semâîs* contained in the open symbolic corpus derived from SymbTr (Karaosmanoğlu, 2012); the unit of analysis was the musical composition rather than the individual note. Three exclusion criteria were applied: records containing fewer than twenty valid notes, records lacking composer attribution, and records that could not be assigned to one of the four attribution strata. The final sample comprised 149 compositions by 77 composers, divided into four historical layers according to composer attribution (14 pre-1650,

18 from 1650–1750, 21 from 1750–1850, and 96 post-1850).[1] These temporal boundaries (1650, 1750, and 1850), derived from composers' life spans, constitute a common convention throughout the present studies. They represent an approximate analytical simplification of Feldman's more detailed historical periodization and are not claimed to correspond exactly to the chronological boundaries proposed in his text. The sample is not a probabilistic historical sample; its selected-transmission character and the resulting restriction of the target population were discussed in detail in the Introduction.

MakamKit, the computational engine used in the analysis, reads symbolic notation derived from SymbTr, associates each work with *makam*, *usul*, and formal metadata, and extracts structural and *seyir*-related features at the composition level. In the present study it was employed to construct a two-layer similarity measure. The first layer was *structural fingerprint similarity.* Nine features, namely direct repetition, transposed repetition, *seyir* roughness, cadential convergence, section-edge similarity, directional continuity across section boundaries, cross-barline connection ratio, melodic density, and pitch range (in commas), were standardized using *z*-scores (with missing values imputed by the sample median) and compared using cosine similarity. The second layer was *trajectory similarity*. Each composition was divided into twelve equal segments, the duration-weighted pitch centroid was calculated for each segment, and the resulting standardized twelve-point curves were compared using unconstrained classical Dynamic Time Warping (DTW) distance (Sakoe & Chiba, 1978). The total alignment cost was divided by 24 and transformed to the 0–1 interval using the function *e*^(−distance). The composite similarity score combined the two components with weights of 65% for structural fingerprint similarity and 35% for trajectory similarity. Because no validated *nazire* labels exist, these weights were not optimized but explicitly declared as an exploratory design choice. Candidate pairs were searched only within identical *makam–usul–form* cells. Although this restriction improves comparability, it necessarily excludes genuine *nazires* that may have been transformed into different *usuls* or formal types. A single statistical validation test was planned to evaluate the ranking: a one-sided Mann–Whitney *U* test comparing the scores of same-composer pairs with those of different-composer pairs. To examine the influence of the weighting scheme on the ranking, the analysis was additionally repeated under four weighting profiles (25%/75%, 50%/50%, 65%/35%, and 75%/25%) and compared with the reference profile (65%/35%). All similarity values were rounded to three decimal places. The ranking procedure was entirely deterministic and involved neither random sampling nor model fitting.

Results

The search produced 34 comparable pairs within identical *makam–usul–form* cells. The highest composite similarity score was 0.885, whereas the lowest was 0.068.

Table 12. Top ten candidate *nazire* pairs ranked by composite similarity score (all 34 pairs are included in the data package)

Rank	*Makam*	*Usul*	Form	Composition A	Composition B	Structural fingerprint similarity	Trajectory similarity	Composite score
1	*Segâh*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k1807 · Hızır Ağa	k1808 · Nâyi Osman Dede	0.896	0.863	0.885
2	*Uşşak*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k2123 · Dede Salih Efendi	k2125 · Neyzen Aziz Dede	0.907	0.718	0.841
3	*Hüseyni*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k0793 · Lavtacı Andon	k0795 · Tatyos Efendi	0.942	0.641	0.837
4	*Nihavent*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k1454 · Mesut Cemil	k1455 · Vecdi Seyhun	0.877	0.683	0.809
5	*Hicaz Hümâyun*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k0596 · Tanburi İsak	k0597 · Veli Dede	0.746	0.747	0.746
6	*Beyati*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k0190 · Kanuni Ömer Efendi	k0191 · Nâyi Osman Dede	0.770	0.695	0.744
7	*Sabâ*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k1717 · Neyzen Aziz Dede	k1718 · Zaharya	0.741	0.739	0.740
8	*Beyati*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k0190 · Kanuni Ömer Efendi	k0192 · Mısırlı Udi İbrahim Efendi ("Arap")	0.777	0.660	0.736
9	*Uşşak*	*Aksak Semai*	*Saz semâîsi*	k2124 · Kantemiroğlu	k2125 · Neyzen Aziz Dede	0.746	0.708	0.733
10	*Segâh*	*Devr-i Kebir*	*Peşrev*	k1764 · Nâyi Osman Dede	k1765 · Neyzen Yusuf Paşa	0.635	0.861	0.714

The composite-score formula can be verified directly by hand. For the first-ranked pair, for example: 0.65 × 0.896172 + 0.35 × 0.862931 = 0.884538 ≈ 0.885.

The most striking finding does not lie within the similarity columns themselves but in the dataset as a whole: none of the 34 candidate pairs is attributed to the same composer.

Table 13. Similarity diagnostics: results of the same-composer validation test

Indicator	Value
Number of comparable pairs	34
Number of same-composer pairs	0
Median score of same-composer pairs	—[a]
Median score of different-composer pairs	0.589
Interquartile range of different-composer pairs (Q1 = 0.246; Q3 = 0.728)	0.482
Mann–Whitney *U*	—[a]
One-sided *p* (same-composer pairs higher)	—[a]

[a] Not computable because no same-composer control pairs were available.

The single statistical validation planned for evaluating the ranking could not be performed because the comparison pool contained no same-composer pairs. This outcome reflects not a methodological failure but rather the historical convention that composers of *saz semâîs* typically produced only a single work within the genre, leaving no internal control pairs for statistical comparison.

Table 14. Structure of the candidate pool based on 34 pairs

Indicator	Value
Number of *makam–usul–form* cells	21
Cells containing one pair	16
Cells containing three pairs	4
Cells containing six pairs	1 (*Mahur*)
Number of works represented in the pool	48 (32.2% of the corpus)
Works not included in any pair	101 (67.8% of the corpus)
Saz semâîsi pairs in *Aksak Semai usul*	30 (88.2%)
Peşrev pairs in *Devr-i Kebir usul*	4 (11.8%)
Structural fingerprint similarity range	−0.344 to 0.942
Trajectory similarity range	0.634 to 0.863
Composite score range	0.068 to 0.885

The internal structure of the candidate pool is highly imbalanced. Two-thirds of the 149 works do not enter any pair, while nearly nine out of every ten candidate pairs belong to a single *usul–form* combination, namely *saz semâîs* in *Aksak Semai usul*. The two similarity components also differ substantially in discriminatory power. Structural fingerprint similarity ranges from near opposition (−0.344) to strong correspondence (0.942), whereas trajectory similarity is compressed within a considerably narrower interval (0.634–0.863). This suggests that the smoothed twelve-point trajectories are inherently similar to one another and that the trajectory component possesses limited discriminatory power when used independently.

Table 15. Sensitivity to weighting profiles: comparison with the reference profile (65% structural fingerprint / 35% trajectory)

Weighting profile (structural fingerprint/trajectory)	Rank correlation with reference	Top-ten overlap
25% / 75%	0.924	0.8
50% / 50%	0.992	1.0
65% / 35% (reference)	1.000	1.0
75% / 25%	0.997	1.0

The ranking is relatively robust to the choice of component weights. Even when the trajectory component is assigned an excessive weight of 75%, the rank correlation remains above 0.92 and at least eight of the top ten candidates remain unchanged. Once the structural fingerprint component receives a weight of 50% or more, the top-ten list becomes completely stable. This indicates that the highest-ranked candidates are not merely products of a single arbitrary weighting decision and that the two components generally point in the same direction. However, ranking stability does not establish ranking validity, and the empty control cells reported in Table 13 underscore this distinction.

In summary, the screening procedure generated 34 comparable pairs from the corpus of 149 works. None of these pairs involved the same composer, and the resulting ranking remained largely stable across four alternative weighting profiles[6].

Study 5. Can Feldman's Four-Period Periodization Be Recovered through Blind Clustering of Musical Features with Dates and Composer Names Concealed?

Theory 5: Four-Period Formal Periodization

In *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (2024), Walter Feldman does not treat the *terkib–seyir* transformation summarized in the Introduction as a single linear process of "progress." Rather, he conceptualizes it as the joint evolution of several simultaneously developing components, including the ordering of tonal centres, the relationship between melody and the *usul* cycle, *hâne–mülâzime* continuity, and model–*nazire* relationships. The aspect directly relevant to Study 5 is that this transformation ultimately implies that the repertoire can be divided into historically meaningful periods. Feldman's own periodization distinguishes as many as eight subperiods; however, the central theoretical claim is that these periods should leave readable traces not only in archival chronology but also in the formal texture of the works themselves.

This claim points to a recurrent epistemic problem in historical musicology. Stylistic periodization is commonly based on documentary evidence, biography, and chains of transmission, while the question of whether the internal organization of musical works independently corroborates that periodization often remains untested. If Feldman's theory is correct, then even when period labels are withheld, measurable features of the compositions, including motivic organization, *seyir*, sectional structure, and *usul–melody* articulation, should display patterns that differentiate the historical periods. Study 5 examines this expectation by testing not Feldman's theory in its entirety but a restricted and falsifiable sub-proposition derived from it: When dates and composer names are concealed, can musical features reconstruct the attributed historical periods? Two important limitations of this formulation must be stated at the outset. First, the data do not consist of original seventeenth- and eighteenth-century manuscripts but of an openly accessible symbolic corpus transcribed into modern notation. The independent variable is therefore not the exact composition date of each work but one of four broad historical strata inferred from composer attribution. Second, Feldman's thesis that the "Ottoman-Turkish style differentiated itself from the Persianate environment" is not directly tested here. Such a test would require a comparative corpus of Iranian and Transoxanian *pişrev* repertories, which is unavailable in the present dataset. The study tests only a much narrower precondition of that broader thesis:

- Does the instrumental repertoire preserved in modern transcription exhibit a measurable formal structure associated with its attributed historical periods?

Testing the Theory

Sample

The analysis was conducted on a sample of 149 *peşrevs* and *saz semâîs*. The works were drawn from an openly accessible symbolic notation corpus transcribed into modern notation, of the type described by Karaosmanoğlu (2012), available for non-commercial research use with attribution. Records containing fewer than twenty valid notes, lacking composer attribution, or not assignable to one of the four attribution strata were excluded. The unit of analysis was the complete composition rather than the individual note.

The final sample was distributed across the four historical strata as follows: 14 works attributed to the pre-1650 period, 18 to 1650–1750, 21 to 1750–1850, and 96 to the post-1850 period. The sample represented 77 different composers. The pronounced imbalance in this distribution, particularly the small early-period cells of 14 and 18 works, is discussed below as a separate limitation. The source text does not demonstrate at the page level which specific transitions in Feldman's own historical narrative correspond exactly to these four boundaries. The four-period framework employed here is therefore a coarse approximation of Feldman's more fine-grained periodization, which extends to eight subperiods, and is not presented as a one-to-one mapping.

[6] The period-wise distribution and the number of composers (77) could not be verified directly because these fields were not included as separate variables in the final results dataset; therefore, they could only be verified indirectly from the overall totals (149).

It should be emphasized that this sample retains the selected-transmission character discussed in detail in the Introduction and does not constitute a probabilistic sample of the historical universe addressed by Feldman. The target population of the results is therefore not "the entire Ottoman instrumental repertoire" but the body of works observable within the specified chain of transmission.

Feature Extraction with MakamKit

MakamKit is a multilayer computational analysis engine developed for Turkish *makam* music and incorporates both symbolic and audio-based modules. Only the symbolic layer was used in this study. The following feature families were extracted from each work:

Intervallic motifs: differentiation between direct and transposed repetitions within windows of three and four intervals.

Seyir trajectory: each work was divided into twelve windows containing equal numbers of notes. For each window, the duration-weighted relative pitch centre was calculated, together with trajectory roughness between successive windows, the number of directional changes, and the degree of convergence toward the final pitch within the final fifth of the composition.

Section boundaries: histogram similarity and directional continuity were calculated within eight-note contexts surrounding transitions marked as *hâne*, *mülâzime/teslim*, and *serhâne*.

Usul–melody articulation: features included the metrical phase of note onsets, note events crossing barlines, coincidence of the final pitch with bar endings, and the span between sectional boundaries measured in bars.

None of these measurements constitutes a direct representation of historical *usul* accentual weights or original performance style. They represent only the measurable temporal and pitch organization visible on the surface of modern notation.

Blind Design

Composer names, period labels, composition titles, and dates were not supplied to the clustering model in any form. Only features related to motifs, *seyir*, section structure, *usul–melody* articulation, density, ambitus, and length were used. After feature standardization, KMeans clustering was run for values of k ranging from 2 to 8, with fifty different random initializations for each solution.

Within-cluster cohesion was measured using the silhouette coefficient (Rousseeuw, 1987). External agreement between the clusters and the four historical period labels was evaluated using the adjusted Rand index, ARI (Hubert & Arabie, 1985), and normalized mutual information, NMI. These measures address different questions. The silhouette coefficient indicates whether the data form internally coherent natural groupings, whereas ARI and NMI indicate whether any such groupings correspond to the attributed historical periods.

Classification

Independently of the clustering analysis, the extent to which musical features carry period information was examined through composer-grouped five-fold cross-validation. Works by the same composer were never permitted to occur simultaneously in both the training and test folds. This restriction was introduced to prevent the model from mistaking a composer-specific stylistic signature for a historical-period signal.

Balanced accuracy was reported for the four-period classification task. In addition, a random forest classifier (Breiman, 2001) was used to calculate ROC-AUC for a coarser binary distinction between the two early periods, pre-1650 and 1650–1750, and the two later periods, 1750–1850 and post-1850. The model used 500 trees and required a minimum of two observations per leaf. This binary division does not constitute a full test of Feldman's original eight-period periodization. It examines only whether a broad early–late stylistic gradient is present.

Uncertainty Assessment

For all diagnostics, composer-blocked permutation tests (1,000 iterations; fixed random seed = 20260720) and composer-bootstrap 95% confidence intervals were calculated (Efron & Tibshirani, 1994). In both procedures, works attributed to the same composer were resampled together, thereby preventing prolific composers from creating artificial precision. In each permutation iteration, only the composer-to-period assignment was shuffled; all works by a given composer received the same randomly assigned period label in that iteration. The clustering labels, cross-validated classification predictions, and predicted probabilities were held fixed. In other words, the KMeans and

random forest models were not retrained in each iteration; only the observed, fixed model outputs were compared repeatedly with randomized period assignments. This design tests whether the fixed model output exhibits greater agreement with the observed period labels than would be expected under a random composer-to-period assignment. It does not test whether the model itself, when retrained on randomly permuted labels, could generate a comparable level of agreement. This distinction is addressed separately in the Limitations section below in relation to the potentially optimistic nature of the reported *p*-values.

Results

Table 16. Cluster-number scan, $k = 2–8$

k	Silhouette	ARI (four periods)	NMI (four periods)
2	0.1349	0.0164	0.0338
3	0.1136	0.0522	0.0651
4	0.1149	0.0462	0.0746
5	0.1146	0.0150	0.0720
6	0.1149	0.0299	0.0702
7	0.1174	0.0289	0.0812
8	0.1110	−0.0036	0.0813

The highest internal cohesion was observed for the two-cluster solution. However, the silhouette value of 0.1349 remains low and indicates that the feature space does not contain clearly separated natural groupings. At no value of *k* does the ARI approach a strong correspondence with the four historical periods.

Table 17. Cross-validated confusion matrix for the four-period classification ($n = 149$)

Actual period	Predicted: 1	Predicted: 2	Predicted: 3	Predicted: 4
1 (pre-1650, $n = 14$)	0	1	0	13
2 (1650–1750, $n = 18$)	0	4	3	11
3 (1750–1850, $n = 21$)	1	3	0	17
4 (post-1850, $n = 96$)	2	2	3	89

The model does not reliably distinguish any of the four periods and assigns the great majority of works to the fourth class, post-1850, irrespective of their actual period labels. This tendency may result from the structural dominance of the largest class ($n = 96$) relative to the other three classes.

Table 18. Summary of periodization diagnostics ($n = 149$; number of composers = 77)

Criterion	Value
Four-period balanced accuracy	0.2873
Early/late binary ROC-AUC	0.6976
ARI ($k = 4$)	0.0462
NMI ($k = 4$)	0.0746
Silhouette ($k = 4$)	0.1149
Number of permutation iterations	1,000
Permutation seed	20260720

The balanced accuracy of the four-period classification (0.2873) is only slightly above the chance baseline of 0.25. By contrast, the ROC-AUC value for the early/late binary distinction (0.6976) indicates a more discernible signal. The uncertainty assessment reported in Table 19 shows that this distinction is also statistically consistent.

Table 19. Uncertainty and permutation assessment.

Diagnostic	Observed	95% composer-bootstrap CI	Permutation *p*
Four-cluster ARI	0.0462	[0.0076, 0.1194]	0.0020
Four-cluster NMI	0.0746	[0.0418, 0.1711]	0.0040
Four-period balanced accuracy	0.2873	[0.2392, 0.3844]	0.1159
Early/late ROC-AUC	0.6976	[0.5807, 0.8019]	0.0060

The permutation *p*-values indicate that the ARI and NMI differ statistically from those expected under random label assignments ($p = 0.0020$ and $p = 0.0040$, respectively), although the absolute magnitude of this agreement remains small. The permutation test for four-period balanced accuracy does not cross the conventional threshold of statistical significance ($p = 0.1159$), whereas the early/late ROC-AUC carries a statistically consistent signal ($p = 0.0060$). This result provides the numerical basis for the study's conclusion of "limited support for a coarse historical gradient." In summary, the findings do not reveal a fine-grained period-specific formal organization in modern notation, whereas traces of a broader early/late historical gradient remain detectable.

Study 6. Is Feldman's Thesis on the Relationship Between Formal Length and Historical Style in the First *Selâm* of the Mevlevi *Âyin* Ready to Be Tested through a Source-Anchored Validation Protocol?

Theory 6: The Form–Style Relationship in the First *Selâm*

In *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* (2022), Walter Feldman interprets the First *Selâm* section of the Mevlevi *âyin* as a domain in which the composer's technical accumulation and musical vision can be observed most intensively. According to Feldman, there is a directional relationship between the formal length of the First *Selâm* and the historical position of the composer to whom it belongs: whereas in ancient or early examples, such as the anonymous *Dügâh Âyini*, the verse and *terennüm* sections are compactly organized within a few *devr-i revân* cycles, later composers are expected to allow melodic phrases to extend beyond cycle boundaries and to expand the *makam* region. This interpretation is not a superficial observation reducible merely to an increase in the number of bars. What Feldman emphasizes is the reorganization of long-range melodic thought so that it encompasses the *usul* cycle, that is, the development of the text–*usul*–*seyir* relationship into a more complex architecture in the hands of the composer. The theory requires three elements to be monitored simultaneously: where the phrase boundary ends, how this boundary relates to the *devr-i revân* cycle, and how many times the *makam* region, or modulation, changes. Feldman's (2022) printed text supports these elements through partial formal descriptions of the *Dügâh* and *Beyati âyins*. For the *Saba Âyini*, however, he does not reproduce the notation itself; instead, he directs the reader to the web supplement and to İrsoy's *Mevlevi Ayinleri* (Vol. 11, pp. 565–568). Because neither the article nor the source documents provide a complete bibliographic reference for İrsoy's compilation, including the author's full name, publication year, and publisher, the present study refers to this source only through Feldman's (2022) citation, using the available volume and page information. Although Feldman's 2024 work *Music of the Ottoman Court* is also included in the bibliography of this study package, the thesis concerning the First *Selâm* is derived directly from the 2022 book.

On the basis of this framework, the research question was formulated as follows: when the source-verified First *Selâm* scores of the *Dügâh*, *Beyati*, and *Saba âyins* are coded according to the same measurement protocol, does their chronological ordering produce a descriptive pattern involving (a) phrases extending beyond *devr-i revân* cycles and (b) an increase in the number of independent *makam* regions? Three predefined hypotheses operationalize this question. H1 predicts that the expert-coded mean phrase length, measured in units of *devr-i revân*, increases in chronological order; H2 predicts that the proportion of phrases spanning at least one *usul* cycle boundary increases; and H3 predicts that the number of regions or modulations calculated from independent expert *makam*-region labels increases. The decision rule was fixed in advance: if all three indicators follow the expected direction, the result will be recorded as *descriptive_support*; if at least one moves in the opposite direction, it will be recorded as *descriptive_counterexample*. Because only three cases are involved, the production of a *p*-value or a population-level generalization was not planned. This positions the proposed relationship identified by Feldman as a selected-case replication attempt rather than as a claim based on probabilistic sampling.

Testing the Theory

The sample was restricted to three cases selected with chronological and theoretical contrast in mind: the anonymous *Dügâh Âyini*, regarded as ancient or early; the *Beyati Âyini* attributed to Köçek Mustafa Dede, representing the middle period; and İsmail Dede Efendi's *Saba Âyini* of 1823, representing the late period and having a precise date. This set of three cases was selected to represent the early–late contrast implied by Feldman's thesis both chronologically and theoretically; however, it is not a probabilistic sample of the Ottoman Mevlevi *âyin* repertoire. The article itself and the present section acknowledge this explicitly as a limitation.The analysis was designed as a protocol planned to be conducted through the symbolic layer of the five-layer MakamKit engine introduced in the Introduction, comprising symbolic melodic analysis, audio-based pitch analysis, *usul/aksak* analysis, lyric/emotion analysis, and similarity clustering. In this study, the role of the engine is limited to that of a validation instrument. This four-step validation operates as follows: passing source-traceable MusicXML files (W3C Music Notation Community Group, 2021) through schema validation; calculating phrase length by dividing expert-marked phrase boundaries by the relevant

devr-i revân cycle length; determining cycle crossing by counting *usul* boundaries that remain within open intervals; and deriving the number of regions or modulations from independent expert *makam*-region labels. In cases where no expert boundary is available, the engine can produce a duration-based heuristic segmentation; however, this output is used only for software diagnostics, is marked as *phrase_source: heuristic*, and cannot enter the confirmatory H1/H2 decision. The same principle applies to *makam* expansion: an algorithmic pitch histogram does not substitute for expert labels; a missing value is not converted into zero but is retained as *n_modulations: null*. This design choice is intended to prevent the error of treating an unmeasured variable as zero. The opening of the confirmatory run was made conditional upon the simultaneous satisfaction of four data-preparation gates: (1) the availability of source-traceable MusicXML files for all three cases, (2) the inclusion of an expert-generated *phrase_end_qL* sequence in each file, (3) the provision of independent *region_labels*, and (4) the double-checking of note, phrase, and region codes against the source page. Schema validation was kept strict enough to reject unknown annotation fields. Quality assurance additionally requires that the person responsible for the transcription and the second reviewer be different individuals, that disagreements be preserved before blinded consensus, and that reliability be reported separately. The consensus dataset and the sensitivity run excluding disputed boundaries will be presented separately; if the direction of the result changes, it will be classified as *coding sensitivity*. No formal multiple-comparison correction, such as Bonferroni correction, was applied beyond the combined three-indicator decision rule because no *p*-value is produced in any case owing to the presence of only three cases.

Results

This section is not a "positive result" report in the conventional sense: the findings presented below document not that the theory has been tested and supported or refuted, but that the conditions required for testing are not yet ready. The confirmatory sample size is zero; the values *confirmatory_ready=false* and *historical_test_status=not_run_missing_real_scores* are fixed in the machine-readable results file. H1, H2, and H3 all remain untested. This means not that the hypotheses have been refuted, but that they have not been tested. Tables 20 and 21, together with the status fields in the results file, are direct reproductions cross-checked against the results JSON.

Table 20. Data preparation by case

Case	Real score ready	Published anchors	Evidence coverage
Dügâh	No	6	Partial printed example and textual analysis
Beyati	No	7	Partial printed example and textual analysis
Saba	No	1	Identifies the local book source; the score is located in the web supplement or the İrsoy volume

Table 20 shows that no source-traceable real score is ready for any of the cases, although six, seven, and one verifiable published propositions, or anchors, respectively, could be extracted from Feldman's (2022) printed text. An anchor refers to a concrete proposition attributed to a specific section in Feldman's printed text and verifiable against the source page, for example, "a modulation to *Segâh* in the third *devr* of *Dügâh* Bend III." These anchors can be used to supervise data acquisition, but they do not themselves constitute sufficient data for hypothesis testing.

Table 21. Confirmatory decision gates

Gate	Required	Current status
Three source-traceable scores	Yes	Not satisfied
Expert phrase boundaries	Yes	Not satisfied
Independent *makam*-region labels	Yes	Not satisfied
Double source verification	Yes	Not satisfied
Confirmatory analysis	Yes	Not run

Table 21 shows that none of the four data-preparation gates, nor the confirmatory analysis step dependent upon them, has yet been satisfied. This indicates not that the thesis has been refuted, but that the conditions required for testing have not yet been established.

Table 22. Protocol status flags

Indicator	Value
Number of real scores	0
Number of missing targets (*Dügâh*, *Beyati*, *Saba*)	3
confirmatory_ready	No
historical_test_status	not_run_missing_real_scores
protocol_status	Stage 1 registered report, real scores missing
Figures	None

Table 22 summarizes the protocol's own status flags and confirms that none of the numerical or visual findings presented in the article carries a claim of historical results. The successful completion of software self-tests using synthetic data does not alter this assessment, because these tests examine only parsing, schema rejection, cycle counting, and missing-value behavior; they do not generate historical evidence. In summary, none of the four data-preparation gates has yet been satisfied for any of the three cases, the confirmatory analysis has not been run, and H1–H3 have not been tested; the number of real scores is zero, and the number of missing targets is three.

Conclusion and Discussion

This article derived six separate, pre-bounded propositions from Walter Feldman's broader account of transformation in Ottoman court instrumental music and tested them using a shared computational infrastructure (MakamKit), a shared data source (a SymbTr-derived symbolic score corpus), and transparent statistical protocols incorporating multiple-comparison correction. The six studies cannot be reduced collectively to a single sentence, but they reveal a highly internally consistent picture: five studies either found no support on the surface of modern notation or detected only a coarse and limited signal, whereas the sixth documented the data-preparation stage of a theory that has not yet become testable.

Table 23. Collective epistemic status of the six studies

Study	Theory	Status	Main finding
Study 1	Transition from *terkib* to *seyir* (motif repetition, phrase expansion, cadential convergence)	Not supported; sensitive to component and model	The combined support criterion (≥3/5 indicators) was not met; the only stable indicator, cadential convergence, moved in the opposite direction from that expected; phrase expansion in the *saz semâîsi* provided partial within-form support
Study 2	Holistic historical codification of *seyir* (five convergent indicators)	Not supported	No stable trend emerged in four indicators; cadential convergence moved in the opposite direction ($\rho = -0.325$, $p < 0.001$); all five hypotheses had point estimates with signs opposite to the direction predicted by the thesis
Study 3	Periodic change in the mode of articulation between the *usul* cycle and the melody	No trace found on the surface of modern notation	None of the five indicators produced a significant trend after correction (all $q \geq 0.570$)
Study 4	Computational prioritization of the model–*nazire* relationship	No validated discovery; candidate ranking only	Only 34 comparable pairs could be generated from the corpus of 149 works; zero same-composer control pairs
Study 5	Four-period formal periodization	Not recoverable as natural clusters; limited evidence for a coarse gradient	Balanced accuracy = 0.2873 (permutation $p = 0.1159$); early/late ROC-AUC = 0.6976 ($p = 0.0060$)
Study 6	Form–style relationship in the First *Selâm*	Not tested — Stage 1 registered protocol	Number of real scores = 0; confirmatory_ready = false

A first reading of this table may suggest that Feldman's theoretical legacy has been "lost" in the modern symbolic transmission sample; such a reading would be premature. None of the six studies falsifies the theory itself. Each study tested a projection of the theory reduced to notation and measured through a narrow set of proxies. The rationale for this distinction must be established here once and forcefully, as the foundation for all six discussions below: the SymbTr-derived corpus used as MakamKit's input (Karaosmanoğlu, 2012) is not a probabilistic sample of seventeenth- and eighteenth-century performance. It is a selected transmission sample that has passed through the filters of survival into the present, preservation within the *meşk* chain, transcription into notation, inclusion in an edition, and attribution to a composer. Every link in this filtering process constitutes a selection and reduces the flexibility of performance, ornamentation, pitch adjustment, temporal freedom, and the weight of *düm–tek* strokes to fixed signs. In addition, the 53-comma Arel–Ezgi–Uzdilek (AEU) system on which MakamKit's pitch measurements are based is a framework theorized in the twentieth century. Applying this framework retrospectively to early works entails a distinctive risk of anachronism inherent in the conceptual foundations of measurement, separate from the uncertainty carried by the transmission chain. These two boundaries, the transmission filter and conceptual anachronism, are common to all six studies and will not be repeated for each study below; instead, the discussion will focus only on how each finding is positioned on this shared foundation. The fact that most of the results take the form of "not supported" or "limited evidence" therefore does not constitute a refutation of Feldman's historical proposition. Rather, it maps the trace of that proposition on the modern transmission surface and the extent to which this trace can be captured by the selected proxies.

From *Terkib* to *Seyir*: An Attempt at Integration (Studies 1 and 2)

Feldman's (2024) central thesis is that, beginning in the second half of the seventeenth century, the *peşrev* and *saz semâîsi* repertoire shifted from the modular *hâne–mülâzime* structure known as *terkib* toward a logic of *seyir* encompassing the work as a whole. Study 1 tested this transition using indicators such as motif repetition, phrase expansion, and cadential convergence, whereas Study 2 tested the same transition through five indicators based on tonal center of gravity: roughness, directional change, directional continuity at section boundaries, similarity of pitch distributions at section boundaries, and cadential convergence. The patterns produced by the two studies overlap strikingly: the number of indicators moving in the expected direction remained below the combined support threshold, whereas cadential convergence moved in both studies in a statistically significant direction directly opposite to that expected (in Study 2, $\rho = -0.325$, $p < 0.001$). In Study 2, all five hypotheses had point estimates with signs in the opposite direction; this indicates a consistent pattern rather than the accidental reversal of a single indicator.

When confronted with Feldman's text, this consistent reversal can be interpreted in two different ways. First, the cadential-convergence measure itself is a coarse proxy: it mechanically treats the final note as the finalis, whereas in some forms the concluding section (*mülâzime*) may close with a suspended cadence; the measure does not distinguish this subtlety. In that case, the reversal may indicate not that *seyir* historically weakened, but that the proxy misrepresents the cadential region. Second, as indicated in the limitations section of Study 2, the trajectory of cadential convergence across period medians is not unidirectional but instead peaks in the 1650–1750 stratum and subsequently declines. This suggests that the linear expectation framework constructed by H1–H5 may be more restrictive than Feldman's own nuanced and multidimensional narrative. Feldman already frames the transition from *terkib* to *seyir* not as a one-dimensional "progression," but as a multidimensional process in which the ordering of pitch centers, the articulation between *usul* and melody, the *hâne–mülâzime* organization, and the *nazire* relationship shift together (Feldman, 2024). The two studies in this article have disentangled only two tonal-structural threads from that broader fabric. The inability to retain one thread does not mean that the fabric itself does not exist. However, the convergence of two independent studies, using two different sets of indicators, on the same reverse pattern of cadential convergence also strengthens the possibility that this regularity is more than a proxy defect and that the transmission chain systematically distorts the signal in a particular direction. The general limitation identified by Bozkurt, Ayangil, and Holzapfel (2014) for computational *makam* research, namely that symbolic measures can capture only the shadow of historical-theoretical concepts, has here materialized in the same direction across two independent tests. Nor is the finding entirely empty: in Study 1, phrase expansion in the *saz semâîsi* produced a form-specific partial signal consistent with the thesis within its own within-form correction family. This indicates that the result does not amount to a single flat judgment of "absence," but rather to a negative/mixed judgment sensitive to component and form.

Articulation Between the *Usul* Cycle and the Melody (Study 3)

The *usul* dimension of Feldman's (2024) thesis is based on the hierarchy of accentual weight among *düm–tek* strokes and on how the melody is articulated in relation to this hierarchy. Study 3 tested, through five indicators, whether the melody increasingly extended across the *usul* cycle for longer durations and with greater frequency, and found that none of the five indicators produced a statistically significant period trend after correction (all $q \geq 0.570$). Here, the negative result may be explained by a mechanism different from those operating in Studies 1 and 2: because the source data do not encode the intensity of *düm–tek* strokes, the study was compelled to use an event-phase proxy, and none of the indicators directly measures the accentual hierarchy of the *usul*. The barline itself is not a trace of the historical *usul* cycle, but of the editorial decision of the modern transcriber. The general warning offered by Bozkurt et al. (2014) takes an especially sharp form here: symbolic data provide timing, but not accentual weight. Whereas the *terkib–seyir* transformation in Feldman's text rests on knowledge transmitted from body to body through the *meşk* chain, what this study measures is the shadow of that knowledge cast onto the surface of modern notation.

A confounding factor identified in the limitations section of Study 3 requires an even more cautious interpretation of this negative result: all *saz semâîsis* are in the *Aksak Semai usul*, and therefore the effects of form and *usul* cannot be disentangled in these data. The indicators are sensitive to *usul*-cycle length, and because the *usul* composition of the

periods differs, the pooled test carries the burden of this confounding factor. Moreover, although a single-period "trough" corresponding to 1750–1850, in which both the linkage ratio and phrase expansion decline, roughly coincides with the window predicted by Feldman, it constitutes a V-shaped fluctuation rather than a persistent opening; the transformation thesis, by contrast, predicts a unidirectional and lasting trend. Three possible mechanisms, the homogenization of the signal by the transmission chain, the confounding of *usul*-cycle length with period, and the possibility that the transformation proceeded as a nonlinear fluctuation, each find a counterpart in the data, and none can be disentangled from the others within the scope of this article. The trace left on notation by three centuries of transmission appears static; however, one cannot directly conclude from this that historical *usul* practice itself was static.

The Model–*Nazire* Relationship (Study 4)

Feldman's concept of *nazire* presents an inter-composer relationship of artistic practice that cannot be reduced to the identity of a single motif (Feldman, 2024). Study 4 transformed this relationship into a computational candidate-prioritization problem and, because the corpus contains no historical *nazire* labels, produced only a ranking rather than a validation. The Hızır Ağa–Nâyi Osman Dede *Segâh saz semâîsi* pair at the top of the list (0.885) may reasonably be considered a genuine first point of investigation, because both composers belonged to the late seventeenth-century Ottoman court environment and because Nâyi Osman Dede occupied a distinctive position as a figure who compiled and notated the earlier repertoire of the period. Yet this high score is compatible with two different narratives: a genuine model–*nazire* affinity or a shared transmission practice associated with the same notational tradition. Resolving this distinction is not the task of the machine, but of the historian working through source investigation.

The most instructive finding of the study is that the only planned direct sanity check, using a second work written by the same composer within the same cell as a control group, could not be conducted at all because of insufficient data. Although the corpus of 149 works mathematically permits 11,026 possible pairwise comparisons, only 34 of these remained within the same *makam–usul–form* cell, and zero same-composer control pairs were produced. This gap reflects not a weakness in Feldman's theory, but the generic logic of the modern canon itself: because the *saz semâîsi* became standardized as a form in the nineteenth and twentieth centuries, composers of this period generally wrote only one *saz semâîsi* in almost every *makam*. The convention of "one *saz semâîsi* for each *makam*" structurally prevented the same composer from producing a second work within the same cell. This does not demonstrate that Feldman's theory of *nazire* is incorrect. On the contrary, it shows how the selective logic of the modern canon may obscure the trace of a historical relationship. The sensitivity analysis across weighting profiles demonstrated that the ranking was not merely the product of a single arbitrary coefficient choice; however, internal consistency is not external validity. The gap generally identified by Bozkurt et al. (2014) has not been closed here, but only mapped: the extent to which the generic logic of the modern transmission canon obscures the historical model–*nazire* relationship remains an open question that cannot be answered with the present data but can be directly tested through future bibliographic investigation.

Formal Periodization (Study 5)

Study 5, which tested a four-part reduction of Feldman's (2024) eight-period periodization, found that a four-cluster solution did not align with the period labels (ARI = 0.0462, NMI = 0.0746) and that four-period classification remained only slightly above the chance baseline (balanced accuracy = 0.2873; permutation $p = 0.1159$, not exceeding the threshold for statistical significance). By contrast, a coarser early/late distinction carried a statistically consistent weak-to-moderate signal (ROC-AUC = 0.6976; $p = 0.0060$). Although this dual result may initially appear contradictory, it is paradoxically consistent when read through Feldman's own theoretical framework: Feldman's periodization does not propose eight separate, sharply bounded blocks, but rather a gradual transition and an overlapping continuity from the brevity of the *terkib* form toward *seyir*-based integration. The discrete and mutually separated groups sought by clustering methods may therefore not constitute an appropriate test of this kind of gradual transformation; the fact that the early/late binary distinction produced a stronger signal than clustering is also

consistent with this interpretation. The signal increases when the analysis searches for a broad direction rather than a sharp classification.

Nevertheless, an alternative interpretation of the low cluster alignment cannot be ignored: the modern transmission process itself may have homogenized historical stylistic signatures. Bozkurt et al. (2014) emphasize that symbolic transcription largely standardizes the microtonal and rhythmic details specific to performance practice. These two interpretations, the continuity inherent in the theory and the artefact of transmission, are not mutually exclusive and may jointly explain the finding. The partial success of the early/late distinction must also be interpreted cautiously: although an ROC-AUC of 0.6976 exceeds the chance level of 0.50, the lower bound of the confidence interval (0.5807) remains close to chance, preventing this result from being regarded as strong evidence of periodization. The contribution is not to "discover" periods through a machine, but to test the periodization claim without providing the model with historical labels and within a framework controlled against composer leakage. Because Feldman's own mode of argumentation is already based largely on philological and comparative manuscript evidence (2024), this framework aims not to compete with that evidence but to provide a complementary and indirect computational test.

The First *Selâm*: Registered Protocol (Study 6)

Study 6 occupies an epistemic position fundamentally different from those of the other five studies, and this difference must be emphasized clearly here: Studies 1–5 worked with a modern symbolic transmission sample compiled through SymbTr and were therefore able to produce descriptive or inferential results; in Study 6, however, SymbTr is not the data source because the Mevlevi *âyin* repertoire falls outside the scope of the SymbTr corpus. No source-traceable authentic score for any of the *Dügâh*, *Beyati*, or *Saba âyins* is currently present in the confirmatory data package; the number of real scores is zero. Although six published anchors for *Dügâh*, seven for *Beyati*, and one for *Saba* have been verified, these are merely checkpoints used to monitor the data-acquisition process and do not possess the capacity to generate results. The purpose of this section is not to issue a judgment for or against the theory; the only honest assessment that can be offered is not that Feldman's First *Selâm* thesis has been supported or refuted, but that it has not yet been made observable.

This situation does not indicate a weakness in the thesis. Feldman's observations concerning the section lengths, numbers of *devr-i revân* cycles, and certain *makam* movements in the *Dügâh* and *Beyati âyins* are based on printed and traceable prose evidence. Yet the gap between prose evidence and machine-readable analytical input exposes a structural problem in computational Ottoman musicology. An observation by Feldman such as "a modulation to *Segâh* in the third cycle of *Dügâh* Bend III" can be used to verify a specific passage, but it does not transform the entire First *Selâm* of the work into an event sequence. The assessment of Bozkurt et al. (2014) remains applicable here: the computational infrastructure for *makam* music analysis is based largely on modern repertoire for which audio or notated records are available; the incorporation of historical and religious-ceremonial repertoire into this infrastructure requires a separate labour of transcription. The finding of this section is precisely that this labour has not yet been undertaken. The study's principal contribution lies in refusing to simulate historical theory on incomplete data: the registered-report logic of Nosek et al. (2018) has been carried one step further here by publishing the protocol itself before data collection has been completed. The two layers distinguished by Munafò et al. (2017), software reproducibility and the validity of historical inference, are especially clear in this case: the fact that MakamKit's self-tests on synthetic files are successful demonstrates only that the software operates as expected; it does not mean that Feldman's historical claim has been validated.

General Evaluation

When we consider how Feldman's theoretical legacy emerges from these six tests, the picture that appears negative at first glance actually indirectly confirms the strength of Feldman's own method. Feldman's argumentation rests largely on philological and comparative manuscript evidence (2024; 2022). The six studies in this article have attempted to offer not a competing form of evidence, but a complementary and indirect computational test. The fact that most of the results take the form of "not supported" or "limited evidence" demonstrates precisely the limits of this

complementarity. The barline in modern notation does not carry the hierarchy of accentual weight within the historical *usul* cycle (Study 3). The final notated pitch is not identical to an expert-labelled cadence (Studies 1 and 2). Shared *makam–usul–form* membership is neither necessary nor sufficient for *nazire* (Study 4). Even as a coarse reduction of eight periods, four periods do not produce a natural cluster structure (Study 5). This does not mean that computational methods are inapplicable to Feldman's theory. On the contrary, the studies clearly map which measurements carry no trace on this transmission surface, which carry a trace in the opposite direction, as independently observed in the case of cadential convergence in Studies 1 and 2, and which theoretical components remain untestable because a required structural precondition is absent, as in the absence of same-composer control pairs for *nazire* in Study 4 and the absence of real scores for the First *Selâm* in Study 6. This mapping constitutes a concrete contribution that identifies the field's next steps.

Several directions for future research are jointly indicated in the limitations sections of the six studies. First, indicators such as cadential convergence and phrase expansion should be redefined in a manner sensitive to concluding regions. The current measures mechanically treat the final note as the finalis, whereas in some forms the concluding section may end with a suspended cadence. Second, the feature-family ablation identified in Study 5, together with negative-control models, alternative clustering methods, and model-dependence assessments, will clarify the extent to which the weak-to-moderate signals found in this article depend on methodological choices. Third, as proposed in Study 4, expert cadence analysis and blinded expert evaluation will demonstrate how computational rankings can be complemented by historical-musicological judgment. Similarly, an expert-validation pilot addressing the shared limitation of Studies 1 and 2 would independently test the validity of measures such as cadential convergence. Fourth, and perhaps most concretely, satisfying the four data-preparation gates defined in Study 6, namely source-traceable scores for three Mevlevi *âyins*, expert phrase boundaries, independent *makam*-region labels, and double source verification, constitutes a specific agenda for moving Feldman's (2022) First *Selâm* thesis to Stage 2.

Two principles should guide the continuation of this agenda: the registered-report logic that fixes hypotheses and decision rules before the data are examined (Nosek et al., 2018), and a principle of transparency that distinguishes software reproducibility from the validity of historical inference (Munafò et al., 2017). When these two principles are maintained, future studies in the field will be able to evaluate similar claims without obscuring the distinction between "the tests passed" and "the theory is supported." The FAIR principles, which recommend the joint versioning of work identity, source page, transformation log, and derived measurements (Wilkinson et al., 2016), also provide a guiding framework for establishing this type of source-transmission infrastructure.

In conclusion, these six studies have neither falsified Feldman's theories of Ottoman court instrumental music nor directly confirmed them. The findings reflect the limited projection carried by a modern symbolic transmission sample, the final link in a chain extending from *meşk* to notation, from notation to edition, and from edition to a digital corpus, as measured through the selected proxies. At times, this projection even points in the direction opposite to that expected. This is not a negative outcome for the historiography of Ottoman court music. On the contrary, it records a chain of tests that honestly confronts the grand narratives of historical ethnomusicology with the measurement instruments of computational ethnomusicology and does not conceal the points at which those instruments remain silent. Feldman's legacy emerges from this picture as demonstrating that his philological method remains indispensable and that computational testing can advance only together with this method, not in its place but alongside it.

Limitations

Rather than being repeated individually, the limitations of the six studies should be consolidated here into a common structure arising from three principal sources.

Transmission and representation limitations. In all studies, the data consist not of original historical manuscripts but of the final link in a chain extending from *meşk* to notation, from notation to edition, and from edition to the digital representation provided by SymbTr. Every stage of this chain involves selection, and the findings can therefore

speak only about the product of that transmission chain. In addition to this general limitation, the 53-comma Arel–Ezgi–Uzdilek (AEU) system underlying MakamKit's pitch measurements is a theoretical framework developed in the twentieth century. The retrospective application of this framework to earlier works constitutes a distinct and recurring risk of anachronism across all six studies (Studies 1, 2, 3, 4, 5, and 6). Composer attribution is likewise not identical to the date of composition: period layers are based on composer attributions, anonymous works were excluded, and the later attribution practices transmitted through the *meşk* tradition could not be verified. This uncertainty may blur the chronological axis (Studies 1, 3, and 4).

Sample size and imbalance. The early-period cells are systematically small, comprising 5–11 works before 1650 and during 1650–1750 in Study 1, $n = 14$ and $n = 18$ in the early periods of Study 2, 14, 18, and 21 works in Study 3, and 14 and 18 works in Study 5. Power analyses indicate that these cells can reliably detect only medium-to-large effects (approximately $|\rho| \approx 0.69$ and $|\rho| \approx 0.62$ in Study 2, and roughly $|\rho| \gtrsim 0.23$ in Study 3). Consequently, results reported as "not significant" should not be interpreted as evidence of "no effect"; a small-to-moderate historical transformation may simply have escaped detection because of insufficient statistical power. The sample is also imbalanced with respect to period and *makam* composition. In Study 2, approximately two-thirds of the works belong to the post-1850 period, while in Study 4, 88.2% of the corpus consists of *saz semâîsis* in *Aksak Semai usul*. These imbalances introduce the risk of compositional confounding in pooled analyses.

Validity of measurement proxies. None of the indicators employed in the six studies directly measures the theoretical concepts intended by Feldman; all are indirect proxies derived from notation. The cadential-convergence measure (Studies 1 and 2) does not distinguish concluding regions and mechanically treats the final note as the finalis, implying that even the most robust finding requires remeasurement using cadence-sensitive definitions. Phrase expansion (Studies 1 and 3) is not normalized by *usul* and is constrained by sectional markings in the notation rather than by breathing or accentuation in performance. In Study 3, because the source data contain no encoding of *düm–tek* accent intensity, an event-phase proxy had to be used, and none of the indicators directly measures the accentual hierarchy of the *usul*. Moreover, because all *saz semâîsis* are in *Aksak Semai usul*, the effects of form and *usul* cannot be disentangled. In Study 4, shared *makam–usul–form* membership is neither a necessary nor a sufficient condition for *nazire*; the cell filter excludes genuine *nazires* that were transformed into different *usuls* or forms, similarity measures cannot distinguish the influence of a common copyist from the compositional style of the composer, and the 34 pairs derived from 48 works do not constitute independent observations. In Study 5, feature-family ablation, negative-control models, and model-dependence assessment through alternative clustering methods have not yet been conducted. Furthermore, because the composer-blocked permutation test kept the clustering labels and classification predictions fixed, the reported *p*-values may be optimistic relative to a stricter procedure in which the model is retrained during every permutation.

Lack of validation. None of the studies included a preplanned pilot investigation examining the extent to which the measurement proxies correspond to expert judgment. This constitutes the principal methodological limitation common to all six studies. In Study 1, the mixed-effects model failed to converge because of a software-layer error and therefore contributed neither supporting nor contradictory evidence to the three-pattern analysis (pooled, form-specific, and matched). In Study 4, because no historical *nazire* labels exist, neither sensitivity nor precision could be calculated, and the resulting ranking remained merely an inspection priority rather than a validation metric. The limitation of Study 6 is qualitatively different: the missing element is neither statistical power nor proxy validity, but the raw data required for analysis itself. Source-traceable authentic scores, expert phrase boundaries, independent *makam*-region labels, and double source verification all remain unmet prerequisites.

References

Benjamini, Y., & Hochberg, Y. (1995). Controlling the false discovery rate: A practical and powerful approach to multiple testing. *Journal of the Royal Statistical Society: Series B, 57*(1), 289–300. https://doi.org/10.1111/j.2517-6161.1995.tb02031.x

Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research, 43*(1), 3–23. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.865760

Breiman, L. (2001). Random forests. *Machine Learning, 45*(1), 5–32. https://doi.org/10.1023/A:1010933404324

Efron, B., & Tibshirani, R. J. (1994). *An Introduction to the Bootstrap*. Chapman & Hall/CRC. https://doi.org/10.1201/9780429246593

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004531260

Hubert, L., & Arabie, P. (1985). Comparing partitions. *Journal of Classification, 2*(1), 193–218. https://doi.org/10.1007/BF01908075

Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: SymbTr. *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 223–228. https://dblp.org/rec/conf/ismir/Karaosmanoglu12

Laird, N. M., & Ware, J. H. (1982). Random-effects models for longitudinal data. *Biometrics, 38*(4), 963–974. https://doi.org/10.2307/2529876

Munafò, M. R. ve diğerleri. (2017). A manifesto for reproducible science. *Nature Human Behaviour, 1*, 0021. https://doi.org/10.1038/s41562-016-0021

Nosek, B.A., Ebersole, C.R., DeHaven, A.C. & Mellor, D.T. (2018). The preregistration revolution. *PNAS, 115*(11), 2600–2606. https://doi.org/10.1073/pnas.1708274114

Rousseeuw, P. J. (1987). Silhouettes: A graphical aid to the interpretation and validation of cluster analysis. *Journal of Computational and Applied Mathematics, 20*, 53–65. https://doi.org/10.1016/0377-0427(87)90125-7

Sakoe, H., & Chiba, S. (1978). Dynamic programming algorithm optimization for spoken word recognition. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing, 26*(1), 43–49. https://doi.org/10.1109/TASSP.1978.1163055

Spearman, C. (1904). The proof and measurement of association between two things. *The American Journal of Psychology, 15*(1), 72–101. https://doi.org/10.2307/1412159

W3C Music Notation Community Group. (2021). *MusicXML 4.0*. https://www.w3.org/2021/06/musicxml40/

Wilcoxon, F. (1945). Individual comparisons by ranking methods. *Biometrics Bulletin, 1*(6), 80–83. https://doi.org/10.2307/3001968

Wilkinson, M. D. ve diğerleri. (2016). The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship. *Scientific Data, 3*, 160018. https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
93-108, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Feldman'ın çalışmaları çerçevesinde sözlü peşrev geleneğinin günümüzdeki izdüşümü: Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" örneği

Orkun Zafer Özgelen[1]

Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Temmuz 2026
Kabul: 25 Eylül 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Kani Karaca
Müzikal analiz
Osmanlı müziği
Peşrev
Söz giydirme
Sözlü peşrev
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Peşrev, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel süreç içerisinde biçimsel ve işlevsel dönüşümler geçiren temel türlerinden biridir. Günümüzde ağırlıklı olarak çalgısal bir form olarak tanımlanmasına karşın tarihsel kaynaklar, peşrevin farklı dönem ve kültürel çevrelerde sözlü olarak da icra edildiğini göstermektedir. Bu çalışma, tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev uygulamalarını Walter Feldman'ın değerlendirmeleri ekseninde incelemeyi ve bu uygulamaların günümüzdeki bir izdüşümünü Kani Karaca'nın "TRT peşrevi" icrası üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın örneklemini, Kani Karaca'nın Seyfettin Osmanoğlu'na ait Bayati peşrevinin melodik yapısı üzerine TRT sanatçılarının isim ve soyisimlerini yerleştirerek gerçekleştirdiği icra oluşturmaktadır. Araştırmada doküman incelemesi ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemleri kullanılmış; kaynak nota ile Kani Karaca'nın icrası hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunma ve değişme durumu, ses ekleme ve çıkarmalar, süslemeler, ritmik çeşitlemeler ve bölüm kısaltmaları bakımından karşılaştırılmıştır. Analiz sonucunda Karaca'nın peşrevin biçimsel ve melodik özelliklerini büyük ölçüde koruduğu; birinci, ikinci ve üçüncü hanelerde sınırlı melodik ve ritmik çeşitlemelere başvurduğu, dördüncü hanede ise melodik yapının daha belirgin biçimde değiştiği ve bölümün kısaltıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda TRT peşrevinin tarihsel sözlü peşrev geleneğinin doğrudan devamı olduğu ileri sürülmemekte; bunun yerine mevcut bir çalgısal peşrevin vokal hâle getirilmesi ve ezgiye yeni sözel unsurların yerleştirilmesi bakımından tarihsel sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarıyla ortak bir icra mekanizması taşıdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda Kani Karaca'nın icrası, sözlü peşrev pratiğinin modern dönemdeki özgün bir izdüşümü olarak değerlendirilmektedir.

Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2026). Feldman'ın çalışmaları çerçevesinde sözlü peşrev geleneğinin günümüzdeki izdüşümü: Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" örneği. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 93-108. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596178

Giriş

Osmanlı müzik tarihi araştırmaları, uzun yıllar boyunca ağırlıklı olarak bestekâr biyografileri, makam nazariyesi ve sözlü eser repertuvarı üzerine yoğunlaşmış; buna karşılık çalgı müziği formlarının tarihsel gelişimi ve biçimsel dönüşümü görece sınırlı düzeyde incelenmiştir. Oysa peşrev yalnızca Osmanlı-Türk müziğinin en köklü çalgısal formu değil, aynı zamanda makam anlayışı, usul organizasyonu, bestecilik estetiği ve icra pratiğinin tarihsel gelişimini izleyebilmeye imkân veren temel müziksel yapıdır. Özellikle 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan repertuvar dikkate alındığında,

[1] Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

formun geçirdiği dönüşüm yalnızca biçimsel bir değişim olarak değil, Osmanlı müzik kültürünün estetik yönelimlerini yansıtan tarihsel bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Peşrev üzerine yapılan erken dönem çalışmaların önemli bir bölümü, daha çok günümüz repertuvarının biçimsel özelliklerini açıklamaya veya eğitim amacıyla bu formların genel yapısını tanımlamaya yönelmiştir. Bunun sonucunda peşrevin kökeni, İran ve Orta Asya müzik gelenekleriyle ilişkisi, 17. yüzyıl öncesindeki gelişimi ve repertuvar aktarım süreçleri uzun süre yeterince açıklanamamıştır.

Son kırk yılda Osmanlı müzikolojisinde gerçekleştirilen filolojik çalışmalar, yazma mecmuaların neşri ve tarihsel nota koleksiyonlarının yeniden incelenmesi, söz konusu boşluğun doldurulmasına önemli katkılar sağlamıştır. Walter Feldman'ın *Music of the Ottoman Court* adlı çalışması, Cantemir, Ali Ufki ve diğer tarihi kaynakları karşılaştırmalı biçimde değerlendirerek Osmanlı çalgı müziğinin gelişimine ilişkin bütüncül bir model önermektedir.

Feldman'ın yaklaşımını önceki araştırmalardan ayıran en önemli özelliklerden biri, peşrev yalnızca biçimsel kalıp olarak değil, tarihsel değişimin izlenebileceği müziksel belgeler olarak ele almasıdır. Bu doğrultuda peşrevler dönemlere ayrılarak incelenmekte; usul, seyir, makam organizasyonu ve kompozisyon tekniklerindeki değişimler tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca Feldman peşrevlerin tarihsel süreçte sadece saz eseri olarak değil, sözlü olarak da icra edildiğine dair kaynaklar da sunmaktadır. 13. yüzyıldan itibaren peşrevlerin sözlü olarak icra edildiğine rastlanmaktadır. Özellikle Yahudi dini faslının bir parçası olan peşrevlerin, enstrüman yasağından dolayı sözlü olarak bestelendiği kaynaklardan okunmaktadır. Bu doğrultuda sözlü peşrevler hem bestelenmiş hem de önceden bestelenmiş peşrevlere söz giydirilmiş ve bu şekilde icra edilmiştir.

Peşrevin tarihsel gelişimi, biçimsel özellikleri ve Osmanlı çalgı müziği içerisindeki konumu çeşitli araştırmalarda ele alınmış; özellikle Walter Feldman'ın çalışmaları peşrev repertuvarının tarihsel dönüşümünün anlaşılmasına önemli katkılar sağlamıştır. Bunun yanında tarihsel kaynaklarda peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olmadığı; terennüm heceleriyle veya çeşitli metinlerle vokal olarak icra edilebildiği ve bazı örneklerde mevcut çalgısal peşrevlere sonradan söz giydirildiği de ortaya konmuştur. Bununla birlikte literatürde sözlü peşrev olgusu ağırlıklı olarak tarihsel kaynaklar ve repertuvar örnekleri üzerinden incelenmiş; bu uygulamaların modern dönemde ortaya çıkan benzer icra pratikleriyle ilişkisi sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Özellikle mevcut bir çalgısal peşrevin melodik ve biçimsel yapısının korunarak yeni sözel unsurlarla vokal hâle getirilmesinin modern bir icra örneği üzerinden ayrıntılı ve karşılaştırmalı müzikal analizine ilişkin bir boşluk bulunduğu görülmektedir.

Bu çalışma söz konusu boşluğu Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası üzerinden ele almaktadır. Çalışmanın özgün değeri, tarihsel sözlü peşrev örnekleri ile modern bir icra arasında doğrudan ve kesintisiz bir tarihsel süreklilik iddiası kurmak yerine, iki uygulamada gözlenen ortak icra ya da üretim pratiği araştırmasıdır. Bu doğrultuda Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevinin kaynak notası ile Karaca'nın icrasının hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunması ve değiştirilmesi, ses ekleme ve çıkarmaları, süslemeler, ritmik çeşitlemeler, bölüm kısaltmaları ve söz-melodi ilişkisi bakımından karşılaştırılması, söz giydirme sürecinin müzikal yapıda meydana getirdiği dönüşümlerin somut olarak ortaya konmasını sağlamaktadır.

Bu yönüyle çalışma, bir taraftan tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarına günümüz icra pratiği üzerinden yeni bir değerlendirme alanı açarken, diğer taraftan Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" gibi sözlü kültür ve icra ortamında ortaya çıkan özgün bir örneği müzikolojik analiz yoluyla belgelemektedir. Böylece çalışma, peşrevin yalnızca tarihsel bir çalgı formu olarak değil, farklı dönemlerde yeniden işlenebilen, vokalleştirilebilen ve yeni sözel içeriklerle ilişkilendirilebilen dinamik bir icra alanı olarak değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev uygulamalarını Walter Feldman'ın değerlendirmeleri ekseninde incelemek ve Kani Karaca'nın "TRT peşrevi" icrasında mevcut bir çalgısal peşreve söz giydirilmesinin biçimsel, melodik ve ritmik özelliklerini karşılaştırmalı müzikal analiz yoluyla ortaya koymaktır.

Peşrevin Kökeni ve Tarihsel Gelişimi

Osmanlı çalgı müziğinin en köklü ve tarihsel sürekliliği en belirgin formlarından biri olan peşrev, yalnızca klasik Türk musikisinin açılış formu olarak değil, aynı zamanda Orta Asya, İran ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki tarihsel ilişkileri yansıtan önemli bir müziksel türdür. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court* adlı eserinde peşrevi 18.

yüzyıldan günümüze kadar izlenebilen en önemli çalgısal repertuvarlardan biri olarak ele almakta ve Ali Ufki, Cantemir ve Kevserî koleksiyonlarının bu gelişimin izlenebilmesini sağladığını vurgulamaktadır (Feldman, 2024: 309–321).

Feldman'a göre peşrev, yalnızca belirli bir biçim şeması değil, Osmanlı müzik kültürünün tarihsel dönüşümünü açıklayan temel göstergelerden biridir. Erken dönem sözlü repertuvar büyük ölçüde sözlü aktarılmış olsa da peşrev repertuvarının notaya geçirilmiş olması, türün tarihsel gelişiminin takip edilebilmesini mümkün kılmaktadır (Feldman, 2024: 309–314).

Peşrevin kökeni Osmanlı sarayıyla sınırlı değildir. Feldman, bu türün köklerini Timurlu ve İran müzik kültürüne kadar götürmekte; pishrow geleneğinin Osmanlı coğrafyasında yeni estetik özellikler kazanarak peşreve dönüştüğünü ileri sürmektedir (Feldman, 2024: 314–320).

Farsça pīsh-rav ('önden giden') teriminden türeyen pishrow, Safiyyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde de geçen tarihsel bir kavramdır. Feldman, Merâgî'nin açıklamalarını değerlendirerek erken dönem pishrowların yalnızca çalgısal değil, kimi zaman terennüm heceleriyle seslendirilen yarı vokal eserler de olabileceğini belirtmektedir (Feldman, 2024: 314–318).

Walter Feldman'a göre Osmanlı peşrevi, 15. ve 16. yüzyıllarda İran-Timurlu geleneğinden devralınan *pishrow* formunun doğrudan devamı olmakla birlikte, 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı müzik kültürü içerisinde özgün biçimsel özellikler kazanarak bağımsız bir kompozisyon türüne dönüşmüştür. Bu dönüşüm yalnızca terminolojik bir değişim değil; aynı zamanda makam anlayışı, usul organizasyonu ve melodik yapı bakımından yeni bir estetik yaklaşımın ortaya çıkışını ifade etmektedir. Feldman, bu nedenle Osmanlı peşrevini İran geleneğinin basit bir uzantısı olarak değil, Osmanlı bestecilik anlayışının en karakteristik ürünlerinden biri olarak değerlendirmektedir.

Cantemir'in verdiği bilgiler doğrultusunda Feldman, 17. yüzyılda Osmanlı peşrevinin temel yapısının serhane, ikinci ve üçüncü haneler ile bunlar arasında tekrar edilen mülazimeden oluştuğunu belirtmektedir. Üç haneli yapı dönemin en yaygın kompozisyon modeli olup, bazı eserlerde dördüncü hane veya özellikle zeyl adı verilen ek bir bölüm de bulunmaktadır. Özellikle *darb-ı feth* usulüyle bestelenen peşrevlerde zeyl bölümü zorunlu bir unsur hâline gelmiş ve her bölüm tek bir usul devri üzerine kurulmuştur. Bu durum, biçimsel organizasyonun yalnızca melodik değil, ritmik planlama açısından da belirli kurallara bağlı olduğunu göstermektedir (Feldman, 2024: 328–330).

Feldman ayrıca Cantemir'in "İranlı müzisyenlerin peşrevleri" olarak tanımladığı farklı bir yapıya da dikkat çekmektedir. Bu peşrevlerde ilk hane aynı zamanda mülazime işlevi görmekte, böylece klasik Osmanlı peşrevinden farklı bir biçimsel organizasyon ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Cantemir'in notaya aldığı bazı Osmanlı peşrevlerinde de bu geleneğin izlerinin görülmesi, 17. yüzyılda Osmanlı ve İran bestecilik anlayışları arasında hâlen güçlü bir etkileşim bulunduğunu göstermektedir (Feldman, 2024: 328–330).

Feldman'a göre Osmanlı peşrevinin en dikkat çekici özelliği, farklı tarihsel katmanları aynı repertuvar içerisinde muhafaza edebilmesidir. Nitekim 16. yüzyıldan itibaren yazıya geçirilen eserler incelendiğinde bazı peşrevlerde Timurlu geleneğinin biçimsel özellikleri korunurken, daha sonraki eserlerde Osmanlı makam estetiğine özgü yeni melodik yaklaşımlar belirginleşmektedir. Böylece peşrev repertuvarı, yalnızca bir çalgı müziği türü değil; Osmanlı müzik tarihinin gelişimini izlemeye imkân veren tarihsel bir belge niteliği kazanmaktadır (Feldman, 2024: 330–333).

Feldman'a göre 16. yüzyıl sonlarından itibaren pishrow, Osmanlı müzik kültürü içerisinde yeni bir işlev kazanmış; 17. yüzyılda ise tamamen çalgısal bir kimlik edinerek fasılın temel açılış formu hâline gelmiştir. Böylece Osmanlı peşrevi, İran geleneğinin basit bir devamı olmaktan çıkmış ve kendine özgü usul, seyir ve biçim anlayışıyla bağımsız bir bestecilik türüne dönüşmüştür (Feldman, 2024: 321–327).

Charles Fonton 18. yüzyılın ortalarında peşrev bestelemenin oldukça zor olduğundan bahsetmektedir. Fonton'a göre peşrev bestelemek isteyen biri kendinden önceki peşrev repertuarına hakim olmalı ve intihalden kesinlikle kaçınmalıdır. Zira bestelerken intihal yapmak, makam müziğinde tolere edilmeyen bir durumdur. Ayrıca Usul, peşrevin iskeletini oluşturan bir yapıyı temsil etmektedir. 18. yüzyıla kadar peşrev bestelenmemiş usul kalmadığından besteci seçtiği usulde; müzik cümleleri, uyum ve tema bakımından daha önce görülmemiş bir melodi meydana getirmek zorundadır (Fonton, 1987: 89), (Aksoy, 1994: 108). Fonton'un bu yazdıklarına göre; makam müziğinde peşrev bestelemek hem zorlu bir süreç hem de kendini bir besteci olarak ortaya koymak için önemli göstergelerden biridir.

Türk Peşrevinin Dönemlendirilmesi

Feldman'ın Osmanlı peşrevi üzerine en özgün katkılarından biri, repertuvarı kronolojik ve biçimsel özelliklerine göre dönemlere ayırmasıdır. Yazara göre peşrevler yalnızca bestecilerine göre değil, kullandıkları usuller, melodik organizasyon, modülasyon anlayışı ve biçimsel yapı bakımından da tarihsel gelişim göstermektedir. Bu nedenle peşrev repertuvarı tek tip bir form olarak değil, yaklaşık iki buçuk yüzyıllık gelişim süreci içerisinde değişen estetik anlayışların ürünü olarak değerlendirilmelidir (Feldman, 2024, s. 331–333).

Bu dönemlendirme yapılırken Ali Ufki Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü, Kantemiroğlu'nun nota koleksiyonu ve Kevserî Mecmuası temel kaynaklar olarak kullanılmaktadır. Feldman, bu üç koleksiyonun karşılaştırılması sayesinde aynı eserin farklı dönemlerde nasıl değiştiğinin izlenebildiğini ve Osmanlı bestecilik anlayışındaki dönüşümlerin somut olarak takip edilebildiğini belirtmektedir (Feldman, 2024, s. 331–335).

Ayrıca Feldman, Nefîrî Behram'a ait 16. yüzyıl peşrevi ile İran repertuvarındaki benzer örnekleri karşılaştırarak Osmanlı peşrevinin erken döneminde İran etkisinin güçlü olduğunu, ancak 17. yüzyıldan itibaren bu etkinin giderek yerini Osmanlı estetiğine bıraktığını ifade etmektedir. Özellikle makam kullanımı, melodik akış ve cümle organizasyonundaki farklılaşmalar bu dönüşümün en önemli göstergeleri olarak değerlendirilmektedir (Feldman, 2024, s. 333–335).

Feldman'da 17. yüzyılda peşrev türünün yapısı şu şekilde sınıflandırılabilir (Tablo 1):

Tablo 1. Feldman'da 17. yüzyıl peşrev yapısı (Feldman, 2024: 328)

(a) Three hanes and mülâzime	(b) Three hanes no mülâzime	(c) Four hanes	(d) Four hanes and zeyl	(e) Three hanes, mülâzime and serbend (only early seventeenth century)
hane I	hane I	hane I	hane I	hane I
mülâzime	(= mülâzime)	mülâzime	mülâzime	mülâzime
hane II	hane II	hane II	hane II	hane II
mülâzime	hane I	mülâzime	Zeyl	mülâzime
hane III	hane III	hane III	mülâzime	hane III
mülâzime	hane I	mülâzime	hane III	mülâzime
		hane IV	mülâzime	serbend
		mülâzime	hane IV	
			mülâzime	

Tablo 1'e göre 17. yüzyıl Osmanlı döneminde peşrevlerin genelde üç haneli olduğu görülmektedir. Üç haneli peşrevlerin bir türünde birinci hane mülazime olarak kullanılmaktadır. Başka bir türünde ise üç hane, mülazime ve serbendden oluşan peşrevlere rastlanmaktadır. Dördüncü tür dört hane ve bir mülazimeden oluşmakla beraber beşinci tür dört hane, mülazime ve bir de zeyl bölümünü içermektedir. Böylelikle peşrevlerin tarihsel süreçteki yapısının değişim gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte günümüzdeki yapı dört hane ve bir mülazime anlayışıyla örtüşmektedir.

Bu sınıflandırma, çalışmada yalnızca peşrevin tarihsel biçimsel gelişimini göstermek amacıyla değil, Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrasının biçimsel organizasyonunu değerlendirmede analitik bir referans olarak da kullanılmaktadır. Feldman'ın ortaya koyduğu farklı tarihsel peşrev tipleri içerisinde dört hane ve mülazimeden oluşan yapı, günümüzde yaygınlaşan peşrev kuruluşuyla örtüşmektedir. Bu nedenle Karaca'nın icrasında hanelerin ve mülazimenin korunma, tekrar edilme, değiştirilme veya kısaltılma biçimleri incelenerek, söz giydirme uygulamasının peşrevin temel biçimsel organizasyonuna ne ölçüde müdahale ettiği değerlendirilecektir. Böylece Feldman'ın tarihsel sınıflandırması, çalışmanın güncel örneğinin biçimsel çözümlemesinde karşılaştırmalı bir analiz çerçevesi işlevi görmektedir.

Sözlü Peşrevler

18. yüzyılın ortalarından sonra peşrev, herhangi bir sözlü türün sazla icra edilen biçimi değildi. Bu yönüyle, bestelenmiş diğer saz müziği türü olan semaiden ayrılmaktadır; zira semainin, sözlü semai formundan gelişmiş olduğu anlaşılmaktadır. Buna karşılık 17. yüzyılın başlarından itibaren sinagog ibadetlerinde saz müziğinin yasak olması nedeniyle, sözlü icra edilmek üzere peşrev besteleyenlerin yalnızca Osmanlı Yahudileri olduğu anlaşılmaktadır (Seroussi, 1991). 18. yüzyıldan itibaren Türkiye'deki Yahudi cemaatlerinde gerçekleştirilen bu paralitürjik toplantılar,

sosyolojik açıdan olmasa da müzikal açıdan, Sufi tarikatlarının *dhikr al-hadra* ("toplu zikir") uygulamasının ve özellikle Mevlevî ve Bektaşî dervişlerinin *sema* geleneğinin bazı unsurlarını hatırlatmaktadır (Seroussi, 1991: 1). 19. yüzyılda aynı makamda söylenen ve fasıl niteliğinde İbranice dini şarkılardan oluşan repertuar Edirne ve İstanbul'da görülmektedir. Faslın başında solo icra edilen sözlü taksim; Itri tarafından bestelenen Mevlevi ayinlerinin başındaki Naat-ı Mevlana ile benzerlik göstermektedir. İbranice yapılan dini fasıl da tıpkı Osmanlı faslı gibi peşrev, birkaç beste, kâr, şarkı ve yürük semai türlerini içermektedir. Bununla beraber sözlü peşrev bir uvertür yani açış müziği olarak görülmektedir (Seroussi, 1991: 2). Yine Seroussi'nin yazdığına göre 17. yüzyıl kaynaklarında görülen bazı sözlü peşrevler orijinal kompozisyondan ziyade, Türk besteciler tarafından önceden bestelenmiş peşrevlere söz giydirmeyle oluşturulmuştur (Seroussi, 1991: 2). İbranice sözlü peşrevlere benzer olguların Yunan ve Ermeni repertuvarlarında da bulunduğu ve Najara'nın belirttiğine göre peşrevlerin başlıklarında metinlerin başlangıç ifadelerine (*textual incipits*) yer verdiği göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı klasik müzik geleneğinin 15. ve 16. yüzyıllardaki oluşum döneminde peşrevin Türkler arasında da sözlü bir form olup olmadığı sorusu ihtiyatla gündeme getirilebilir. Bazı kanıtlar bu varsayımı destekler görünmektedir.

Owen Wright, Sultan Süleyman dönemine tarihlendirilebilen bir güfte mecmuası derlemesinde sözlü peşrevler tespit etmiştir. Bu sözlü peşrevlerin herhangi bir [anlamlı] metni bulunmamakta; bunun yerine anlamsız hecelere dayanmaktadır. Wright'a göre bu repertuvar 16. yüzyılın ortalarında Osmanlı sarayında icra edilmekteydi; ancak bir yüzyıl sonraki Osmanlı repertuvarından açık biçimde farklılık göstermektedir. Yahudi ve Hristiyan Osmanlı gelenekleri üzerine yapılacak araştırmalar, belki de bu meselenin aydınlatılmasına katkıda bulunabilir (Wright, 1992), (Seroussi, 1991: 4). Bununla beraber Feldman'ın yazdığına göre; Peşrevin Türkiye'de bütünüyle sazsal bir forma dönüşmesi ancak 17. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Osmanlı sinagog geleneğinde dini metinlere sahip sözlü peşrevler gelişmiştir; ancak bunun sazsal peşrevden türeyen ikincil bir gelişme mi, yoksa daha eski sözlü peşrevin kesintisiz bir dönüşümü mü olduğu açık değildir. 19. yüzyıldan itibaren ise Mâverâünnehir'de (*Transoxiana*) peşrev/sakil türü yalnızca sazla icra edilmiştir (Feldman, 2024: 316), (Demir, 2017).

Sharh Mawlana Mubarak Shah adlı eserde (1375 yılına tarihlenen) *pishrow* (peşrev), *tarīqah*[2] ile eşdeğer kabul edilmekte ve metinsiz olarak icra edildiği belirtilmektedir; ancak bunun zorunlu olarak bütünüyle çalgısal bir icra anlamına gelip gelmediği açık değildir (Jung 1989: 141). Şirazi tarafından notaya alınan erken dönem tariqah örneklerini transkript eden Wright, tariqahların sözlerle seslendirilmek üzere sawta dönüşebildiğini yazmaktadır (Wright, 1978: 218). Bu da bize Türk, Arap ve Fars geleneğinde yer alan enstrümantal eserlerin söz giydirilme yöntemiyle sözlü hale dönüştürülebildiği bilgisini vermektedir. Nitekim sözlü geleneğin baskın olduğu bu coğrafyalarda bu türden dönüşümlerin gerçekleşmesinin oldukça doğal bir süreç içinde yaşanabileceği söylenebilir.

Turc 292 nolu mecmuayı ayrıntılı şekilde çalışan Haug, yazmanın 154a/26a varağında peşrevlerin hecelerle söylenmesinden ve farklı süsleme biçimlerinin varlığından bahsedildiğini yazmaktadır (Haug, 2019: 389). İtalyanca yazılmış kısmen tahribata uğramış metin şu şekildedir: "E sempre far diminutaion di gorga a strazzij e bona, a campanello non e grata. Cantando le parole ma cantando vn Perchrew si, et allora si seruono del tennene (Ve sözleri söylerken [...] tarzında gırtlakla daima diminüsyon yapmak iyidir; 'çan' tarzında yapmak hoş karşılanmaz. Fakat bir peşrev söylenirken bu [tarz] uygundur ve bu durumda *tennenen* kullanırlar)" (Haug, 2019: 389). Bu metinde Ali Ufki peşrevlerin 'tennenen' gibi çeşitli hecelerle söylenebildiğini ifade etmektedir. Bu uygulama Timur dönemi sözlü peşrevleri andırmakla beraber, saz eserlerinin meşk sistemi aktarım sistemi içinde bir işlevselliği olduğu da söylenebilir. Öte yandan, geleneksel Anadolu nevbet-i müretteb icra dizisi içerisinde peşrevin vokal olarak icra edilmesinin zorunlu olduğu da kaynaklardan okunmaktadır (Neubauer, 2012: 367).

Yukarıdaki örnekler, peşrevin tarihsel süreç içerisinde yalnızca çalgısal bir kompozisyon türü olarak değerlendirilmemesi gerektiğini göstermektedir. Meragi'nin pishrowun beyitsiz icrasına ilişkin aktarımı, 16. yüzyıl kaynaklarında görülen terennüm hecelerine dayalı sözlü peşrevler ve Ali Ufki'nin peşrevin "tennenen" benzeri hecelerle söylenmesine ilişkin kaydı, peşrev ezgisinin insan sesiyle icra edilmesinin farklı dönemlerde karşılaşılan bir uygulama

[2] Abbasiler dönemi (750-1258) boyunca Arapça'da tariqah, Farsça'da rah veya Osmanlıca'da pishrow olarak bilinen çalgısal tür, sawt adlı sözlü türün çalgısal bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır (Feldman, 2024: 314, 317).

olduğunu göstermektedir. Osmanlı-Yahudi repertuvarında ise bu uygulama farklı bir boyut kazanmış; yalnızca sözlü icra edilmek üzere peşrevler bestelenmesinin yanı sıra, önceden bestelenmiş Türk peşrevlerine sonradan söz giydirildiği örneklere de rastlanmıştır. Bu noktada Kani Karaca'nın Bayati peşrevinin melodik yapısı üzerine TRT sanatçılarının isim ve soyisimlerini yerleştirerek gerçekleştirdiği "TRT peşrevi" icrası dikkat çekici bir karşılaştırma alanı sunmaktadır. Kani Karaca'nın icrasını söz konusu tarihsel uygulamaların doğrudan devamı olarak nitelendirmek için yeterli veri bulunmamakla birlikte, mevcut bir çalgısal peşrev ezgisinin vokal hâle getirilmesi ve ezgi üzerine yeni bir sözel unsur yerleştirilmesi bakımından tarihsel sözlü peşrev pratikleriyle yapısal bir benzerlik taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle TRT Peşrevi, tarihsel sözlü peşrev anlayışının doğrudan devamından ziyade, benzer bir icra mekanizmasının modern dönemde mizahi ve güncel bir içerikle yeniden ortaya çıkışı olarak değerlendirilebilir.

İlgili Literatür

Çalışmamızın omurgasını oluşturan kaynaklardan *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmada Walter Feldman, peşrevi tarihsel kökeni, Osmanlı müziği içerisindeki dönüşümü ve repertuvar aktarımı bağlamında kapsamlı biçimde ele almaktadır. Çalışmada peşrevin kökeni geç Orta Çağ İran ve Mâverâünnehir çevresindeki *pishrow* geleneğine bağlanmakta ve bu türün Osmanlı müzik kültüründe vokal ve çalgısal biçimlerde benimsenme süreci incelenmektedir. Feldman, özellikle Ali Ufki/Bobowski ve Kantemiroğlu koleksiyonlarındaki peşrevleri karşılaştırarak 16. yüzyıldan 17. yüzyıl sonlarına uzanan repertuvarı dönemlendirmekte; bu dönemlendirmeyi usul ve tempo, melodik yoğunluk, makam ve modal yapılar, seyir, modülasyon ve büyük ölçekli biçimsel kuruluş gibi ölçütlere dayandırmaktadır. 17. yüzyıl boyunca peşrev biçiminin görece istikrarlı kalmasında usul sistemi, melodik yoğunluk ve form yapısındaki sınırlı değişimin etkili olduğunu; yüzyılın sonlarından itibaren ise temponun ağırlaşması ve melodik yapının daha ayrıntılı hâle gelmesiyle türde yeni bir dönüşüm sürecinin başladığını belirtmektedir. Feldman ayrıca peşrev repertuvarının esas olarak sözlü aktarım yoluyla sürdürüldüğünü, Ali Ufki ve Kantemiroğlu'nda ortak olarak bulunan eserlerin bazı durumlarda yaklaşık elli yıl boyunca dikkate değer ölçüde korunabildiğini, buna karşılık sonraki yüzyıllarda değişen müzik anlayışına bağlı olarak eski peşrevlerin yeniden şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca Feldman, Wright'ın (1992) 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen bir mecmuada iki peşrevin terennüm metimlerini tespit etmesini, peşrevlerin sözlü olarak da iicra edilediğine dair bir kanıt olarak göstermekle beraber 17. yüzyıldan itibaren peşrevin Osmanlı müziğin geleneğinde çalgısal bir tür niteliği kazandığını belirtmektedir. Buna karşılık Osmanlı Yahudilerinin sinagoglarda çalgı kullanımına yönelik dini yasak sonucu sözlü peşrevlerin varlığını da belirtmektedir. Fakat bunun tarihsel süreçteki bir geçirgenlik mi yoksa bir ihtiyaç sonucu mu ortaya çıktığı konusunu sorgulamaktadır. Feldman'ın çalışmaları, Wright ile beraber sözlü peşrev konusuna değinen ilk araştırmacılardan biri olması sebebiyle çalışmamızın temel başvuru kaynaklarını teşkil etmektedir.

Edwin Seroussi'nin *The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources* başlıklı çalışmasında Osmanlı İbrani kaynaklarından hareketle peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olarak değerlendirilmemesi gerektiğini, Osmanlı müzik kültürü içerisinde sözlü peşrev geleneğinin de varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Yazar, 17. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl sonlarına uzanan İbrani kutsal müzik yazmalarında Türk makamları, usulleri ve müzik formlarının kullanımına ilişkin önemli veriler bulunduğunu belirtmekte; özellikle sinagoglarda çalgı kullanımına yönelik dinsel sınırlamaların, çalgısal repertuvarın sözlü biçimlere uyarlanmasında etkili olduğunu ileri sürmektedir. Seroussi'nin incelediği kaynaklarda peşrevlerin İbrani şiirleriyle ilişkilendirildiği, bazı örneklerin mevcut Türk peşrevlerinin melodileri üzerine yeni sözlerin uygulanmasıyla meydana geldiği, bazılarının ise özgün vokal besteler niteliği taşıdığı görülmektedir. Makalede özellikle Rabbi Israel Najara ve onun takipçilerinin repertuvarı üzerinden bu uygulamanın 17. ve 18. yüzyıllardaki gelişimi izlenmekte; Abraham Ariyas'a ait Muhayyer makamındaki vokal peşrev örneğinin beş hane ve haneleri birbirinden ayıran teslimden oluştuğu gösterilmektedir. Eserin nota örneği de bu hane–teslim kuruluşunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Seroussi, ulaştığı veriler doğrultusunda vokal peşrevi en azından 17. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı İbrani geleneğinde görülen karakteristik bir olgu olarak değerlendirmekte ve bunun Osmanlı klasik müziğinin daha geniş vokal peşrev pratiğiyle ilişkili olabileceğini tartışmaktadır.

Olley (2017) *Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th–19th Centuries* adlı çalışmasında Osmanlı peşrev repertuvarının 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki dönüşümünü, farklı dönemlere ait nota

kaynaklarında yer alan aynı eserlerin karşılaştırılması yoluyla incelemiştir. Araştırmada Kantemiroğlu ve Kevserî koleksiyonlarının yanı sıra 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Y 203-1 numaralı Hamparsum nota koleksiyonu kullanılmış; böylelikle peşrevlerin tarihsel aktarım sürecindeki ritmik ve melodik değişimleri değerlendirilmiştir.

Judith I. Haug, *Ottoman and European Music in Ali Ufki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context* adlı çalışmasında peşrev repertuvarını tür, biçim, makam, usul ve tarihsel aktarım açısından ele almış; yazmada doğrudan "Peşrev" başlığı taşıyan kırk eser bulunduğunu tespit etmiştir. Haug, Kantemiroğlu'nun peşrevleri biçimsel açıdan üç hane ve mülâzimeli, üç haneli fakat mülazimesiz, dört haneli ve zeylli olmak üzere farklı yapılarda sınıflandırdığını ve bu yapıların Ali Ufki'nin koleksiyonunda da karşılıklarının bulunduğunu göstermektedir. Bunun yanında Ali Ufki, Kantemiroğlu ve Kevseri kaynaklarının karşılaştırılması, peşrevlerin melodik yorumlarında bazı farklılıklar bulunmasına rağmen eserlerin temel yapılarının büyük ölçüde korunduğunu ortaya koymakta; 17-18. yüzyıl kaynaklarında görülen hane–mülazime ilişkisi, makam ve usul kullanımı gibi özelliklerin peşrev geleneğinin tarihsel devamlılığını incelemek açısından önemli veriler sunduğunu göstermektedir. Ayrıca sonraki araştırmalarda Ali Ufki'nin notaları tarihsel karşılaştırmalar için temel kaynaklardan biri olarak kullanılmış; Walter Feldman, Itri'ye ait bir peşrevi Ali Ufki'nin kaynaklarının sağladığı kuramsal ve tarihsel bağlam içerisinde analiz etmiştir.

Demir (2017), Osmanlı-Sefarad müzik kültürünün bir ürünü olan Maftirim geleneğini tarihsel, etnografik ve analitik yöntemlerle inceleyerek günümüze ulaşan 63 eseri makam, usul ve form özellikleri bakımından değerlendirmiştir. Araştırmada Maftirim repertuvarının Osmanlı fasıl geleneğiyle güçlü biçimde ilişkili olduğu; repertuvarda kâr, beste, semai ve şarkının yanı sıra peşrev ve peşrev semai olarak sınıflandırılan sözlü eserlerin de bulunduğu tespit edilmiştir. Demir, Osmanlı makam müziğinde genellikle çalgısal bir form olarak tanımlanan peşrevin Maftirim repertuvarında sözlü bir biçimde kullanıldığına dikkat çekmekte ve bu dönüşümü sinagoglarda çalgısal müzik icrasına yönelik dinsel yasaklarla ilişkilendirmektedir. Buna göre Yahudi müzikçilerin Osmanlı müziğinden benimsedikleri çalgısal türleri dinsel icra ortamına taşıması, mevcut melodilere İbranice metinlerin uyarlanması ve sözlü peşrev örneklerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Çalışmada incelenen 63 eser arasında Segâh, Hicaz Hümayun, Nihavend, Isfahan, Çargâh, Dügâh, Hüseyni, Acem, Mahur ve Uşşak gibi farklı makamlarda peşrev veya peşrev semai örneklerinin bulunması, sözlü peşrev uygulamasının repertuvarda tekil bir örnekle sınırlı olmadığını göstermektedir. Demir sonuç olarak 17. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl sonlarına uzanan İbrani kaynaklarının Osmanlı makam, usul ve biçimlerinin Yahudi dinî şiirlerinin icrasında kullanıldığına ilişkin önemli veriler sunduğunu ve bu kültürel etkileşim içerisinde çalgısal peşrevin de sözlü bir icra biçimine dönüştüğünü belirtmektedir.

Araştırmanın ana başvuru kaynaklarından olan çalışmalar peşrev türünü hem tarihsel olarak ele almakta hem de dönüşüm süreçlerini örnekler bağlamında ele almıştır. Literatürde sözlü peşrev uygulamalarına ilişkin tarihsel örnekler ortaya konmuş olmakla birlikte, Türk müziği repertuvarında mevcut bir çalgısal peşreve yeni sözel malzemenin giydirildiği modern bir icra örneğinin kaynak nota ile karşılaştırmalı müzikal analizine odaklanan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmalardan konumuzla birincil olarak bağlantılı olanlar: Seroussi ve Demir'in araştırmalarıdır. Bu iki çalışma özellikle Osmanlı-Yahudi geleneğindeki sözlü peşrevlerin varlığından bahsetmekte ve örnekleriyle ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Türk müziği repertuarında Karaca tarafından söz giydirilmiş olan Bayati peşrevi somut bir örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle çalışmamız Türk müziğinde söz giydirilmiş peşrev uygulamasını örneklendiren ve müzikal olarak analiz eden çalışma olması hasebiyle özgün bir katkı sunmaktadır.

TRT Peşrevi

Kani Karaca özel bir kayıtta havrada yapılan bazı ritüellerde Yahudilerin Türk bestelerine İbranice güfte giydirdiklerini söylemekte ve David Behar'dan geçtiği İbranice bir Hüzzam beste okumaktadır (URL-3). Karaca'nın Osmanlı-Yahudi müzik repertuvarı ve bu repertuvardaki sözlü icra örnekleri hakkında bilgi sahibi olduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte, TRT peşrevinin doğrudan bu uygulamadan hareketle oluşturulduğunu gösteren açık bir veri bulunmamaktadır. Buna karşın Karaca'nın mevcut bir peşrev melodisine TRT sanatçılarının isimlerini yerleştirmesi, tarihsel kaynaklarda karşılaşılan mevcut ezgilere yeni sözlerin giydirilmesi pratiğiyle dikkat çekici bir yapısal benzerlik göstermektedir.



Video 1. Kâni Karaca - Hüzzam Beste (İbranice) (URL3)



Video 2. Kâni Karaca – TRT Peşrevi (URL1)

Amaç ve Problem Durumu

Bu çalışmanın amacı tarihsel süreçte sözlü peşrevleri incelemek ve günümüzdeki izdüşümlerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Kani Karaca'nın TRT radyo sanatçılarının isim ve soyisimlerini giydirdiği Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi çalışmanın örneklemini teşkil etmektedir (URL-1). Çalışmanın problemini şu sorular oluşturmaktadır:

- Kani Karaca'nın TRT peşrevi icrasında bayati peşrevinin hane ve mülazime yapısı ne ölçüde korunmaktadır?
- Kaynak eser ile Kani Karaca'nın icrası arasında hangi melodik ve ritmik değişiklikler bulunmaktadır?
- TRT sanatçılarının isimleri peşrevin melodik-ritmik yapısına nasıl yerleştirilmektedir**?**

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemleri kullanılarak yürütülmüştür. Nitel araştırma deseninin tercih edilmesinin temel nedeni, çalışmanın tarihsel sözlü peşrev uygulamalarını nicel olarak genellemekten ziyade, belirli bir tarihsel ve müzikal olgunun kaynaklar ve somut bir icra örneği üzerinden ayrıntılı biçimde incelenmesini amaçlamasıdır. Araştırmada tarihsel kaynaklarda yer alan sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarına ilişkin bilgiler doküman incelemesi yoluyla değerlendirilmiş; Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası ise kaynak alınan Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi ile karşılaştırmalı müzikal analiz yoluyla incelenmiştir. Bu yaklaşım, tarihsel kaynaklarda tanımlanan sözlü peşrev uygulamaları ile modern bir icra örneği arasında doğrudan tarihsel süreklilik iddiası kurmadan, iki uygulama arasındaki yapısal ve icraya ilişkin benzerliklerin değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

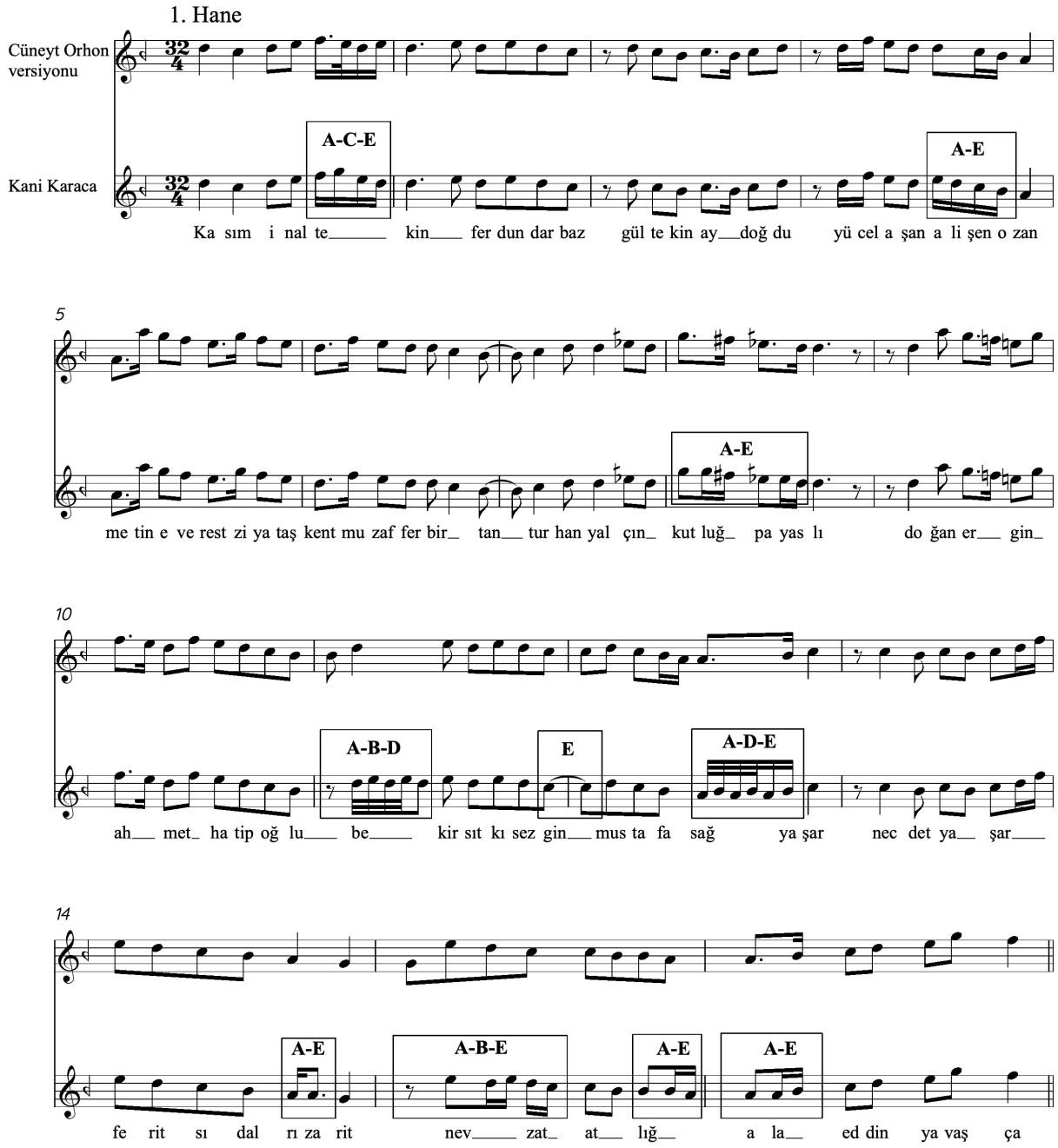
Karşılaştırmalı müzikal analiz kapsamında kaynak nota ile Kani Karaca'nın icrası; hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunma/değişme durumu, melodik çeşitlemeler, süslemeler, ses ekleme ve çıkarmalar, bölüm kısaltmaları ve söz-melodi ilişkisi bakımından karşılaştırılmıştır. Bu meyanda öncelikle Cüneyt Orhon'un arşivinden (URL-2) alınan Bayati peşrevi ve Karaca'nın kaydı Sibelius 8 adlı nota yazım programıyla notaya alınmıştır. Nota örnekleri ikili porte gösterimiyle karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir. Araştırmada Karaca'nın Bayati peşreve isim giydirirken[3] uyguladığı müzikal yaklaşım şu şekilde sınıflandırılmıştır: **A**: ses ekleme, **B**: ses çıkarma, **C**: melodik

[3] Giydirme müzik eserlerinde çoğunlukla makam, usul ve melodi aynı şekilde görülmektedir. Bazen usul ve melodik yönden değişiklik olabilir (Uslu, 2012: 152). Müzikolojik açıdan giydirme müzik eseri kimi araştırmacılar tarafından müstakil bir yaratı sayılmamakla beraber bazı araştırmacılar bu üretimleri orijinal beste olarak görmektedir (Kaemmer, 1993: 45). Özellikle aşıklık geleneğinde yaygın olan giydirme eserler söz varlığı açısından ele alındığında orijinal bir yapıya sahip olarak değerlendirilebilir. Bununla beraber günümüzde müzik alanındaki telif hakkı hukuku bakımından hala tartışmalıdır.

değişim, **D**: süsleme ve **E**: ritmik değişim ve çeşitleme. Bu doğrultuda A ve B maddesi motiflerde yapılan bir ya da birkaç nota ekleme-çıkarmayı ifade etmektedir. C maddesi perde ekleme ya da çıkarmadan ziyade kaynak ezginin melodik hattında gerçekleşen belirgin farklılığa karşılık gelmektedir. D maddesi motif ya da melodik yapıda yapılan çarpma, tril gibi uygulamaları ve E maddesi ise perde organizasyonundan bağımsız olarak süreleri, senkop, bölümle/birleşme vb. ritmik müdahaleleri ifade etmektedir. Bütün bu tespitler kapsamında analiz edilen nota üzerinde uygulamalar harflerle gösterilmiş ve yapılan değişimler ortaya konmuştur. Bu çerçevede peşreve uygulanan isim giydirmelerin melodik yapıda nasıl uygulandığı incelenmiştir.

Analiz ve Bulgular

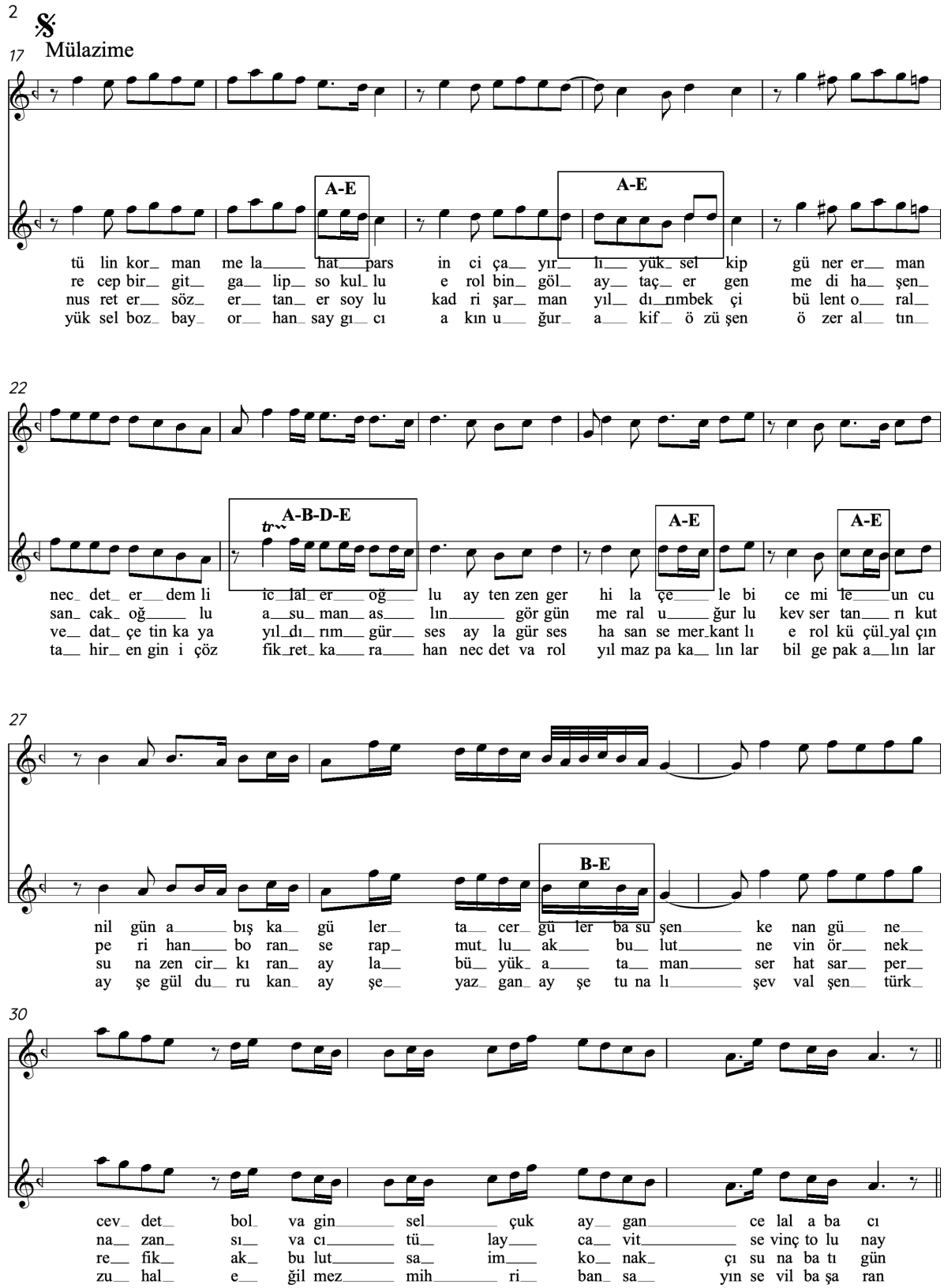
Bu bölümde Orhon'un arşivinden alınan Bayati peşrev ile Karaca'nın isim giydirdiği peşrev iki porteli yazım şekliyle örneklendirilmiş, analiz ve bulgular ortaya konmuştur. Analiz ve tespitlerde Karaca'nın yaptığı ses ekleme, ses çıkarma, melodik değişim, süsleme, ritmik değişim ve çeşitleme uygulamaları tespit edilmiş ve nota üzerinde gösterilmiştir.



Figür 1. Bayati peşrev birinci hane

Figür 1'de görüldüğü gibi Karaca peşrevin birinci hanesinde melodik yapıyı çoğunlukla korumuştur. Bununla beraber birinci ölçüde melodik ve ritmik değişim uygulanmıştır. Dördüncü ölçüde melodik yapıya hüseyni (mi) perdesi

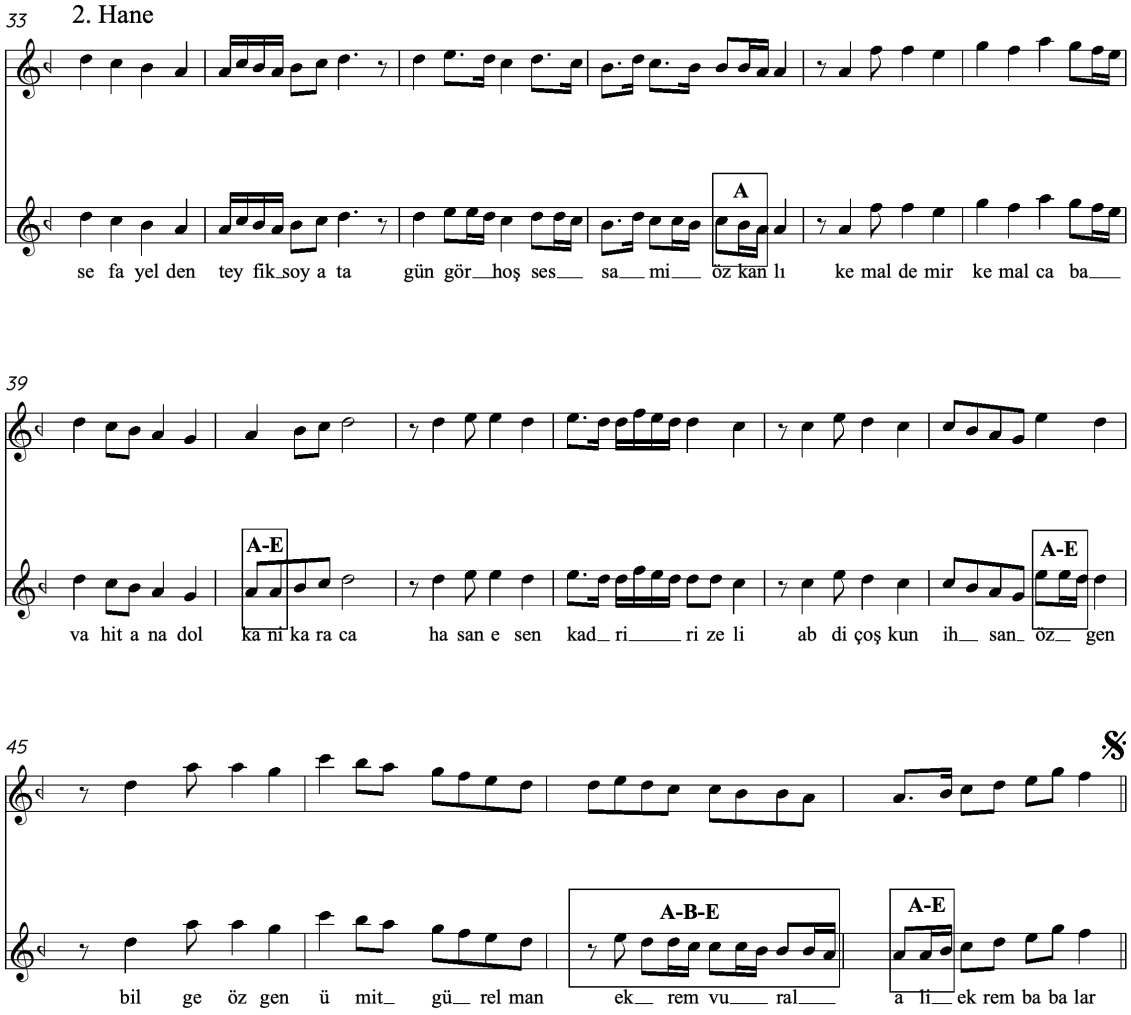
eklenmiştir. On birinci ölçüde segâh (bir komalık si bemol) perdesi çıkarılmış ve neva perdesi eklenerek süsleme yapılmıştır. On birinci ve on ikinci ölçüler arasında iki sekizlik nota bağlanarak senkop uygulanmıştır. Yine on ikinci ölçüde segâh notasıyla süsleme yapılmıştır. On dördüncü ölçüde ismin hecesine uygun şekilde dügâh perdesi eklenmiştir. On beşinci ölçüde rast perdesi çıkarılmış ve neva-hüseyni perdeleriyle ritmik değişim ve çeşitlemeler kurgulanmıştır.



Figür 2. Bayati peşrev mülazime

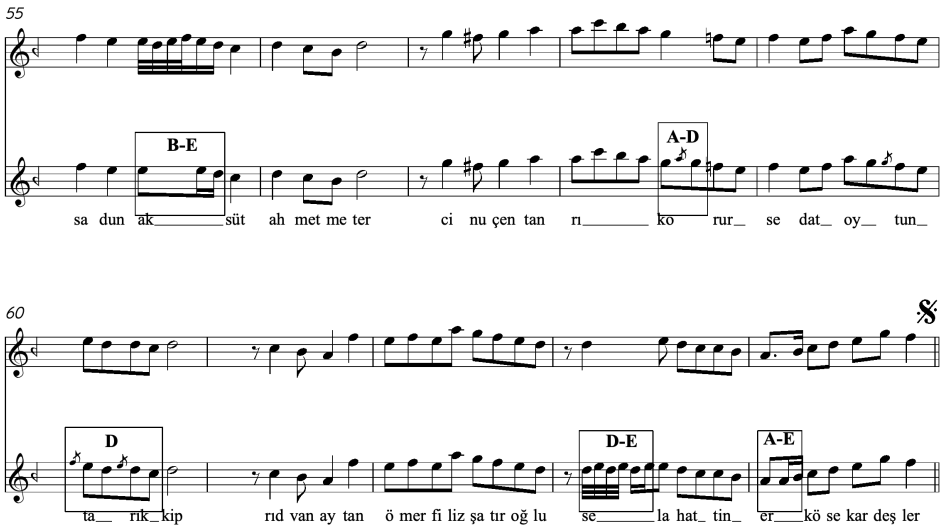
Figür 2'de görüldüğü gibi Karaca peşrevin mülazime bölümünü geleneksel peşrevdeki gibi kullanmış ve her haneden sonra tekrar etmiştir. Bununla beraber Karaca melodik yapıyı birkaç çeşitleme dışında korumakla beraber mülazimenin tekrarlarında isimleri değiştirmiştir. Bu bağlamda on sekizinci ölçüde hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik değişim yapılmıştır. On dokuzuncu ölçünün sonunda senkop yapısı kaldırılmış ve yirminci ölçüde çargâh ve neva perdeleri eklemlenmiştir. Yirmi üçüncü ölçüde dügâh perdesi kaldırılmış ve gerdaniye perdesiyle süsleme yapılarak hüseyni ve neva perdeleri eklenerek ritmik yapı değiştirilmiş ve çeşitlenmiştir.

Bu bulgu Feldman'ın sınıflandırması açısından değerlendirildiğinde, Karaca'nın söz giydirme uygulamasının peşrevin biçimsel kuruluşunu değiştirmediği görülmektedir. Başka bir ifadeyle sözel malzeme ve yer yer melodik-ritmik ayrıntılar değişmesine rağmen, hane–mülazime dönüşümüne dayanan biçimsel iskelet korunmaktadır. Özellikle mülazimenin her haneden sonra tekrar edilmesi, Karaca'nın icrasının kaynak eserin dört hane + mülazime organizasyonunu sürdürdüğünü göstermektedir. Buna karşılık mülazimenin her tekrarında farklı sanatçı isimlerinin kullanılması, sabit biçimsel ve melodik işlevin değişken sözel malzemeyle yeniden gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır.



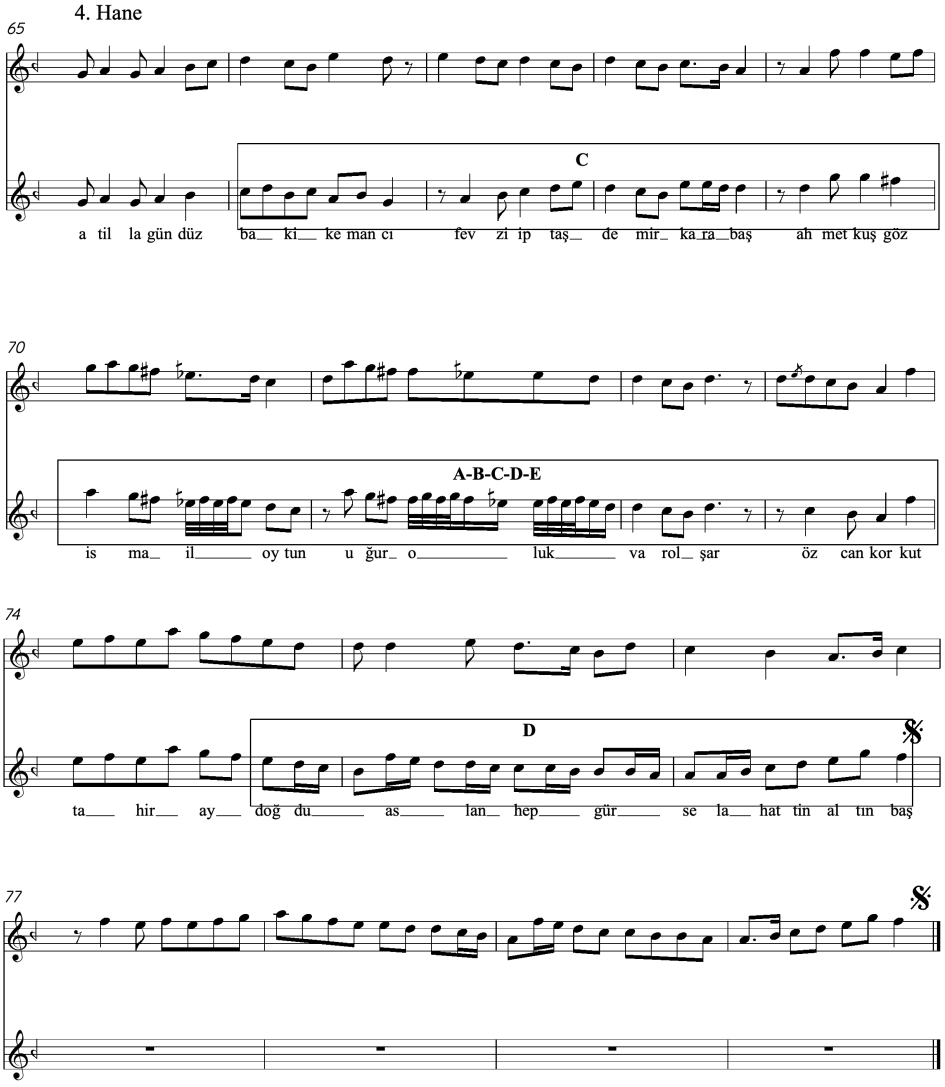
Figür 3. Bayati peşrev ikinci hane

Figür 3'te görüldüğü gibi otuz altıncı ölçüde çargâh perdesi eklenmiştir. Kırkıncı ölçüde ismin hecesi doğrultusunda dügâh perdesinin çiftlendiği görülmektedir. Kırk dördüncü ölçüde hüseyni perdesiyle ritmik değişim ve çeşitleme yapılmıştır. Kırk yedinci ölçüde neva perdesi kaldırılmış ve neva, çargâh, segâh perdeleriyle melodi çeşitlenmiştir.



Figür 4. Bayati peşrev üçüncü hane

Figür 4'te görüldüğü gibi elli beşinci ölçüde neva ve acem notaları çıkarılmış ve ritmik yapı sadeleştirilmiştir. Elli sekizinci ölçüde gerdaniye perdesi eklenmiş ve süsleme yapılmıştır. Altmışıncı ölçüde acem ve hüseyni perdeleri melodik yapıda çarpma notalar olarak kullanılmıştır. Altmış üçüncü ölçüde hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlenmiştir. Altmış birinci ölçüde yine dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir.



Figür 5. Bayati peşrev dördüncü hane

Figür 5'te görüldüğü gibi kaynak nota ile Karaca'nın icrası arasında belirgin melodik farklılıklar ve kısaltmalar tespit edilmiştir; ancak bu değişikliklerin söz giydirme gereksiniminden kaynaklanıp kaynaklanmadığı mevcut veriyle belirlenememektedir. Bununla beraber altmış altı ile altmış dokuzuncu ölçülerdeki melodik yapı kaynak notadan belirgin biçimde farklılaşmaktadır. Ardından yetmiş ile yetmiş üçüncü ölçülerde perde ekleme, çıkarma ve ritmik çeşitlemelerle melodik kurgu değiştirilmiştir. Yetmiş dördüncü ölçünün başındaki melodik yapı aynı olmakla beraber yetmiş beşinci ölçünün sonundan yetmiş altıya kadar kurgulanan melodi referans notadan farklıdır. Ayrıca Karaca tarafından peşrevin son dört ölçüsü çıkarılmıştır. Bu uygulamanın neden yapıldığı bilinmemekle birlikte peşrevin son hanesinin isim giydirme sırasında oldukça değiştiği açıktır. Peşrevin analizi tablo halinde şu şekilde gösterilebilir (Tablo 1).

Tablo 1. Kani Karaca'nın TRT peşrevi icrasında tespit edilen melodik ve ritmik değişimler

Bölüm	**Ölçü**	**Kaynak nota–Karaca icrası arasındaki değişim**	**Kod**	**Değişim türü**	**Değişimi Gerçekleştiği İsim/Soyisim**
1. Hane	1	Kaynak melodide değişiklik yapılmış ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-C-E	Ses ekleme + Melodik değişim + ritmik değişim/çeşitleme	Inaltekin
1. Hane	4	Melodik yapıya Hüseyni perdesi eklenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Alişenozan
1. Hane	8	Melodik yapıya Gerdaniye ve Hisar perdesi eklenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Kutluğ Payaslı
1. Hane	11	Segâh perdesi çıkarılmış; Neva perdesi eklenerek süsleme yapılmıştır.	A-B-D	Ses ekleme + ses çıkarma + süsleme	Bekir
1. Hane	11–12	İki sekizlik nota bağlanarak senkop uygulanmıştır.	E	Ritmik değişim/çeşitleme	Sezgin
1. Hane	12	Segâh perdesinin eklenmesiyle süsleme yapılmıştır.	A-D-E	Ses ekleme + Süsleme + ritmik değişim/çeşitleme	Sağyaşar
1. Hane	14	İsmin hecesine uyum sağlamak amacıyla Dügâh perdesi eklenmiştir. Perde eklenmesi rütmik değişime yol açmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Rıza
1. Hane	15	Rast perdesi çıkarılmış; Neva-Hüseyni perdeleriyle ritmik yapı değiştirilip çeşitlendirilmiştir.	A-B-E	Ses ekleme + ses çıkarma + ritmik değişim	Nevzat Atlığ
1. Hane	16	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Alaeddin
Mülazime	18	Hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik değişiklik yapılmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Melahat
Mülazime	19	Ölçü sonundaki senkop kaldırılmıştır.	A-E	Ses ekleme + Ritmik değişim	Çayırlı, Aytaş Ergen, Yükselkip, Akif Özüşen
Mülazime	20	Çargâh ve Neva perdeleri eklenmiştir.	A	Ses ekleme	Yıldırım Bekçi
Mülazime	23	Dügâh çıkarılmış; Gerdaniye ile süsleme yapılmış, Hüseyni ve Neva eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-B-D-E	Ses ekleme + ses çıkarma + süsleme + ritmik değişim	İclal Eroğlu
Mülazime	25	Neva perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A- E	Ses ekleme ritmik değişim	Çelebi
Mülazime	26	Çargâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A- E	Ses ekleme ritmik değişim	Cemile
2. Hane	36	Çargâh perdesi eklenmiştir.	A	Ses ekleme	Özkanlı
2. Hane	40	İsmin hecesine uyum sağlamak üzere Dügâh perdesi çiftlenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Kani
2. Hane	44	Hüseyni perdesi kullanılarak ritmik değişim ve çeşitleme yapılmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Özgen

2. Hane	47	Neva çıkarılmış; Neva, Çargâh ve Segâh perdeleriyle melodik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-B-E	Ses ekleme + ses çıkarma + ritmik değişim/çeşitleme	Ekrem Vural
2. Hane	48	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Ali
3. Hane	55	Neva ve Acem perdeleri çıkarılmış ve ritmik yapı sadeleştirilmiştir.	B-E	Ses çıkarma + ritmik değişim	Aksüt
3. Hane	58	Gerdaniye perdesi eklenmiş ve süsleme yapılmıştır.	A-D	Ses ekleme + süsleme	Korur
3. Hane	60	Acem ve Hüseyni perdeleri çarpma notalar olarak kullanılmıştır.	D	Süsleme	Tarık Kip
3. Hane	61	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir.	A-D-E	Ses ekleme + süsleme + ritmik değişim	Selahattin
3. Hane	63	Hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Erköse
4. Hane	66–69	Kaynak eserdeki melodik yapı belirgin biçimde değiştirilmiştir.	C	Melodik değişim	Baki Kemancı, Fevzi İptaş, Demir Karabaş, Ahmet Kuşgöz
4. Hane	70–73	Perde ekleme ve çıkarmalarla birlikte ritmik çeşitlemeler uygulanarak melodik kurgu değiştirilmiştir.	A-B-C-E	Ses ekleme + ses çıkarma + melodik değişim + ritmik değişim	İsmail Oytun, Uğur Oluk, Varol Şar, Özcan Kokut
4. Hane	75–76	Kaynak notadan farklı bir melodik yapı kullanılmıştır.	C	Melodik değişim	Aydoğdu, Aslan Hepgür, Selahattin Altınbaş
4. Hane	Son 4 ölçü	Kaynak eserin son dört ölçüsü Karaca'nın icrasında kullanılmamıştır.	B	Bölüm/nota çıkarma	

Tablo 1 incelendiğinde Kani Karaca'nın söz giydirme uygulamasının kaynak peşrevin melodik yapısını bütünüyle dönüştürmekten çok, yerel düzeyde ses ekleme ve çıkarma, süsleme ve ritmik çeşitlemeler yoluyla gerçekleştirildiği görülmektedir. Birinci, ikinci ve üçüncü hanelerde değişikliklerin çoğunlukla A, B, D ve E kategorilerinde yoğunlaşması, kaynak melodinin ana hatlarının korunduğunu göstermektedir. Buna karşılık dördüncü hanede C kategorisindeki melodik değişimlerin belirginleşmesi ve bölümün son dört ölçüsünün icra edilmemesi, söz konusu hanenin kaynak yapıdan diğer bölümlere kıyasla daha fazla uzaklaştığını göstermektedir. Mülazimede ise melodik ve ritmik ayrıntılarda değişiklikler bulunmasına rağmen bölümün her haneden sonra tekrarlanması, peşrevin temel biçimsel işlevinin korunduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada peşrev türünün tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, Walter Feldman'ın Osmanlı çalgı müziğine ilişkin çalışmaları başta olmak üzere tarihsel ve güncel araştırmalar doğrultusunda ele alınmış; peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olarak değerlendirilmesini aşan sözlü icra pratikleri incelenmiştir. Tarihsel kaynaklar, peşrevin farklı dönem ve kültürel çevrelerde insan sesiyle icra edilebildiğini ve bu uygulamanın farklı biçimlerde ortaya çıktığını göstermektedir. Abdülkadir Meragi'nin pishrowun beyitsiz icrasına ilişkin aktarımı, 16. yüzyıl kaynaklarında terennüm hecelerine dayalı sözlü peşrev örneklerinin bulunması ve Ali Ufki'nin peşrevin "tennenen" benzeri hecelerle söylenebildiğine ilişkin kaydı, peşrev ezgisinin vokal icrasının tarihsel geçmişine işaret etmektedir.

Osmanlı-Yahudi müzik geleneğinde karşılaşılan örnekler ise sözlü peşrev olgusunun farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Sinagoglarda saz kullanımına ilişkin sınırlamalar sonucunda sözlü icra edilmek üzere peşrevler oluşturulmasının yanı sıra, daha önceden bestelenmiş Türk peşrevlerine yeni sözlerin giydirildiği örneklerin bulunması, çalgısal bir kompozisyonun sözel malzemeyle yeniden işlenebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte bu uygulamaların daha eski sözlü peşrev geleneğinin kesintisiz devamı mı, yoksa çalgısal peşrevden hareketle meydana gelen ikincil bir gelişme mi olduğu kesin olarak belirlenememektedir.

Çalışmanın güncel örneğini oluşturan Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası, söz konusu tarihsel uygulamalarla karşılaştırıldığında dikkat çekici benzerlikler göstermektedir. Karaca'nın Osmanlı-Yahudi müzik geleneğinde Türk bestelerine İbranice güfte giydirildiğine ilişkin bilgi sahibi olması ve David Behar'dan öğrendiği İbranice bir eseri seslendirmesi, onun bu tür bir söz giydirme pratiğine aşina olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte TRT peşrevinin doğrudan bu gelenekten hareketle meydana getirildiğini ortaya koyabilecek bir veri bulunmadığından, iki uygulama arasında doğrudan bir tarihsel süreklilik ilişkisi kurmak yerine yapısal ve işlevsel bir benzerlikten söz etmek daha uygun görünmektedir.

Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi ile Kani Karaca'nın icrasının karşılaştırmalı müzikal analizi, Karaca'nın mevcut çalgısal kompozisyonun biçimsel ve melodik özelliklerini büyük ölçüde koruduğunu ortaya koymuştur. Birinci hanede ana melodik yapı korunurken sınırlı melodik çeşitlemelere ve bazı seslerin kullanılmamasına rastlanmıştır. Mülazimenin her haneden sonra tekrar edilmesiyle peşrev içerisindeki geleneksel olarak her haneden sonra tekrar eden işlevi sürdürülmüş; buna karşılık mülazimenin tekrarlarında farklı sanatçı isimlerinin kullanılmasıyla sabit melodik yapı değişken sözel içerikle yeniden ele alınmıştır. İkinci ve üçüncü hanelerde de kısa çeşitlemeler ve süslemeler dışında kaynak alınan melodik yapının büyük ölçüde korunduğu belirlenmiştir. Buna karşılık dördüncü hanede melodinin daha belirgin biçimde dönüştürüldüğü ve bölümün kısaltıldığı tespit edilmiştir. Dördüncü hane dışında peşrevin bütününde melodik yapı sürdürülmekle birlikte, yerleştirilen hecelere göre kimi zaman nota çıkarma ve eklemeleri yapılmıştır. Bu uygulamanın bilinçli şekilde yapıldığı söylenemese de referans alınan notaya göre melodik organizasyonda ufak değişimlere yol açmıştır.

Analiz sonucunda TRT sanatçılarının isimlerinin peşrev melodisine ağırlıklı olarak hecesel bir anlayışla giydirildiği, böylece sözel malzemenin mevcut melodik yapı içerisinde işlevsel hâle getirildiği görülmüştür. Karaca'nın icrasında melodik yapının bütünüyle sözlere göre yeniden kurulması yerine, peşrevin temel melodik ve biçimsel kimliğinin korunması ve gerekli noktalarda çeşitleme, kısaltma ve melodik uyarlamalara başvurulması dikkat çekmektedir. Bu yönüyle TRT Peşrevi, yeni bestelenmiş bağımsız bir sözlü peşrevden ziyade, mevcut bir çalgısal peşrevin sözel malzeme aracılığıyla sözlü olarak yeniden yorumlanması niteliğindedir.

Sonuç olarak Kani Karaca'nın TRT peşrevinin tarihsel sözlü peşrev geleneğinin doğrudan devamı olduğu ileri sürülemese de mevcut bir çalgısal peşrev ezgisinin vokal hâle getirilmesi ve bu ezgiye yeni sözel unsurların giydirilmesi bakımından tarihsel örneklerle ortak bir icra mekanizmasına sahip olduğu söylenebilir. Tarihsel kaynaklarda terennüm heceleri, dinî metinler veya sonradan giydirilmiş sözlerle karşılaşılan bu yaklaşım, Kani Karaca örneğinde TRT sanatçılarının isimlerinin kullanıldığı mizahi ve güncel bir içerikle yeniden ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla TRT peşrevi, sözlü peşrev olgusunun doğrudan tarihsel devamından çok, tarihsel kaynaklarda farklı biçimleri görülen peşrevi sözelleştirme pratiğinin modern dönemdeki özgün bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balcı ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008'de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia'da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu'nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu'ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi" adlı romanının müzikal adaptasyonu olan 'Dorian' isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği'nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023

yılında Nebi Birgi tarafından yazılan 'The Diva' müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuarı'nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Academiaedu: https://istanbultek.academia.edu/OÖzgelen

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Orkun-Oezgelen

Kaynakça

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. Pan Yayıncılık.

Aytekin, E. (2024). *Cüneyd Orhon'un eser icra anlayışı: Yedi farklı saz eseri icrasının analizi*. Yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Demir, M. (2017). Maftirim: Osmanlı müzik kültüründe Sefarad paraliturjik müziği. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26*(2), 308–327. https://izlik.org/JA29BZ83TY

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği* (C. Behar, Çev.). Pan Yayıncılık.

Haug, J. I. (2019). *Ottoman and European music in 'Alī Ufuḳī's compendium, MS Turc 292: Analysis, interpretation, cultural context*. Readbox Unipress.

Jung, A. (1989). *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Šašmaqam*. Karl Dieter Wagner.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life: Anthropological perspectives on music*. University of Texas Press.

Neubauer, E. (2012). Die urbane Kunstmusik im Islam: Eine historische Übersicht (İslam'da kentsel sanat müziği: Tarihsel bir genel bakış]). *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, 20–21, 303–398.

Olley, J. (2017). Rhythmic augmentation and the transformation of the Ottoman peşrev, 18th–19th centuries. In Z. Helvacı, J. Olley, & R. M. Jäger (Eds.), *Rhythmic cycles and structures in the art music of the Middle East* (pp. 179–188). Ergon-Verlag.

Seroussi, E. (1991). The peşrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources. *Turkish Music Quarterly, 4*(3), 1–9.

Uslu, R. (2012). Müzik terimlerindeki karmaşanın akademik çalışmalara yansıması: Orijinal, nazire, çeşitleme, varyant, aranjman, cover, icra. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1*(2), 144–165. https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies.

Yörükçüoğlu, İ. (2025). Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterin muhteviyatının değerlendirilmesi. *Konservatoryum, 12*(1), 54–73. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

Web kaynakları

URL1. Karaca, K. (n.d.). *TRT Peşrevi* [Video]. YouTube, Musiki Lugati. https://www.youtube.com/watch?v=EoeqlkIJZFo

URL2. Orhon, C. (n.d.). *Seyfettin Osmanoğlu: Bayati Peşrevi* [Audio recording]. Cüneyt Orhon Koleksiyonu, İTÜ TMDK Arşivi. https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/

URL3. Karaca, K. (n.d.). *Hüzzam Beste (İbranice)* [Video]. YouTube, TURKKNCL. https://www.youtube.com/watch?v=I-oosxp3b8M&t=24s



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
93-108, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

The contemporary reflection of the vocal peşrev tradition within the framework of Feldman's studies: The case of Kani Karaca's "TRT Peşrevi"

Orkun Zafer Özgelen[4]

Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Recieved: 17 July 2026
Accepted 25 September 2026
Published: 30 September 2026

Keywords
Kani Karaca
Musical analysis
Ottoman music
Peşrev
Text-setting
Vocal peşrev
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

Peşrev is one of the fundamental genres of Ottoman-Turkish music that has undergone formal and functional transformations throughout its historical development. Although it is predominantly defined today as an instrumental form, historical sources indicate that the peşrev was also performed vocally in different periods and cultural contexts. This study aims to examine the vocal peşrev practices documented in historical sources within the framework of Walter Feldman's assessments and to evaluate a contemporary reflection of these practices through Kani Karaca's performance of the "TRT peşrevi." The sample of the study consists of Kani Karaca's performance in which he places the first and last names of TRT artists over the melodic structure of Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev. Document analysis and comparative musical analysis methods were employed. The source notation and Kani Karaca's performance were compared in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, note additions and omissions, ornamentation, rhythmic variations, and sectional abbreviations. The analysis revealed that Karaca largely preserved the formal and melodic characteristics of the peşrev; employed limited melodic and rhythmic variations in the first, second, and third hanes; and introduced more pronounced melodic changes and sectional abbreviation in the fourth hane. Based on these findings, the study does not claim that the TRT peşrevi represents a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition. Rather, it concludes that it shares a common performance mechanism with historical vocal peşrev and text-setting practices in terms of transforming an existing instrumental peşrev into a vocal performance and placing new verbal elements onto its melody. In this context, Kani Karaca's performance is evaluated as a distinctive modern reflection of the vocal peşrev practice.

To cite this article

Özgelen, O.Z. (2026). The contemporary reflection of the vocal peşrev tradition within the framework of Feldman's studies: The case of Kani Karaca's "TRT Peşrevi. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 93-108. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596178

Introduction

For many years, research on Ottoman music history focused predominantly on composers' biographies, makam theory, and the vocal repertoire, whereas the historical development and formal transformation of instrumental music forms received comparatively limited scholarly attention. Yet the peşrev is not only one of the most deeply rooted instrumental forms of Ottoman-Turkish music, but also a fundamental musical structure that makes it possible to trace the historical development of makam conception, usul organization, compositional aesthetics, and performance practice. Particularly when the repertoire extending from the fifteenth to the nineteenth century is considered, the transformation undergone by the form should be regarded not merely as a formal change, but as a historical process reflecting the aesthetic orientations of Ottoman musical culture.

A significant portion of the earlier studies on the peşrev was primarily concerned with explaining the formal characteristics of the contemporary repertoire or defining the general structure of these forms for educational

[4] Dr., Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

purposes. Consequently, the origins of the peşrev, its relationship with Iranian and Central Asian musical traditions, its development before the seventeenth century, and processes of repertoire transmission remained insufficiently explained for a considerable period.

Over the last forty years, philological studies in Ottoman musicology, the publication of manuscript collections, and the re-examination of historical notation collections have contributed significantly to filling this gap. Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court* proposes a comprehensive model for the development of Ottoman instrumental music through a comparative evaluation of Cantemir, Ali Ufki, and other historical sources.

One of the most important features distinguishing Feldman's approach from previous research is that he treats peşrevs not merely as formal patterns, but as musical documents through which historical change can be traced. Accordingly, peşrevs are examined by dividing them into historical periods, while changes in usul, seyir, makam organization, and compositional techniques are evaluated within their historical contexts. Feldman also provides sources indicating that peşrevs were performed not only as instrumental works but also vocally throughout history. Evidence of vocal peşrev performance can be found from the thirteenth century onward. In particular, sources indicate that peşrevs forming part of Jewish religious fasıl practice were composed vocally because of prohibitions on instrumental performance. In this context, vocal peşrevs were both newly composed and performed by setting words to previously composed peşrevs.

The historical development and formal characteristics of the peşrev, as well as its position within Ottoman instrumental music, have been addressed in various studies; Walter Feldman's research, in particular, has contributed significantly to understanding the historical transformation of the peşrev repertoire. Historical sources also demonstrate that the peşrev was not exclusively an instrumental genre: it could be performed vocally with terennüm syllables or various texts, and in some cases words were subsequently set to existing instrumental peşrevs. Nevertheless, the phenomenon of the vocal peşrev has largely been examined through historical sources and repertoire examples, while its relationship with similar performance practices emerging in the modern period has received limited attention. In particular, there appears to be a gap concerning the detailed and comparative musical analysis of a modern performance in which the melodic and formal structure of an existing instrumental peşrev is preserved while new verbal elements are added to transform it into a vocal performance.

This study addresses this gap through Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi." The original contribution of the study lies not in claiming a direct and uninterrupted historical continuity between historical examples of vocal peşrev and a modern performance, but rather in investigating the common performance or production practice observed in the two applications. Accordingly, the source notation of Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev is compared with Karaca's performance in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, note additions and omissions, ornamentation, rhythmic variations, sectional abbreviations, and the relationship between text and melody. This comparison enables the musical transformations resulting from the text-setting process to be demonstrated concretely.

In this respect, the study opens a new field for evaluating historically documented vocal peşrev and text-setting practices through contemporary performance practice, while also documenting, through musicological analysis, a distinctive example such as Kani Karaca's "TRT Peşrevi," which emerged within an oral culture and performance environment. Thus, the study contributes to understanding the peşrev not merely as a historical instrumental form, but as a dynamic field of performance that can be reworked, vocalized, and associated with new verbal content in different periods.

The aim of this study is to examine the vocal peşrev practices documented in historical sources within the framework of Walter Feldman's assessments and to reveal, through comparative musical analysis, the formal, melodic, and rhythmic characteristics of the text-setting of an existing instrumental peşrev in Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi."

The origin and historical development of the peşrev

As one of the most deeply rooted forms of Ottoman instrumental music and one displaying particularly strong historical continuity, the peşrev is important not only as an opening form in classical Turkish music but also as a musical genre reflecting the historical relationships among Central Asian, Iranian, and Ottoman musical cultures. In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman treats the peşrev as one of the most important instrumental repertoires traceable from the eighteenth century to the present and emphasizes that the collections of Ali Ufki, Cantemir, and Kevserî make it possible to follow this development (Feldman, 2024, pp. 309–321).

According to Feldman, the peşrev is not merely a particular formal scheme but one of the fundamental indicators through which the historical transformation of Ottoman musical culture can be understood. Although the early vocal repertoire was transmitted largely through oral tradition, the notation of the peşrev repertoire makes it possible to trace the historical development of the genre (Feldman, 2024, pp. 309–314).

The origins of the peşrev are not confined to the Ottoman court. Feldman traces the roots of the genre to Timurid and Iranian musical cultures and argues that the *pishrow* tradition acquired new aesthetic characteristics in the Ottoman sphere and developed into the peşrev (Feldman, 2024, pp. 314–320).

Derived from the Persian term *pīsh-rav* ("one who goes ahead"), *pishrow* is a historical concept also found in the works of Safiyyüddin Urmevî and Abdülkadir Merâgî. Drawing on Merâgî's explanations, Feldman notes that early *pishrows* may not have been exclusively instrumental works but could also have been semi-vocal compositions performed with terennüm syllables (Feldman, 2024, pp. 314–318).

According to Walter Feldman, although the Ottoman peşrev directly continued the *pishrow* form inherited from the Iranian-Timurid tradition during the fifteenth and sixteenth centuries, from the seventeenth century onward it acquired distinctive formal characteristics within Ottoman musical culture and developed into an independent compositional genre. This transformation was not merely terminological; it also represented the emergence of a new aesthetic approach in terms of makam conception, usul organization, and melodic structure. Feldman therefore regards the Ottoman peşrev not simply as an extension of the Iranian tradition but as one of the most characteristic products of Ottoman compositional aesthetics.

Based on the information provided by Cantemir, Feldman states that the basic structure of the seventeenth-century Ottoman peşrev consisted of the *serhane*, second and third *hanes*, with the *mülazime* repeated between them. The three-hane structure was the most common compositional model of the period, although some works also contained a fourth hane or an additional section known specifically as the *zeyl*. Particularly in peşrevs composed in the *darb-ı feth* usul, the zeyl became an obligatory element, with each section constructed over a single usul cycle. This demonstrates that formal organization was governed by particular principles of rhythmic planning as well as melodic organization (Feldman, 2024, pp. 328–330).

Feldman also draws attention to a different structure that Cantemir describes as the "peşrevs of Iranian musicians." In these peşrevs, the first hane also functions as the mülazime, thereby producing a formal organization different from that of the classical Ottoman peşrev. Nevertheless, traces of this tradition can also be observed in some Ottoman peşrevs notated by Cantemir, indicating that strong interaction between Ottoman and Iranian compositional approaches still existed in the seventeenth century (Feldman, 2024, pp. 328–330).

According to Feldman, one of the most remarkable characteristics of the Ottoman peşrev is its capacity to preserve different historical layers within the same repertoire. Indeed, examination of works notated from the sixteenth century onward shows that some peşrevs retained formal characteristics of the Timurid tradition, whereas later works increasingly displayed new melodic approaches specific to Ottoman makam aesthetics. The peşrev repertoire thus became not merely a genre of instrumental music but also a historical document through which the development of Ottoman music history can be traced (Feldman, 2024, pp. 330–333).

According to Feldman, from the late sixteenth century onward the *pishrow* acquired a new function within Ottoman musical culture; by the seventeenth century, it had assumed a fully instrumental identity and become the principal opening form of the fasıl. The Ottoman peşrev thus ceased to be merely a continuation of the Iranian

tradition and developed into an independent compositional genre characterized by its own understanding of usul, seyir, and form (Feldman, 2024, pp. 321–327).

In the mid-eighteenth century, Charles Fonton noted that composing a peşrev was a particularly demanding task. According to Fonton, a composer wishing to create a peşrev had to possess a thorough knowledge of the preceding peşrev repertoire and strictly avoid plagiarism, since plagiarism in composition was not tolerated in makam music. Moreover, usul represented the structural framework of the peşrev. Since, by the eighteenth century, peşrevs had already been composed in virtually every usul, composers were required to create melodies unprecedented in terms of musical phrases, coherence, and thematic material within their chosen usul (Fonton, 1987, p. 89; Aksoy, 1994, p. 108). In light of Fonton's observations, composing a peşrev in makam music was both a demanding process and an important means through which a composer could demonstrate compositional mastery.

Periodization of the Turkish peşrev

One of Feldman's most original contributions to the study of the Ottoman peşrev is his periodization of the repertoire according to chronological and formal characteristics. According to Feldman, peşrevs underwent historical development not only in relation to their composers but also in terms of the usuls employed, melodic organization, approaches to modulation, and formal structure. The peşrev repertoire should therefore not be regarded as a uniform form, but as the product of changing aesthetic conceptions over approximately two and a half centuries of development (Feldman, 2024, pp. 331–333).

In establishing this periodization, Ali Ufki Bey's *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, the notation collection of Kantemiroğlu, and the Kevserî Mecmuası are used as the principal sources. Feldman states that comparing these three collections makes it possible to trace how the same work changed across different periods and to observe concretely the transformations in Ottoman compositional practice (Feldman, 2024, pp. 331–335).Feldman also compares a sixteenth-century peşrev by Nefîrî Behram with similar examples from the Iranian repertoire, arguing that Iranian influence was strong during the early period of the Ottoman peşrev but gradually gave way to Ottoman aesthetics from the seventeenth century onward. Differences in makam usage, melodic flow, and phrase organization are regarded as the principal indicators of this transformation (Feldman, 2024, pp. 333–335).According to Feldman, the structure of the peşrev genre in the seventeenth century can be classified as follows (Table 1).

Table 1. Feldman's classification of seventeenth-century peşrev structures (Feldman, 2024, p. 328)

(a) Three hanes and mülâzime	(b) Three hanes, no mülâzime	(c) Four hanes	(d) Four hanes and zeyl	(e) Three hanes, mülâzime and serbend (only early seventeenth century)
hane I	hane I (= mülâzime)	hane I	hane I	hane I
mülâzime	hane II	mülâzime	mülâzime	mülâzime
hane II	hane I	hane II	hane II	hane II
mülâzime	hane III	mülâzime	zeyl	mülâzime
hane III	hane I	hane III	mülâzime	serbend
mülâzime		mülâzime	hane III	
		hane IV	mülâzime	
		mülâzime	hane IV	
			mülâzime	

As shown in Table 1, peşrevs in the seventeenth-century Ottoman period generally consisted of three hanes. In one type of three-hane peşrev, the first hane also functioned as the mülâzime. Another type consisted of three hanes, a mülâzime, and a serbend. A further type consisted of four hanes and a mülâzime, while another included four hanes, a mülâzime, and an additional zeyl section. These structures demonstrate that the formal organization of the peşrev changed over the course of its historical development. The structure prevalent today, however, corresponds to the model consisting of four hanes and a mülâzime.

This classification is employed in the present study not only to demonstrate the historical formal development of the peşrev but also as an analytical reference for evaluating the formal organization of Kani Karaca's "TRT Peşrevi" performance. Among the different historical peşrev types identified by Feldman, the structure consisting of four hanes and a mülâzime corresponds to the peşrev organization that became widespread in later practice. Accordingly, the ways

in which the hanes and mülâzime are preserved, repeated, altered, or abbreviated in Karaca's performance are examined in order to determine the extent to which the practice of text-setting intervenes in the fundamental formal organization of the peşrev. Feldman's historical classification thus serves as a comparative analytical framework for the formal analysis of the contemporary example examined in this study.

Vocal peşrevs

After the mid-eighteenth century, the peşrev was not the instrumental version of any vocal genre. In this respect, it differs from the semai, the other composed genre of instrumental music, since the semai appears to have developed from the vocal semai form. By contrast, from the beginning of the seventeenth century onward, it appears that Ottoman Jews were the only musicians who composed peşrevs specifically for vocal performance because instrumental music was prohibited in synagogue worship (Seroussi, 1991). From the eighteenth century onward, these paraliturgical gatherings held among Jewish communities in Türkiye resembled, musically if not sociologically, certain elements of the Sufi orders' *dhikr al-hadra* ("collective dhikr") practice, particularly the *sema* traditions of the Mevlevi and Bektashi dervishes (Seroussi, 1991, p. 1). In the nineteenth century, a repertoire consisting of Hebrew religious songs performed in the same makam and organized in the manner of a fasıl can be observed in Edirne and Istanbul. The vocal taksim performed as a solo at the beginning of the fasıl bears similarities to the Naat-ı Mevlana that precedes the Mevlevi ayins composed by Itri. Like the Ottoman fasıl, the Hebrew religious fasıl also included such genres as peşrev, several bestes, kâr, şarkı, and yürük semai. The vocal peşrev, however, functioned as an overture or opening piece (Seroussi, 1991, p. 2). According to Seroussi, some vocal peşrevs found in seventeenth-century sources were created not as original compositions but by setting words to peşrevs previously composed by Turkish composers (Seroussi, 1991, p. 2). Considering that phenomena similar to Hebrew vocal peşrevs also existed in Greek and Armenian repertoires and that, as Najara indicates, peşrev titles included the opening phrases of texts (*textual incipits*), the question of whether the peşrev was also a vocal form among the Turks during the formative period of Ottoman classical music in the fifteenth and sixteenth centuries may cautiously be raised. Some evidence appears to support this hypothesis.

Owen Wright identified vocal peşrevs in a lyric anthology that can be dated to the reign of Sultan Süleyman. These vocal peşrevs contain no meaningful text; instead, they are based on meaningless syllables. According to Wright, this repertoire was performed at the Ottoman court in the mid-sixteenth century, but it differs clearly from the Ottoman repertoire of a century later. Further research on Jewish and Christian Ottoman traditions may contribute to clarifying this issue (Wright, 1992; Seroussi, 1991, p. 4). According to Feldman, however, the transformation of the peşrev into an entirely instrumental form in Türkiye was completed only in the early seventeenth century. Vocal peşrevs with religious texts developed within the Ottoman synagogue tradition; nevertheless, it remains unclear whether this represented a secondary development derived from the instrumental peşrev or an uninterrupted transformation of an earlier vocal peşrev tradition. From the nineteenth century onward, the peşrev/sakil genre in Transoxiana was performed exclusively instrumentally (Feldman, 2024, p. 316; Demir, 2017).

In the *Sharh Mawlana Mubarak Shah*, dated to 1375, the *pishrow* (peşrev) is regarded as equivalent to *tarīqah*[5] and is described as being performed without text; however, it is unclear whether this necessarily implies an entirely instrumental performance (Jung, 1989, p. 141). Wright, who transcribed the early tariqah examples notated by Shirazi, states that tariqahs could be transformed into sawt in order to be performed with words (Wright, 1978: 218). This indicates that instrumental works within Turkish, Arab, and Persian musical traditions could be transformed into vocal forms through the practice of setting words to pre-existing melodies. Indeed, given the predominance of oral tradition in these cultural regions, such transformations may be regarded as a natural development within the processes of musical transmission and performance.

Haug, who examined the manuscript Turc 292 in detail, states that folio 154a/26a refers to peşrevs being sung with syllables and to the existence of different forms of ornamentation (Haug, 2019, p. 389). The partially damaged Italian

[5] During the Abbasid period (750–1258), the instrumental genre known as tariqah in Arabic, rah in Persian, or pishrow in Ottoman Turkish appears as an instrumental version of the vocal genre known as sawt (Feldman, 2024: 314, 317).

text reads as follows: "E sempre far diminutaion di gorga a strazzij e bona, a campanello non e grata. Cantando le parole ma cantando vn Perchrew si, et allora si seruono del tennene" ["And while singing the words [...] it is always good to make diminutions with the throat in the [...] manner; the 'bell' manner is not pleasing. But when singing a peşrev, this [manner] is appropriate, and in that case they use *tennenen*"] (Haug, 2019, p. 389). In this passage, Ali Ufki indicates that peşrevs could be sung using various syllables such as "tennenen." Although this practice recalls the vocal peşrevs of the Timurid period, it may also be suggested that such vocalization had a functional role in the transmission of instrumental works within the meşk system. Furthermore, historical sources indicate that the peşrev was required to be performed vocally within the traditional Anatolian *nevbet-i müretteb* performance sequence (Neubauer, 2012, p. 367).

The examples above demonstrate that the peşrev should not be regarded solely as an instrumental compositional genre throughout its historical development. Merâgî's account of the *pishrow* being performed without couplets, the vocal peşrevs based on terennüm syllables found in sixteenth-century sources, and Ali Ufki's record that the peşrev could be sung using syllables such as "tennenen" indicate that performing the peşrev melody with the human voice was a practice encountered in different historical periods. Within the Ottoman-Jewish repertoire, this practice acquired a different dimension: in addition to peşrevs composed specifically for vocal performance, examples are also found in which words were subsequently set to previously composed Turkish peşrevs. At this point, Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi," in which the first and last names of TRT artists are placed over the melodic structure of a Bayati peşrev, provides a noteworthy basis for comparison. Although there is insufficient evidence to characterize Karaca's performance as a direct continuation of these historical practices, it can be said to display a structural similarity to historical vocal peşrev practices in terms of vocalizing an existing instrumental peşrev melody and placing new verbal material over that melody. The TRT Peşrevi may therefore be interpreted not as a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition, but rather as the modern re-emergence of a similar performance mechanism with humorous and contemporary content.

Related literature

In *Music of the Ottoman Court*, one of the principal sources underpinning the present study, Walter Feldman comprehensively examines the peşrev in relation to its historical origins, its transformation within Ottoman music, and repertoire transmission. Feldman traces the origins of the peşrev to the *pishrow* tradition of late medieval Iran and Transoxiana and examines the process through which the genre was adopted in both vocal and instrumental forms within Ottoman musical culture. In particular, by comparing the peşrevs contained in the collections of Ali Ufki/Bobowski and Kantemiroğlu, Feldman periodizes the repertoire from the sixteenth century to the end of the seventeenth century, basing this periodization on criteria including usul and tempo, melodic density, makam and modal structures, seyir, modulation, and large-scale formal organization. He argues that the relative stability of the peşrev form throughout the seventeenth century resulted from limited changes in the usul system, melodic density, and formal structure, whereas from the end of the century onward the genre entered a new process of transformation characterized by slower tempos and increasingly elaborate melodic structures. Feldman further demonstrates that the peşrev repertoire was transmitted primarily through oral transmission and that works common to Ali Ufki and Kantemiroğlu could, in some cases, remain remarkably stable over approximately fifty years, whereas in subsequent centuries older peşrevs were reshaped in accordance with changing musical conceptions. Furthermore, Feldman, drawing on Wright's (1992) identification of the *terennüm* texts associated with two peşrevs in a mid-sixteenth-century Ottoman manuscript, presents this finding as evidence that peşrevs were also performed vocally. Nevertheless, he argues that, from the seventeenth century onwards, the peşrev became an exclusively instrumental genre within the Ottoman musical tradition. By contrast, he also acknowledges the existence of vocal peşrevs among Ottoman Jews, which emerged in the context of religious restrictions on the use of musical instruments in synagogues. However, Feldman questions whether this practice represented a historical continuity of the earlier vocal peşrev tradition or arose as a response to specific religious requirements. As Feldman, alongside Wright, was among the earliest scholars to address the subject of vocal peşrevs, their studies constitute fundamental reference sources for the present research.

In *The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources*, Edwin Seroussi demonstrates, on the basis of Ottoman Hebrew sources, that the peşrev should not be regarded exclusively as an instrumental genre and that a tradition of vocal peşrev also existed within Ottoman musical culture. He notes that Hebrew sacred-music manuscripts dating from the early seventeenth to the late nineteenth century contain important evidence concerning the use of Turkish makams, usuls, and musical forms, and argues that religious restrictions on instrumental performance in synagogues played a role in adapting the instrumental repertoire into vocal forms. The sources examined by Seroussi reveal that peşrevs were associated with Hebrew poetry, that some examples were produced by applying new texts to the melodies of existing Turkish peşrevs, and that others constituted original vocal compositions. The article traces the development of this practice during the seventeenth and eighteenth centuries, particularly through the repertoire of Rabbi Israel Najara and his followers, and demonstrates that Abraham Ariyas's vocal peşrev in the Muhayyer makam consists of five hanes separated by a teslim. The musical notation reproduced in the study clearly illustrates this hane-teslim organization. On the basis of this evidence, Seroussi characterizes the vocal peşrev as a distinctive phenomenon found in the Ottoman Hebrew tradition from at least the beginning of the seventeenth century and discusses its possible relationship with a broader vocal peşrev practice within Ottoman classical music.

In *Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th–19th Centuries*, Olley (2017) examines the transformation of the Ottoman peşrev repertoire between the eighteenth and nineteenth centuries by comparing the same works as preserved in notation sources from different periods. In addition to the Kantemiroğlu and Kevserî collections, the study uses the Hamparsum notation collection Y 203-1, dating from the first half of the nineteenth century, thereby evaluating rhythmic and melodic changes in peşrevs throughout the process of historical transmission.

In *Ottoman and European Music in Ali Ufki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context*, Judith I. Haug examines the peşrev repertoire in terms of genre, form, makam, usul, and historical transmission, identifying forty works in the manuscript that explicitly bear the heading "Peşrev." Haug shows that Kantemiroğlu classified peşrevs into different formal structures, including three hanes with a mülazime, three hanes without a mülazime, four hanes, and structures containing a zeyl, and demonstrates that corresponding structures can also be found in Ali Ufki's collection. Moreover, comparison of the Ali Ufki, Kantemiroğlu, and Kevserî sources reveals that although some differences occur in the melodic interpretations of peşrevs, their fundamental structures were largely preserved. Features such as the hane-mülazime relationship and the use of makam and usul found in seventeenth- and eighteenth-century sources therefore provide important evidence for examining the historical continuity of the peşrev tradition. Ali Ufki's notations have also been used in subsequent scholarship as a principal source for historical comparison; Walter Feldman, for example, analyzed a peşrev by Itri within the theoretical and historical context provided by Ali Ufki's sources.

Demir (2017) examines the Maftirim tradition, a product of Ottoman-Sephardic musical culture, through historical, ethnographic, and analytical methods, evaluating 63 surviving works in terms of makam, usul, and formal characteristics. The study establishes that the Maftirim repertoire was closely associated with the Ottoman fasıl tradition and that, in addition to kâr, beste, semai, and şarkı, the repertoire also contained vocal works classified as peşrev and peşrev semai. Demir draws attention to the vocal use of the peşrev in the Maftirim repertoire, despite its conventional definition as an instrumental form in Ottoman makam music, and associates this transformation with religious prohibitions on instrumental music in synagogues. Accordingly, Jewish musicians transferred instrumental genres adopted from Ottoman music into religious performance settings, resulting in the adaptation of Hebrew texts to existing melodies and the emergence of vocal peşrev examples. Among the 63 works examined, the presence of peşrev or peşrev semai examples in various makams, including Segâh, Hicaz Hümayun, Nihavend, Isfahan, Çargâh, Dügâh, Hüseyni, Acem, Mahur, and Uşşak, demonstrates that the practice of vocal peşrev was not limited to an isolated example within the repertoire. Demir ultimately concludes that Hebrew sources extending from the early seventeenth to the late nineteenth century provide significant evidence for the use of Ottoman makams, usuls, and forms in the

performance of Jewish religious poetry and that, within this cultural interaction, the instrumental peşrev was also transformed into a vocal performance form.

The principal sources consulted in this study address the peşrev both historically and through specific examples of its processes of transformation. Although historical examples of vocal peşrev practices have been documented in the literature, studies focusing on the comparative musical analysis of a modern performance in the Turkish music repertoire in which new verbal material is set to an existing instrumental peşrev remain limited. Among the studies reviewed, those by Seroussi and Demir are the most directly relevant to the present subject. Both studies document and exemplify the existence of vocal peşrevs within the Ottoman-Jewish tradition. In this context, the Bayati peşrev to which Karaca added verbal material constitutes a concrete example within the Turkish music repertoire. The present study therefore makes an original contribution by exemplifying and musically analyzing a text-setting practice applied to a peşrev in Turkish music.

TRT Peşrevi

In a private recording, Kani Karaca states that, in certain rituals held in synagogues, Jews set Hebrew lyrics to Turkish compositions, and he performs a Hebrew Hüzzam beste that he learned from David Behar (URL-3). This indicates that Karaca was familiar with the Ottoman-Jewish musical repertoire and with examples of vocal performance within that repertoire. Nevertheless, there is no explicit evidence demonstrating that the TRT Peşrevi was created directly on the basis of this practice. Karaca's placement of the names of TRT artists onto an existing peşrev melody nevertheless displays a noteworthy structural similarity to the historical practice of setting new words to existing melodies.



Video 1. Kâni Karaca - Hüzzam Beste (Hebrew) (URL3)



Video 2. Kâni Karaca – TRT Peşrevi (URL1)

Aim and Problem

The aim of this study is to examine vocal peşrevs throughout the historical process and to identify their contemporary reflections. In this context, Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev, to which Kani Karaca set the first and last names of TRT radio artists, constitutes the sample of the study (URL-1). The research problem is addressed through the following questions:

- To what extent is the hane-mülazime structure of the Bayati peşrev preserved in Kani Karaca's performance of the TRT Peşrevi?
- What melodic and rhythmic changes can be identified between the source work and Kani Karaca's performance?
- How are the names of TRT artists incorporated into the melodic-rhythmic structure of the peşrev?

Method

This study was conducted within a qualitative research approach using document analysis and comparative musical analysis methods. The main reason for adopting a qualitative research design is that the study aims to examine a specific historical and musical phenomenon in detail through historical sources and a concrete performance example, rather than to quantitatively generalize historical vocal peşrev practices. Information concerning vocal peşrev and text-setting practices found in historical sources was evaluated through document analysis, while Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi" was examined through comparative musical analysis with reference to Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev. This approach makes it possible to evaluate structural and performance-related similarities between the vocal peşrev practices described in historical sources and a modern performance example without claiming direct historical continuity between the two practices.

Within the scope of the comparative musical analysis, the source notation and Kani Karaca's performance were compared in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, melodic variations, ornamentation, note additions and omissions, sectional abbreviations, and the relationship between text and melody. For this purpose, the Bayati peşrev obtained from Cüneyt Orhon's archive (URL-2) and Karaca's recording were first transcribed using Sibelius 8 notation software. The musical examples were presented comparatively using a two-staff notation format. The musical approaches employed by Karaca while setting[6] names to the Bayati

A: note addition, **B**: note omission, **C**: melodic change, **D**: ornamentation, and **E**: rhythmic change and variation. Accordingly, categories A and B refer to the addition or omission of one or more notes within motifs. Category C refers to a distinct alteration in the melodic contour of the source melody rather than simply the addition or omission of pitches. Category D includes practices such as grace notes and trills applied to motifs or melodic structures, while category E refers to rhythmic interventions independent of pitch organization, including changes in note durations, syncopation, division or combination of rhythmic units, and similar modifications. Within the scope of these criteria, the identified practices were indicated by letters on the analyzed notation, and the modifications were thus demonstrated. In this framework, the analysis examined how the setting of names to the peşrev was applied within the melodic structure.

Analysis and Findings

In this section, the Bayati peşrev obtained from Orhon's archive and the peşrev to which Karaca set names are presented comparatively in a two-staff notation format, followed by the analysis and findings. The analysis identified Karaca's practices of note addition, note omission, melodic change, ornamentation, rhythmic change, and variation, and these were indicated directly on the musical notation.

[6] In text-setting practices, the makam, usul, and melody of the musical work are generally preserved in their original form. However, changes in usul and melodic structure may occasionally occur (Uslu, 2012, p. 152). From a musicological perspective, although some researchers do not regard a text-set musical work as an independent creation, others consider such productions to be original compositions (Kaemmer, 1993, p. 45). Text-set works, which are particularly common in the aşık tradition, may be regarded as original structures when considered in terms of their verbal content. Nevertheless, their status remains a matter of debate in contemporary music copyright law.

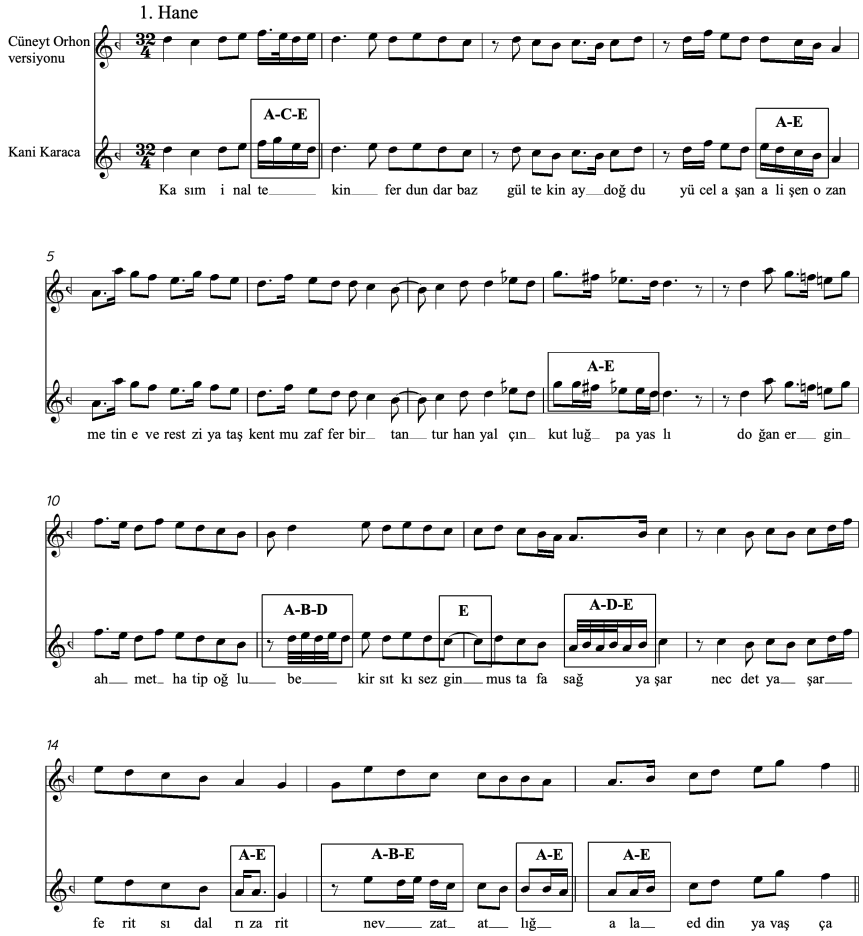


Figure 1. First hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 1, Karaca largely preserved the melodic structure in the first hane of the peşrev. However, melodic and rhythmic changes were introduced in the first measure. In the fourth measure, the hüseyni (E) pitch was added to the melodic structure. In the eleventh measure, the segâh (B-flat lowered by one comma) pitch was omitted, and ornamentation was introduced through the addition of the neva pitch. Syncopation was created between the eleventh and twelfth measures by tying two eighth notes. In the twelfth measure, ornamentation was again applied using the segâh pitch. In the fourteenth measure, the dügâh pitch was added in accordance with the syllable of the name. In the fifteenth measure, the rast pitch was omitted, and rhythmic changes and variations were constructed using the neva and hüseyni pitches.

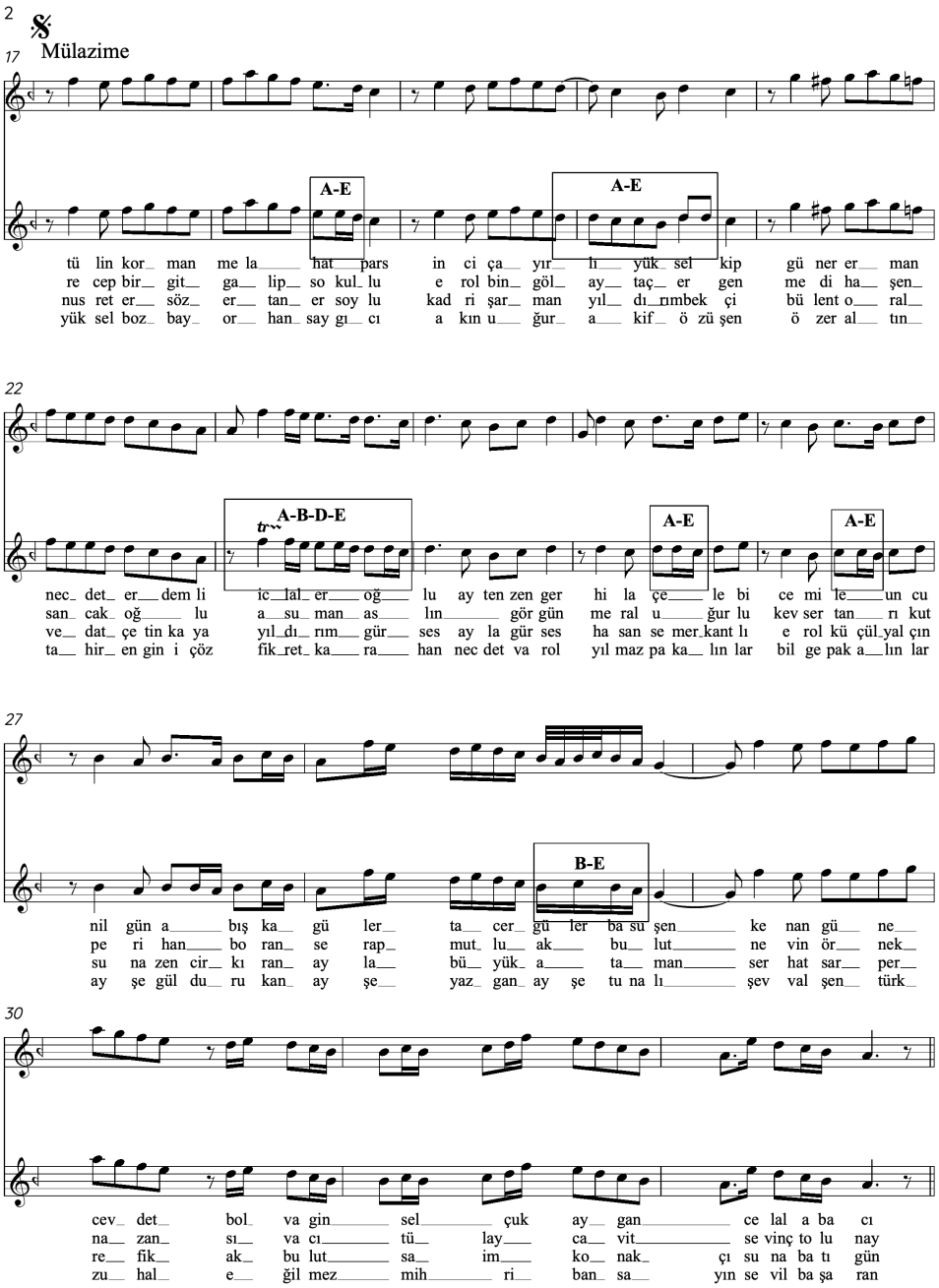


Figure 2. Mülazime of the Bayati peşrev

As shown in Figure 2, Karaca used the mülazime section of the peşrev in accordance with the traditional peşrev structure and repeated it after each hane. Although he largely preserved the melodic structure apart from several variations, Karaca changed the names used in each repetition of the mülazime. In this context, the hüseyni pitch was added in the eighteenth measure, together with a rhythmic change. At the end of the nineteenth measure, the syncopated structure was removed, while the çargâh and neva pitches were added in the twentieth measure. In the twenty-third measure, the dügâh pitch was omitted, ornamentation was introduced using the gerdaniye pitch, and the addition of the hüseyni and neva pitches resulted in changes and variations in the rhythmic structure.

When this finding is evaluated in relation to Feldman's classification, it can be seen that Karaca's text-setting practice does not alter the formal organization of the peşrev. In other words, although the verbal material and certain melodic-rhythmic details change, the formal framework based on the alternation of hane and mülazime is preserved. In particular, the repetition of the mülazime after each hane demonstrates that Karaca's performance maintains the four-hane + mülazime organization of the source work. By contrast, the use of different artists' names in each repetition of the mülazime allows its fixed formal and melodic function to be realized through changing verbal material.

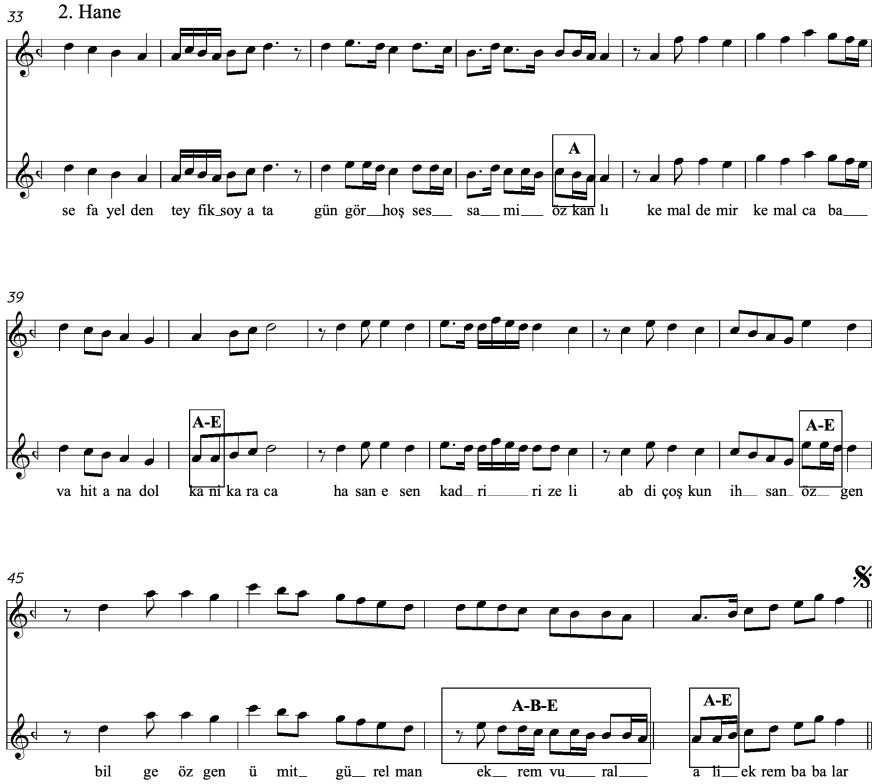


Figure 3. Second hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 3, the çargâh pitch was added in the thirty-sixth measure. In the fortieth measure, the dügâh pitch was doubled in accordance with the syllable of the name. In the forty-fourth measure, rhythmic change and variation were introduced using the hüseyni pitch. In the forty-seventh measure, the neva pitch was omitted, and the melody was varied using the neva, çargâh, and segâh pitches.

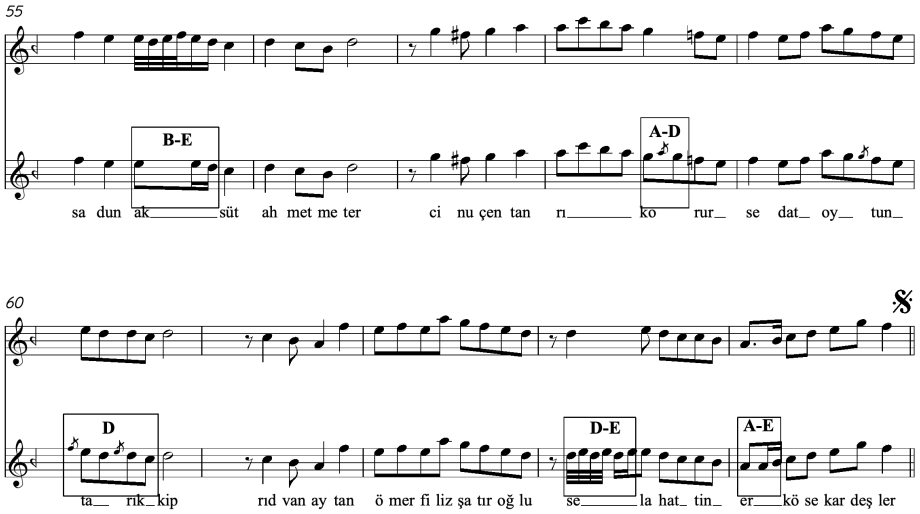


Figure 4. Third hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 4, the neva and acem pitches were omitted in the fifty-fifth measure, and the rhythmic structure was simplified. In the fifty-eighth measure, the gerdaniye pitch was added and ornamentation was applied. In the sixtieth measure, the acem and hüseyni pitches were used as grace notes within the melodic structure. In the sixty-third measure, the hüseyni pitch was added and the rhythmic structure was varied. In the sixty-first measure, the dügâh pitch was also added and the rhythmic structure was altered.

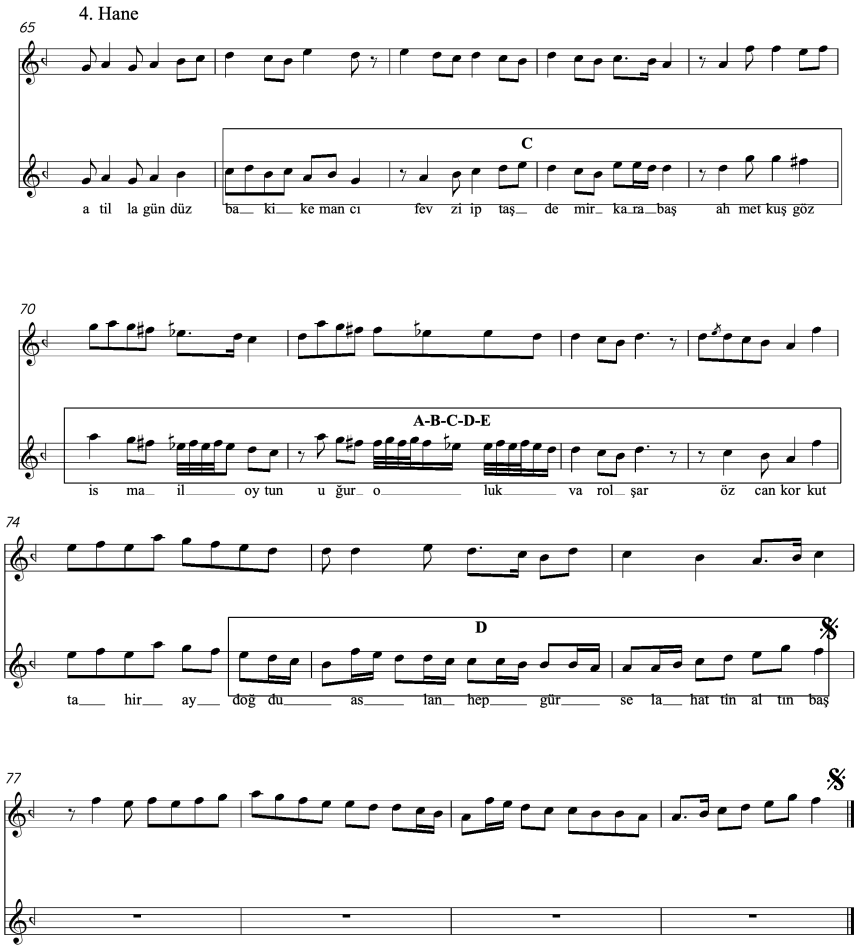


Figure 5. Fourth hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 5, significant melodic differences and abbreviations were identified between the source notation and Karaca's performance; however, the available data do not make it possible to determine whether these changes resulted from the requirements of text-setting. Nevertheless, the melodic structure in measures 66–69 differs markedly from the source notation. Subsequently, in measures 70–73, the melodic construction was altered through pitch additions and omissions as well as rhythmic variations. Although the melodic structure at the beginning of measure 74 remains the same, the melody constructed from the end of measure 75 through measure 76 differs from the reference notation. In addition, Karaca omitted the final four measures of the peşrev. Although the reason for this omission is unknown, it is clear that the final hane of the peşrev underwent considerable alteration during the text-setting process. The analysis of the peşrev can be summarized as follows (Table 1).

Table 1. Melodic and rhythmic changes identified in Kani Karaca's performance of the TRT Peşrevi

Section	Measure	Change between the source notation and Karaca's performance	Code	Type of change	Name/Surname associated with the change
1st hane	1	The source melody was altered and the rhythmic structure was varied.	C-E	Melodic change + rhythmic change/variation	Inaltekin
1st hane	4	The hüseyni pitch was added to the melodic structure.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Alişenozan
1st hane	8	The gerdaniye and hisar pitches was added to the melodic structure.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Kutluğ Payaslı
1st hane	11	The segâh pitch was omitted; the neva pitch was added and ornamentation was applied.	A-B-D	Note addition + note omission + ornamentation	Bekir
1st hane	11–12	Syncopation was introduced by tying two eighth notes.	E	Rhythmic change/variation	Sezgin
1st hane	12	Ornamentation was applied adding the segâh pitch.	A-D-E	Note addition + Ornamentation + Rhythmic change/variation	Sağyaşar
1st hane	14	The dügâh pitch was added to accommodate the syllable of the name. As a result of this rhythmic structure was altered	A-E	Note addition + Rhythmic change/variation	Rıza

1st hane	15	The rast pitch was omitted; the rhythmic structure was altered and varied using the neva and hüseyni pitches.	A-B-E	Note addition + note omission + rhythmic change	Nevzat Atlığ
1st hane	16	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-E	Note addition + rhythmic change	Alaeddin
Mülazime	18	The hüseyni pitch was added and a rhythmic change was introduced.	A-E	Note addition + rhythmic change	Melahat
Mülazime	19	The syncopation at the end of the measure was removed.	A-E	Note addition + Rhythmic change	Çayırlı, Aytaş Ergen, Yükselkip, Akif Özüşen
Mülazime	20	The çargâh and neva pitches were added.	A	Note addition	Yıldırım Bekçi
Mülazime	23	The dügâh pitch was omitted; ornamentation was applied using gerdaniye, hüseyni and neva were added, and the rhythmic structure was varied.	A-B-D-E	Note addition + note omission + ornamentation + rhythmic change	İclal Eroğlu
Mülazime	25	The neva pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change	Çelebi
Mülazime	26	The çargâh pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change	Cemile
2nd hane	36	The çargâh pitch was added.	A	Note addition	Özkanlı
2nd hane	40	The dügâh pitch was doubled to accommodate the syllable of the name.	A-E	Note addition + rhythmic change	Kani
2nd hane	44	Rhythmic change and variation were introduced using the hüseyni pitch.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Özgen
2nd hane	47	The neva pitch was omitted; the melodic structure was varied using the neva, çargâh, and segâh pitches.	A-B-E	Note addition + note omission + rhythmic change/variation	Ekrem Vural
2nd hane	48	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-E	Note addition + rhythmic change	Ali
3rd hane	55	The neva and acem pitches were omitted and the rhythmic structure was simplified.	B-E	Note omission + rhythmic change	Aksüt
3rd hane	58	The gerdaniye pitch was added and ornamentation was applied.	A-D	Note addition + ornamentation	Korur
3rd hane	60	The acem and hüseyni pitches were used as grace notes.	D	Ornamentation	Tarık Kip
3rd hane	61	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-D-E	Note addition + ornamentation + rhythmic change	Selahattin
3rd hane	63	The hüseyni pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Erköse
4th hane	66–69	The melodic structure of the source work was substantially altered.	C	Melodic change	Baki Kemancı, Fevzi İptaş, Demir Karabaş, Ahmet Kuşgöz
4th hane	70–73	The melodic construction was altered through pitch additions and omissions together with rhythmic variations.	A-B-C-E	Note addition + note omission + melodic change + rhythmic change	İsmail Oytun, Uğur Oluk, Varol Şar, Özcan Kokut
4th hane	75–76	A melodic structure different from the source notation was used.	C	Melodic change	Aydoğdu, Aslan Hepgür, Selahattin Altınbaş
4th hane	Final 4 measures	The final four measures of the source work were omitted from Karaca's performance.	B	Section/note omission	—

As shown in Table 1, Kani Karaca's text-setting practice does not completely transform the melodic structure of the source peşrev; rather, it is realized primarily through local note additions and omissions, ornamentation, and rhythmic variations. The concentration of changes in categories A, B, D, and E in the first, second, and third hanes indicates that the main outlines of the source melody are preserved. By contrast, the prominence of category C melodic changes in the fourth hane and the omission of the final four measures demonstrate that this hane departs from the source structure to a greater extent than the other sections. Although melodic and rhythmic details are altered in the mülazime, its repetition after each hane demonstrates that the fundamental formal function of the peşrev is preserved.

Conclusion

This study examined the historical development of the peşrev genre in light of historical and contemporary research, particularly Walter Feldman's studies of Ottoman instrumental music, and investigated vocal performance practices that extend beyond an exclusively instrumental understanding of the peşrev. Historical sources demonstrate that the peşrev could be performed with the human voice in different periods and cultural contexts and that this practice appeared in various forms. Abdülkadir Merâgî's account of the *pishrow* being performed without couplets, the presence of vocal peşrev examples based on terennüm syllables in sixteenth-century sources, and Ali Ufki's record that

the peşrev could be sung with syllables such as “tennenen” all point to the historical background of vocal peşrev performance.

The examples encountered in the Ottoman-Jewish musical tradition reveal a different dimension of the vocal peşrev phenomenon. As a result of restrictions on the use of instruments in synagogues, peşrevs were created specifically for vocal performance; moreover, examples in which new texts were set to previously composed Turkish peşrevs demonstrate that an instrumental composition could be reworked through the addition of verbal material. Nevertheless, it cannot be determined with certainty whether these practices represented an uninterrupted continuation of an earlier vocal peşrev tradition or a secondary development derived from the instrumental peşrev.

Kani Karaca’s performance of the “TRT Peşrevi,” which constitutes the contemporary example examined in this study, displays noteworthy similarities when compared with these historical practices. Karaca’s knowledge that Hebrew lyrics were set to Turkish compositions within the Ottoman-Jewish musical tradition, together with his performance of a Hebrew work learned from David Behar, indicates his familiarity with this type of text-setting practice. However, since there is no evidence demonstrating that the TRT Peşrevi was created directly on the basis of this tradition, it appears more appropriate to speak of a structural and functional similarity between the two practices rather than to establish a relationship of direct historical continuity.

The comparative musical analysis of Seyfettin Osmanoğlu’s Bayati peşrev and Kani Karaca’s performance revealed that Karaca largely preserved the formal and melodic characteristics of the existing instrumental composition. In the first hane, the principal melodic structure was preserved, although limited melodic variations and the omission of certain notes were observed. The traditional function of the mülazime as a section repeated after each hane was maintained; however, different artists’ names were used in each repetition of the mülazime, allowing the fixed melodic structure to be reworked with changing verbal content. In the second and third hanes, the source melodic structure was also largely preserved apart from brief variations and ornamentations. By contrast, the melody was transformed more substantially in the fourth hane, and the section was abbreviated. Although the melodic structure was maintained throughout most of the peşrev apart from the fourth hane, notes were occasionally omitted or added in accordance with the syllables being set to the melody. Although it cannot be stated that these modifications were made deliberately for this purpose, they resulted in minor changes in melodic organization compared with the reference notation.

The analysis further revealed that the names of TRT artists were predominantly set to the peşrev melody according to a syllabic approach, thereby integrating the verbal material functionally into the existing melodic structure. Rather than completely reconstructing the melody according to the words, Karaca preserved the fundamental melodic and formal identity of the peşrev while employing variations, abbreviations, and melodic adaptations where necessary. In this respect, the TRT Peşrevi can be characterized not as a newly composed independent vocal peşrev, but rather as a vocal reinterpretation of an existing instrumental peşrev through the addition of verbal material.

In conclusion, although Kani Karaca’s TRT Peşrevi cannot be claimed to represent a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition, it can be said to share a common performance mechanism with historical examples in terms of vocalizing an existing instrumental peşrev melody and setting new verbal elements to that melody. This approach, encountered in historical sources in the form of terennüm syllables, religious texts, or subsequently added words, re-emerges in Kani Karaca’s example with humorous and contemporary content based on the names of TRT artists. The TRT Peşrevi may therefore be regarded not as a direct historical continuation of the vocal peşrev phenomenon, but as a distinctive modern reflection of the practice of verbalizing the peşrev, which appears in different forms in historical sources.

Biodata of Author



Dr. **Orkun Zafer Özgelen** began his musical training by playing the bağlama. In 2000, while still in high school, he was admitted to the Department of Instrumental Training at the ITU Turkish Music State Conservatory, and in 2004 he entered the Composition Department at the ITU Conservatory for his undergraduate studies. He studied repertoire with Erol Sayan; piano,

composition, and theory with Faris Akarsu; harmony and theory with Nail Yavuzoğlu; composition with Oğuzhan Balcı; Turkish makam music with Feridun Öney; and musical form with Neşe Yeşim Altınel Çoban.In 2008, with an Erasmus scholarship, he studied orchestration and composition for two years at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, Italy. In 2010, he founded the ITU Musical Theatre Ensemble, through which he organized performances and concerts at numerous festivals and invited events. After serving as the ensemble's founding conductor, he was invited by the Koç University Musical Theatre Ensemble in 2015, where he worked for one year as music director and instructor. He also arranged and served as music director for the musical Dorian, an adaptation of Oscar Wilde's novel The Picture of Dorian Gray.In 2021, Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I, which he co-authored with Assoc. Prof. Şerife Güvençoğlu, was published by Pan Publishing. In 2023, he participated as arranger and pianist in the album Türk Makam Müziği'nden Esintiler, prepared with Assist. Prof. Funda Esin. In the same year, he composed the music for The Diva, a musical written by Nebi Birgi.In February 2024, Özgelen completed the Musicology and Music Theory program at ITU and received his doctoral degree. In 2025, his book Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı was published by Eğitim Publishing. He currently serves as an academic at the ITU Turkish Music State Conservatory.

Academiaedu: https://istanbultek.academia.edu/OÖzgelen

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Orkun-Oezgelen

References

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki (Ottoman music through the eyes of European travelers).* Pan Yayıncılık.

Aytekin, E. (2024). *Cüneyd Orhon'un eser icra anlayışı: Yedi farklı saz eseri icrasının analizi (Cüneyd Orhon's approach to musical performance: An analysis of seven different instrumental works)*. Master's thesis. Yıldız Technical University, Istanbul, Türkiye.

Demir, M. (2017). Maftirim: Osmanlı müzik kültüründe Sefarad paraliturjik müziği (Maftirim: Sephardic paraliturgical music in Ottoman musical culture). *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26*(2), 308–327.https://izlik.org/JA29BZ83TY

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği (Turkish music in the 18th century)* (C. Behar, Trans.). Pan Yayıncılık.

Haug, J. I. (2019). *Ottoman and European music in 'Alī Ufuḳī's compendium, MS Turc 292: Analysis, interpretation, cultural context*. Readbox Unipress.

Jung, A. (1989). *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Šašmaqam (Sources of the traditional art music of the Uzbeks and Tajiks of Central Asia: Studies on the origins and development of the Šašmaqam).* Karl Dieter Wagner.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life: Anthropological perspectives on music*. University of Texas Press.

Neubauer, E. (2012). Die urbane Kunstmusik im Islam: Eine historische Übersicht (Urban art music in Islam: A historical overview). *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften (Journal for the History of Arabic-Islamic Sciences), 20–21*, 303–398.

Olley, J. (2017). Rhythmic augmentation and the transformation of the Ottoman peşrev, 18th–19th centuries. In Z. Helvacı, J. Olley, & R. M. Jäger (Eds.), *Rhythmic cycles and structures in the art music of the Middle East* (pp. 179–188). Ergon-Verlag.

Seroussi, E. (1991). The peşrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources. *Turkish Music Quarterly, 4*(3), 1–9.

Uslu, R. (2012). Müzik terimlerindeki karmaşanın akademik çalışmalara yansıması: Orijinal, nazire, çeşitleme, varyant, aranjman, cover, icra (The reflection of terminological confusion in music on academic studies: Original, nazire, variation, variant, arrangement, cover, performance). *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1*(2), 144–165. https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies.

Yörükçüoğlu, İ. (2025). Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterin muhteviyatının değerlendirilmesi (An evaluation of the contents of notebook no. 274 in the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection). *Konservatoryum, 12*(1), 54–73.https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

Web sources

URL1. Karaca, K. (n.d.). *TRT Peşrevi* [Video]. YouTube, Musiki Lugati. https://www.youtube.com/watch?v=EoeqlkIJZFo

URL2. Orhon, C. (n.d.). *Seyfettin Osmanoğlu: Bayati Peşrevi* [Audio recording]. Cüneyt Orhon Collection, İTÜ TMDK Archive.https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/

URL3. Karaca, K. (n.d.). *Hüzzam Beste (Hebrew)* [Video]. YouTube, TURKKNCL. https://www.youtube.com/watch?v=I-oosxp3b8M&t=24s



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
109-124, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği çalışmalarının araştırma pratiği, icrasal yönü ve uluslararası dolaşım açısından incelenmesi

Zehra Tulin Değirmenci[1]

Bağımsız Araştırmacı, Boston, A.B.D.

Makale Bilgisi

Geliş: 27 Ağustos 2026
Kabul: 7 Ekim 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Bi-müzikalite
Osmanlı-Türk müziği
Tarihsel etnomüzikoloji
Walter Zev Feldman
Yerel olarak üretilen modernlik

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu çalışma, Prof. Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanındaki araştırmaları ve icra pratiğiyle şekillenen bilimsel ve müzikal birikiminin, uluslararası iş birlikleri aracılığıyla konser, kayıt, arşiv, yayın ve eğitim faaliyetlerine nasıl taşındığını incelemektedir. Araştırmanın temel savı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine yönelik çalışmalarının Türkiye'den Amerika'ya tek yönlü bir aktarım modeliyle açıklanamayacağıdır. Bu çalışmalar, Feldman'ın aile kökleri, kişisel hafızası ve bilimsel merakıyla şekillenen, farklı müzik kültürlerini karşılaştırmaya dayalı entelektüel yönelimi ile Osmanlı-Türk müziğinin icraya dayalı aktarım geleneği arasında kurduğu karşılıklı ilişki içinde gelişen çok katmanlı bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Araştırmada Feldman'ın yayımlanmış çalışmaları ve kişisel anlatısının yanı sıra CD kitapçıkları, konser programları, gazete yazıları, kurumsal duyurular ve kişisel internet sitesinde yayımladığı mesleki kronoloji, tarihsel doküman incelemesine dayalı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarında görülen tarih yazımı yaklaşımı, "yerel olarak üretilen modernlik" kavramı çerçevesinde; tarihsel repertuvarın belgeler aracılığıyla yeniden kurulup icraya aktarılmasına yönelik projeleri ise Amerikan etnomüzikolojisinde geliştirilen "bi-müzikalite" kavramı çerçevesinde incelenmiştir. Bulgular, Feldman'ın 1969'dan itibaren sürdürdüğü araştırma amaçlı Türkiye ziyaretleri sırasında Fatih Salgar, Hurşit Ungay ve Necdet Yaşar gibi müzisyenlerle gerçekleştirdiği meşk ve icra çalışmalarının, onun çok kültürlü icra deneyiminin oluşumunda belirleyici olduğunu göstermektedir. Bu deneyim, Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji alanındaki kuramsal ve yöntemsel yönelimlerini açıklamaktadır. Feldman'ın Bronx'tan Boğaziçi'ne uzanan müzikal yolculuğunda, Osmanlı saray ve tekke müziklerinde karşılaştığı içsel ve metafizik yönelimli estetik, kendi müzikal geçmişiyle yeni bir ilişki kurmasına ve bu geçmişi yeniden değerlendirmesine olanak sağlamıştır.

Makaleye atıf için

Değirmenci, T. (2026). Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği çalışmalarının araştırma pratiği, icrasal yönü ve uluslararası dolaşım açısından incelenmesi. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 109-124. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596397

Giriş

Feldman, kendisini "bir müzisyen, Osmanlı ve Türk dünyası üzerine çalışan bir araştırmacı ve Moldova kökenli Amerikalı bir Yahudi" olarak tanımlar.[2] Bu öz tanımlama, onun Osmanlı-Türk müziğine yönelişinin yalnızca akademik bir alan seçiminden ibaret olmadığını; kişisel hafıza, aile kökenleri ve bilimsel merakın kesiştiği bir araştırma yolculuğu olduğunu düşündürmektedir.

[1] Dr., Bağımsız Araştırmacı, Boston, A.B.D.. Email: tulin.degirmenci@gmail.com ORCID: 0000-0001-6403-6940

[2] Walter Zev Feldman, *Hidden Histories: Klezmer, Moldovan and Greek Musical Routes from Istanbul to America; a Personal Journey*, yayımlanmamış otobiyografik metin, yazara iletilen taslak, 11 Ağustos 2026.

Feldman'ın özgün konumu, Amerikan etnomüzikolojisinin başka bir müzik geleneğini icra yoluyla öğrenmeye dayanan eğitim anlayışı (Hood, 1960, ss. 55–59) ile Moldova Yahudisi köklerinden gelen diasporik hafızanın kesişmesinde ortaya çıkar. Bu nedenle Feldman için icra, yalnızca müzikal bir etkinlik değil, tarihsel ve kültürel bilgiyi bedensel ve işitsel olarak kavramanın da bir yoludur. Tanbur, santur, çimbal, kudüm çalan Feldman'ın bu çok yönlü icra pratiği, Osmanlı-Türk ve Aşkenaz Yahudi müzik kültürlerine ilişkin çalışmalarına hem tarihsel hem de uygulamalı bir nitelik kazandırmıştır.

Feldman, bir yandan üzerinde çalıştığı müziği öğrenmek üzere Türkiye'ye yönelen Amerikalı bir araştırmacı ve müzisyendir; diğer yandan araştırdığı Osmanlı coğrafyası, ailesinin geldiği Besarabya'nın tarihsel ve müzikal geçmişinden bütünüyle bağımsız değildir. Bu nedenle onun Osmanlı-Türk müziğiyle ilişkisi, yalnızca yabancı bir kültüre yönelen akademik merakla değil, göçle parçalanmış tarihsel bağları ve müzikal hafızayı yeniden keşfetme çabasıyla da şekillenir.

Türkiye'de dönemin önemli müzisyenleriyle kurduğu ilişkiler, yazılı ve sözlü kaynaklar üzerinde çalışması ve zaman içinde oluşturduğu kişisel koleksiyon, onun araştırmacı kimliği ile müzisyen kimliğini birbirinden ayrılamaz hâle getirir. Bu birikimin Amerika'da derslere, konserlere, yayınlara dönüşmesi ise yalnızca bireysel bir akademik kariyeri değil, bir müzik geleneğinin ülkeler ve kurumlar arasında nasıl dolaşıma girdiğini de göstermektedir.

Feldman'ın 1969'da başlayan Türkiye seyahatleri, zamanla araştırma, icra ve kayıt faaliyetlerini kapsayan uzun soluklu iş birliklerine dönüşür. Feldman 1982'de Fatih Salgar'la klasik sözlü repertuvar, Hurşit Ungay'la kudüm, Necdet Yaşar'la ise tanbur çalışmaya başlar. Kanuni Erol Deran ve dönemin önemli klasik kemençe sanatçıları İhsan Özgen ve Nihat Doğu gibi müzisyenlerle mesleki ilişkiler ve dostluklar kurar.

Feldman'ın 1980'lerde İstanbul'da gerçekleştirdiği ders, mülakat, icra ve tasavvuf zikri kayıtları, bugün New York Üniversitesi (NYU) bünyesinde yürütülen *The Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music* dijitalleştirme projesinin temelini oluşturmaktadır. Bu arşiv, onun Türkiye'de icraya dayalı öğrenimle başlayan araştırmalarının yalnızca yayın ve projelere değil, Türk müziğinin yakın tarihine tanıklık eden kalıcı bir ses külliyatına da dönüştüğünü göstermektedir.

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanındaki akademik birikiminin başlıca ürünlerinden biri, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* adlı kitabıdır. Alanın kapsamlı monografileri arasında yer alan eser, tarihsel kaynaklar, repertuvar ve icra arasındaki ilişkileri birlikte ele alan yaklaşımıyla sonraki araştırma, icra ve kayıt çalışmalarına önemli bir akademik çerçeve sağlamıştır. Martin Stokes (1999), Feldman'ın *Music of the Ottoman Court* başlıklı monografisini, erken modern dönemde Osmanlı saray müziği üslubunun oluşumunu özellikle Ali Ufkî ve Kantemir kaynakları üzerinden belgeleyen önemli bir çalışma olarak değerlendirir. Feldman'ın Mevlevi müziği üzerine uzun yıllara yayılan araştırmaları ise *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire* adlı kitabında bütünlüklü bir incelemeye dönüşmüştür.

Bu çerçevede Feldman'ın yaşam öyküsü, "Osmanlı-Türk müziğini Amerika'ya taşıyan Amerikalı bir araştırmacı" biçimindeki tek yönlü bir aktarım anlatısına indirgenemez. Burada söz konusu olan, önce araştırmacının öğrenmeye yöneldiği müzik geleneği tarafından dönüştürüldüğü, ardından edindiği bilgi ve icra deneyimini yeni araştırma, eğitim ve temsil alanlarına taşıdığı çift yönlü bir süreçtir.

Amerika'da düzenlenen konserler, akademik etkinlikler ve yayımlanan kayıtlar aracılığıyla Türkiye'de birlikte çalıştığı usta müzisyenlerin ve onların seslendirdiği tarihsel repertuvarların uluslararası görünürlük kazanmasına katkıda bulunur. Türkiye'den Amerika'ya uzanan bu aktarımın en kapsamlı örneklerinden biri, Lâlezâr Topluluğu'nun seslendirdiği Osmanlı-Türk müziği repertuvarının Feldman'ın açıklama metinleriyle birlikte New York merkezli *Traditional Crossroads* tarafından dört CD hâlinde yayımlanmasıdır.

Feldman'ın Türk müziğini Amerika'daki dinleyicilerle buluşturmaya yönelik çalışmaları, 1980'lerin sonlarında düzenlediği konser dizileriyle süreklilik gösteren bir nitelik kazanmıştır. Peter Watrous'un 10 Şubat 1988 tarihli *The New York Times* yazısında değerlendirdiği Necdet Yaşar ve İhsan Özgen konseri, Feldman'ın 1987–1988 yıllarında Philadelphia, New York ve Chicago'da düzenlediği konserler dizisinin bir parçasıdır. Watrous'un değerlendirmesi,

Osmanlı-Türk müziğinin bu konserler aracılığıyla Amerikan basınında nasıl karşılandığını gösteren erken ve dikkat çekici bir tanıklıktır (Watrous, 1988, s. C22).

Feldman'ın uzmanlık alanı yalnızca Osmanlı-Türk müziğiyle sınırlı değildir. Klezmer[3] müziğinin tarihi, repertuvarı ve icra pratikleri üzerine de kapsamlı çalışmalar yürütmüş; bu alandaki temel çalışmasını *Klezmer: Music, History, and Memory* başlıklı kitabıyla yayımlamıştır (Feldman, 2016). Feldman'ın Amerika'da klezmer müziğini adlandırma, belgeleme ve kamusal alanda görünür kılma yönündeki çalışmaları, zamanla tarihsel kaynaklara dayalı araştırma, eğitim ve icra faaliyetlerini de kapsayacak biçimde genişlemiştir.

Bu çerçevede çalışma, Feldman'ın araştırma ve icra yoluyla oluşturduğu bilgi birikiminin, Amerika başta olmak üzere farklı akademik ve müzikal çevrelerde gerçekleştirilen tarihsel repertuvar araştırmaları, konser ve kayıt projeleri ile yayın, eğitim ve arşiv çalışmaları aracılığıyla nasıl somutlaştığını ve yeniden üretildiğini değerlendirmektedir.

Kavramsal Çerçeve

Feldman, Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için müzikoloji, etnomüzikoloji ve tarihsel etnomüzikolojinin birlikte uygulandığı disiplinlerarası bir yaklaşım modelini benimser. Ona göre müzikoloji nota kaynaklarını, diğer müzik belgelerini ve müzik kuramını; etnomüzikoloji güncel veya yakın döneme ait icra ve repertuvarları; tarihsel etnomüzikoloji ise günümüzdeki sözlü aktarımların ışık tutabileceği, görece yakın geçmişin tarihsel olarak bilinen icralarını inceler (Feldman, 2019b, s. 3). Bu disiplinlerarası model, doğrudan bu araştırmanın yöntemi olarak değil, Feldman'ın tarihsel kaynaklar, sözlü aktarım ve yaşayan icra geleneği arasında kurduğu ilişkiyi çözümlemeye yarayan analitik bir eksen olarak kullanılmıştır.

Feldman'ın çalışmalarının düşünsel temelini, Osmanlı müziğini kesintisiz ve değişmeyen bir geleneğin devamı olarak değil, tarihsel kopuşlar, dönüşümler ve yeniden oluşumlar içinde ele alan yaklaşımı oluşturur. Feldman, yaklaşık 1670–1710 yılları arasında yeni bir Osmanlı müzik sentezinin ortaya çıktığını ileri sürer. "Osmanlı müzik rönesansı" olarak tanımladığı bu dönüşümün saraydan ziyade aristokrat Müslümanlar ve Mevlevi müzisyenlerin katkısıyla gerçekleştiğini; Koca Osman, Hafız Post ve Itrî'nin çalışmalarıyla başlayan canlanmanın Kantemiroğlu'nun kuram ve nota sistemiyle yeni bir aşamaya ulaştığını belirtir.

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında başvurduğu önemli kavramsal çerçevelerden biri, Rifa'at Abou-El-Haj tarafından ortaya konulan "yerel olarak üretilen modernlik" (*locally generated modernity*) kavramıdır (Feldman, 2024, ss. xi–xii). Bu kavram, Osmanlı toplumundaki dönüşümleri yalnızca Batı etkisiyle başlayan bir modernleşmenin sonucu olarak değil, 17. yüzyıldan itibaren toplumun kendi siyasal, toplumsal ve kültürel dinamikleri içinde gelişen yenilikler olarak değerlendirmesini mümkün kılar. Feldman bu yaklaşımı müzik tarihine uygulayarak, yaklaşık 1670–1710 yıllarında ortaya çıkan yeni Osmanlı müziğini Orta Çağ İran müziğinin kesintisiz devamı olarak değil; İran, Türk ve Bizans unsurlarının, Mevlevi çevrelerin ve gayrimüslim müzisyenlerin katkılarıyla oluşmuş yeni bir sentez olarak yorumlamaktadır (Feldman, 2019a, ss. 173–179).

Bi-müzikalite kavramı, "bi-" ön ekinin çağrıştırdığı sayısal sınırın ötesinde, birden çok müzik kültürü içinde icraya dayalı yetkinlik anlamında kullanılmıştır (Hood, 1960, s. 59). Feldman bu çerçevede, farklı müzik kültürlerinde yetkinlik kazanmış bir müzisyen ve kendi ifadesiyle bir "Osmanlı ve Türk dünyası araştırmacısı" (Ottoman/Turkic scholar) olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğiyle ilişkisini yalnızca akademik bilgi üretimi üzerinden değil, öğrenme, icra ve müzisyenlerle kurduğu uzun süreli ilişkiler üzerinden de değerlendirmeye imkân vermiştir.

Böylece tarihsel etnomüzikoloji Feldman'ın yöntemsel yönelimini, "yerel olarak üretilmiş modernlik" Osmanlı müziğinin tarihsel dönüşümüne ilişkin yorumunu, bi-müzikalite ise araştırmacı ve icracı kimliklerinin birlikteliğini değerlendirmek üzere birbirini tamamlayan analitik çerçeveler olarak kullanılmıştır.

[3]Feldman'ın açıklamasına göre "klezmer" terimi başlangıçta Doğu Avrupa Yahudi düğünlerinde çalgı çalan profesyonel müzisyenleri ifade ederken, zamanla bu müzisyenlerin icra ettiği repertuvarı ve müzik geleneğini adlandıran bir terime dönüşmüştür. Feldman, 1970'lerde bu repertuvar için "klezmer music" İngilizce adlandırmasını benimsemiş ve yaygınlaştırmıştır (Feldman, 2016, ss. xv–xvi).

Yöntem

Bu çalışma, Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanında araştırma ve icra yoluyla edindiği bilgi birikiminin, uluslararası iş birlikleri aracılığıyla konserlere, kayıtlara, yayınlara, eğitim faaliyetlerine, projelere ve arşiv çalışmalarına nasıl dönüştüğünü inceleyen tarihsel-belgesel bir araştırmadır. Araştırma, Feldman'ın bütün yaşam öyküsünü veya çalışmalarının eksiksiz bir dökümünü sunmayı değil, Türkiye'de geliştirdiği müzikal ilişkiler ve bilgi birikiminin uluslararası alandaki yansımalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın başlıca kaynaklarını Feldman'ın yayımlanmış kitap ve makaleleri, yazara gönderdiği yayımlanmamış otobiyografik anlatısı, kişisel arşivindeki belgeler (URL1), CD kitapçıkları, ses kayıtları, konser programları, gazete haberleri ve eleştirileri, kurumsal etkinlik duyuruları, öz geçmişi ve kişisel internet sitesinde yayımladığı faaliyet kronolojisi oluşturmaktadır. Kurumsal kayıtlar, süreli yayınlar ve diğer yayımlanmış kaynaklar, Feldman'ın anlatısındaki bilgileri karşılaştırmak ve tarihsel bağlamına yerleştirmek amacıyla kullanılmıştır.



Foto 1. Walter Feldman, Tuna Nehri'ne bakan Buda (Budin) Kalesi'nde, 2020. Fotoğraf: Judit Frigyesi

Kaynaklar, nitel doküman incelemesi yöntemiyle karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Feldman'ın kişisel anlatısı, internet sitesi ve öz geçmişinde verdiği bilgiler, mesleki geçmişini ve araştırmacı kimliğini nasıl tanımladığını göstermek amacıyla kullanılmış; tarihler, mekânlar, katılımcılar ve etkinliklerin içerikleri dönemin gazete haberleri, konser ilanları ve kurumsal kayıtlarıyla karşılaştırılarak metne aktarılmıştır. İncelenen belgeler, Feldman'ın müzikal birikimi ve Türkiye'de geliştirdiği icra deneyimi, araştırma ve yayınları, konser ve konferansları, kayıt projeleri ve danışmanlık faaliyetleri ile UNESCO çalışmaları çerçevesinde tematik olarak gruplandırılmış; her tema kendi içinde kronolojik olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular

İncelenen belgeler, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanındaki çalışmalarının Türkiye'de edindiği repertuvar ve icra bilgisi, tarihsel kaynaklara dayalı araştırmaları ve müzisyenlerle kurduğu uzun süreli ilişkiler üzerinde geliştiğini göstermektedir. Bu birikim, zaman içinde yayınlara, konser ve konferanslara, kayıt projelerine, eğitim faaliyetlerine, kurumsal iş birliklerine ve arşiv çalışmalarına dönüşmüştür. Bulgular, bu faaliyet alanları arasındaki sürekliliği gösterebilmek amacıyla tematik başlıklar altında ve her başlık içinde kronolojik olarak ele alınmıştır. Feldman'ın araştırmacı ve icracı kimlikleri tarihsel etnomüzikoloji ve bi-müzikalite çerçevesinde; Osmanlı müziğinin tarihsel dönüşümüne ilişkin yaklaşımı ise "yerel olarak üretilmiş modernlik" kavramı doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Feldman'ın İstanbul Alan Kayıtları ve New York Üniversitesindeki Dijitalleştirme Projesi

Feldman'ın 1980'li yıllarda Türkiye'de sürdürdüğü icraya dayalı öğrenim, görüşme ve alan kayıtları yalnızca kişisel araştırma sürecinin belgeleri olarak kalmamış; günümüzde New York Üniversitesi bünyesinde dijitalleştirilen Walter Feldman Klasik Türk Müziği Koleksiyonu'nun da temelini oluşturmuştur. Feldman'ın verdiği bilgiye göre, 1980'li yıllarda yaptığı İstanbul alan kayıtları Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Nihat Doğu ve Fatih Salgar'la gerçekleştirdiği çeşitli ders ve görüşmelerin yanı sıra Halveti dervişlerinin zikirlerine ait kayıtları da kapsamaktadır (W. Z. Feldman, kişisel yazışma, 24 Ağustos 2026).

Panayotis Mavromatis ve Adem Merter Birson'un girişimiyle geliştirilen Digitizing Cultural Heritage: The Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music başlıklı proje, 2024 yılında New York Üniversitesi Dijital Beşerî Bilimler (NYU Digital Humanities) Seed Grant Programı kapsamında desteklenmiştir. Proje, Feldman'ın Music of the

Ottoman Court (1996) adlı kitabı için yürüttüğü araştırmalar sırasında kasetlere kaydettiği malzemenin dijitalleştirilmesini amaçlamaktadır. Koleksiyon; müzik dersleri, özel konserler ve halka açık icralara ait kayıtları içermektedir. NYU'nun proje tanıtımında Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen, koleksiyonda kayıtları bulunan başlıca müzisyenler arasında gösterilmektedir. Proje kapsamında kayıtların dijital ortama aktarılması, ayrıntılı biçimde kataloglanması, üst verilerinin hazırlanması ve kamuya açık bir internet sitesinde yayımlanması planlanmaktadır (New York University Digital Humanities, t.y.). Ağırlıklı olarak Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin kayıtlarından oluşan arşivin 2027 yılının ilk yarısında resmî olarak erişime açılması öngörülmektedir (W. Z. Feldman, kişisel iletişim, 26 Ağustos 2026).

Bu koleksiyon, Feldman'ın Türkiye'deki öğrenme ve araştırma sürecini belgelemenin yanı sıra dönemin öğrenme, aktarım ve icra ortamlarına doğrudan tanıklık eden bir ses arşivi niteliğindedir.

Tarihsel Repertuvardan Uluslararası İş Birliklerine: Feldman'ın Müzik Projeleri

Feldman, 1985–1987 yılları arasında *National Endowment for the Humanities* (NEH) tarafından sağlanan Translation Grant kapsamında, Dimitrie Cantemir'in (Kantemiroğlu) Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât (Harflerle Mûsikî İlmi Kitabı) başlıklı müzik risalesi üzerinde çeviri çalışması yürütmüştür. Feldman'ın verdiği bilgiye göre bu çalışma, 1996'da yayımlanan *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* başlıklı kitabının temelini oluşturmuştur (W. Z. Feldman, kişisel yazışma, 24 Ağustos 2026).

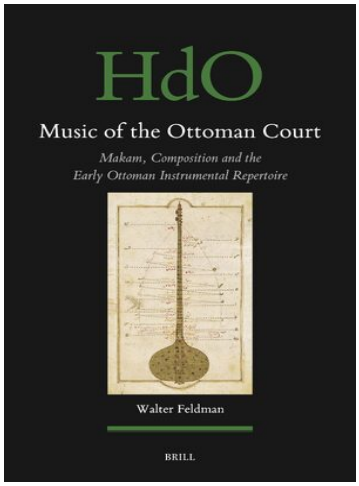


Foto2. Walter Feldman'ın *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* adlı kitabının kapağı (Brill, 2024).

Feldman'ın İstanbul'daki alan çalışmaları ile Kantemir'in müzik risalesi üzerinde yürüttüğü çeviri çalışması, tarihsel Osmanlı repertuvarına yönelik sonraki projelerinin araştırma zeminini oluşturmuştur. Bu birikim, 1980'lerin sonlarından itibaren uluslararası iş birlikleri aracılığıyla icra, kayıt, yayın ve eleştirel edisyon çalışmalarına taşınmıştır.

Bosphorus Project, *MediMuses* projesi, En Chordais kültür kuruluşuyla yürüttüğü çalışmalar, *Corpus Musicae Ottomanicae* bünyesindeki faaliyetleri ve yakın dönemde üstlendiği kayıt danışmanlıkları, farklı kurumsal çerçevelerde gerçekleştirilmiş olmakla birlikte, Feldman'ın tarihsel Osmanlı repertuvarını araştırma, yeniden icraya kazandırma ve bilimsel dolaşıma sunma çabasının farklı aşamalarını oluşturmaktadır.

Feldman'ın kişisel sitesinde yer alan bilgilere göre, *Shared Sacred Space of the Eastern Mediterranean* adlı konser dizisi 2005–2006 yıllarında New York'taki 92nd Street Y'de sunulmuştur. Konser dizisinin katılımcıları arasında Bezmara, Lalezar, Romeiko Byzantine Choir ve Jerusalem Maftirim Ensemble yer almıştır (Feldman, t.y.-e). Dizinin 17 Kasım 2005 tarihli *Music of the Mystics: Shared Sacred Space: Sabbatian Mysticism and Jewish Composers of the Ottoman Court* (Mistiklerin Müziği: Ortak Kutsal Mekân: Sabetaycı Mistisizm ve Osmanlı Sarayının Yahudi Bestecileri) başlıklı konserinde Bezmara Topluluğu sahne almıştır. 26 Ocak 2006 tarihli *Music of the Mystics: Sacred Music of Ottoman Jews and Greeks* (Mistiklerin Müziği: Osmanlı Yahudileri ve Rumların Kutsal Müziği) başlıklı ikinci konserde ise *Jerusalem Maftirim Ensemble* ile Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun klasik müziğini icra eden, Philadelphia'da 1990 yılında kurulmuş *Romeiko Ensemble* yer almıştır. Feldman'ın aktardığına göre bu ikinci konser,

Brooklyn'de yaşayan ve Kudüs doğumlu Yahudi dinî musikisi icracısı hazzan Rafael Yair Elnadav'la yaptığı görüşmelere ve Elnadav'ın Edirne doğumlu hocası Moshe Cordova'dan aktarılan repertuvara dayanmaktadır. Bu konserler, Osmanlı-Türk, Osmanlı Yahudi ve Rum/Bizans müzik geleneklerinin aynı kamusal icra bağlamında görünür kılınması bakımından önem taşımaktadır.

Bosphorus Project: Kantemiroğlu Edvârı'ndaki Repertuvarın İcraya Taşınması

Feldman, 1980'lerin sonlarında Nikiforos Metaxas ile İhsan Özgen'in yönetiminde yürütülen Bosphorus Project'te, topluluğun 1989'daki ikinci Atina konseri için danışmanlık yapmıştır. Kanunî Erol Deran'ın da yer aldığı topluluğa, Kantemiroğlu Edvârı'nda kayıtlı repertuvardan yaptığı ve Tanburî Angeli ile Kantemir'in eserlerini de içeren çevriyazıları sunmuş; Çengelköy'deki Aya Yorgo Kilisesi'nde gerçekleştirilen provalara katılmış ve konser için toplulukla birlikte İstanbul'dan Atina'ya gitmiştir (Karaca, 2026, s. 21; W. Z. Feldman, kişisel yazışma, 24 Ağustos 2026).

Bosphorus Project, Feldman'ın Kantemir üzerine yürüttüğü kaynak araştırmalarının çevriyazı, prova ve konser yoluyla icra alanına taşındığı erken örneklerden biridir. Böylece tarihsel kaynaklarda korunan repertuvar, yalnızca incelenen bir metin olmaktan çıkarak yeniden seslendirilen bir icra malzemesine dönüşmüştür.

Lâlezâr: Amerika'da Kayda Dönüşen Osmanlı Repertuvarı

Reha Sağbaş'ın 1997'de kurduğu Lâlezâr Topluluğu, Osmanlı saray müziğinden köçekçelere ve gayrimüslim bestekârların eserlerine uzanan geniş bir repertuvarı seslendirdi. Feldman'ın Reha ve Selma Sağbaş'la İstanbul'da başlayan görüşmeleri, Osmanlı-Türk müziğini Amerika'daki konser, eğitim ve yayın faaliyetlerine taşıyan müzikal bir iş birliğinin başlangıcı oldu (Feldman, 2000, ss. 36–37).

2000–2001 yıllarında Lâlezâr'ın kayıtları, New York merkezli Traditional Crossroads tarafından Music of the Sultans, Sufis & Seraglio genel başlığı altında dört CD'lik bir dizi hâlinde yayımlandı (Lâlezâr, 2000). Sultan Composers, The Music of the Dancing Boys, Minority Composers ve Ottoman Suite başlıklı CD'ler, Osmanlı repertuvarını tematik bir düzen ve kapsamlı İngilizce açıklamalarla Amerikan dinleyicisine sundu.

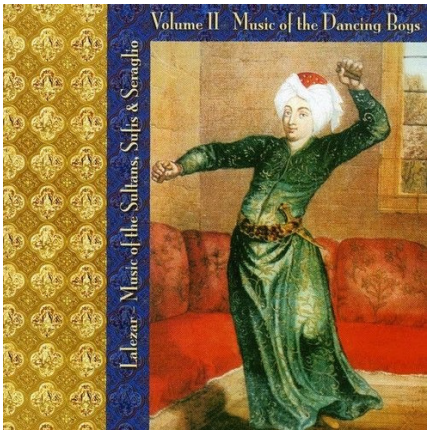


Foto3. Lalezar topluluğunun *Music of the Sultans, Sufis & Seraglio* serisinin ikinci albümü *Music of the Dancing Boys*'un CD kapağı (Traditional Crossroads).

Feldman'ın bu projeye katkısı özellikle dizinin ikinci CD'si olan, The Music of the Dancing Boys için kaleme aldığı kitapçık metninde belirginleşir. "Notes by Walter Feldman" başlığıyla yayımlanan çalışma, köçekçeyi saray ile meyhane, Müslümanlarla gayrimüslimler ve dünyevi eğlenceyle tasavvufi imgelerin kesiştiği bir repertuvar olarak ele alır. Tarihsel incelemeyi eser açıklamaları, çalgı tanıtımları ve müzisyen biyografileriyle tamamlayan metin, CD'yi yalnızca bir ses kaydı olmaktan çıkararak açıklamalı bir müzik tarihi yayınına dönüştürür (Feldman, 2000, ss. 4–38).

Lâlezâr dizisi Amerikan müzik basınında da büyük ilgi görür. Chris Nickson, Dirty Linen dergisindeki değerlendirmesinde dört CD'lik çalışmayı ses bakımından güzel, müzikal açıdan görkemli ve etkileyici bulur.

> İstanbul merkezli Lâlezâr Topluluğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun müziğini incelemek üzere tarihin derinliklerine uzanıyor. Gerçekten de bu dikkat çekici bir yolculuk: Hükümdarları aynı zamanda başarılı müzisyenler ve besteciler olan kaç ülke vardır? Burada, gerçekten "saray müziği" olarak nitelendirilebilecek beş yüzyıllık bir müzik geleneği söz konusudur (Nickson, 2001, s. 89).

Kayıt projesi, 9 Mart 2001'de Washington, D.C.'deki Freer Gallery'de verilen konserin de temelini oluşturur. The Washington Post yazarı Mark Jenkins, topluluğun konser programında dört CD'nin temalarını ayrı fasıllar hâlinde sahneye taşıdığını ve farklı dinî ve etnik çevrelerin Osmanlı müziğine katkılarını bütünlüklü bir icra içinde sunduğunu belirtir (Jenkins, 2001). Böylece Lâlezâr'ın İstanbul'da şekillenen repertuvar çalışması, kayıtlar, konserler ve basında yayımlanan değerlendirmeler aracılığıyla Amerika'da dolaşıma giren kapsamlı bir projeye dönüştü.

Tarihsel Repertuvarı Yeniden İşitmek: Bezmârâ Topluluğu

Feldman'ın tarihsel Osmanlı-Türk müziği repertuvarını yeniden icraya kazandırmaya yönelik çalışmaları, 1993–1994 yıllarında Fikret Karakaya ile birlikte yer aldığı Erken Dönem Osmanlı Müziği Projesi'nde somutlaşır. Bu çalışma, Karakaya tarafından 1996'da kurulan Bezmârâ Topluluğu'nun repertuvar ve icra anlayışının temellerini oluşturur. Topluluk, tarihsel kaynaklarda korunan erken dönem Osmanlı-Türk müziği repertuvarını, dönemsel biçimlerine uygun olarak yeniden üretilen çalgılarla seslendirmeyi amaçlar.

Bezmârâ'nın temel aldığı tarihsel kaynaklardan biri, dönem çalgıları hakkında önemli bilgiler veren XIV. yüzyıla ait Farsça bir müzik risalesi olan Kenzü't-Tuhaf'tır. Repertuvar seçiminde Ali Ufkî Bey'in (Wojciech Bobowski) *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü, Dimitrie Kantemir'in *Kitâbu 'ilmi'l-mûsîkā 'alâ vechi'l-hurûfât*'ı ve *Kevserî Mecmûası* başlıca kaynaklardır.



Foto 4. Bezmârâ Topluluğu'nun tarihsel Osmanlı müziği repertuvarına yönelik icra çalışmaları (URL1)

Bezmârâ'nın ilk CD'sinin kayıtları, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü'nün (Institut français d'études anatoliennes–IFEA) desteğiyle gerçekleştirilir. Bezmârâ'nın ilk CD kayıt oturumuna tanıklık eden Münir Nurettin Beken, Feldman'ın projedeki danışmanlık rolünü şöyle aktarır:

> İstanbul'un Beyoğlu semtindeki Fransız Sarayı'nda gerçekleştirilen ilk CD'lerinin kayıt oturumunda tesadüfen hazır bulunmuştum. Projenin danışmanlarından biri olan Walter Feldman ile CD'nin başlıca destekçisi Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü'nden bir temsilci de oradaydı. Eski arkadaşlarımdan bazılarının alışılmadık görünümlü bu çalgılarla, alışılmadık bir entonasyonla alışılmadık ezgiler icra etmelerini izlemek büyüleyiciydi (Beken, 2005, s. 505).

Beken'in tanıklığı, Bezmârâ projesinin yalnızca eski eserlerin yeniden seslendirilmesinden ibaret olmadığını gösterir. Yeniden yapılan dönem çalgılarının kullanılması, alışılmış icra anlayışından farklı bir entonasyonun denenmesi ve tarihsel kaynaklardan elde edilen ezgilerin kayda geçirilmesi, geçmişteki ses dünyasını yeniden kurmaya yönelik deneysel bir çalışma niteliğindedir. Feldman'ın kayıt sırasında danışman olarak bulunması ise tarihsel ve müzikolojik bilgisinin icra sürecine doğrudan aktarıldığını ortaya koyar.

Bu iş birliğinin ürünü, Bezmârâ'nın 1999'da yayımlanan ilk albümü Splendours of Topkapı'dır. Feldman, kayıt sürecindeki danışmanlığının yanı sıra albümün açıklama metnini de kaleme alarak icra edilen repertuvarı tarihsel bağlamına taşır.

Bezmârâ'nın tarihsel repertuvar çalışmalarının uluslararası ölçekteki uzantılarından biri, En Chordais kültür kuruluşunun koordinatörlüğünde yürütülen *MediMuses* projesi kapsamında Great Mediterranean Composers (Büyük Akdeniz Bestecileri) dizisinde yayımlanan Tanbûrî İsak CD'sidir. Avrupa Birliği'nin *Euromed Heritage II* Programı tarafından desteklenen ve 2002–2005 yılları arasında yürütülen *MediMuses* projesi, Akdeniz'in ortak modal müzik mirasının sözlü gelenek ve yazılı kaynaklar üzerinden araştırılmasını, belgelenmesini ve yeniden icraya

kazandırılmasını amaçlar. Feldman, bu projede Mahmoud Guettat ile birlikte danışman ve ortak editör olarak görev alır; proje kapsamında düzenlenen toplantı, çalıştay ve konserlere katılır.

Fikret Karakaya ile birlikte Tanbûrî İsak CD'sinin yapımcılığını da üstlenen Feldman, CD kitapçığında bestecinin eserlerini tarihsel ve müzikal açıdan değerlendiren bir inceleme kaleme alır. 2003 sonbaharında İstanbul'da kaydedilen ve 2005'te yayımlanan albümde Karakaya müzik koordinatörü, Feldman ise bilimsel koordinatör olarak görev alır. Aynı yıl Bezmârâ, Feldman'ın sanat yönetmenliğini üstlendiği ve 17 Kasım 2005'te New York'taki 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts'ta düzenlenen *Music of the Mystics: Shared Sacred Space: Sabbatian Mysticism and Jewish Composers of the Ottoman Court* başlıklı etkinliğe davetli topluluk olarak katılır.[4]

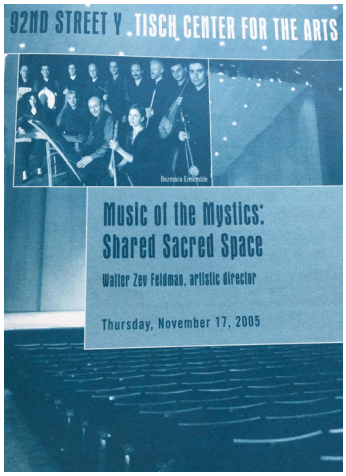


Foto 5. 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts'ta düzenlenen "Music of the Mystics: Shared Sacred Space" başlıklı etkinliğin afişi, 17 Kasım 2005.

Kurumsal Araştırmalar ve Danışmanlık Çalışmaları

Feldman, tarihsel etnomüzikoloji alanında benimsediği çalışma yönteminin temel unsurlarından biri olan tarihsel kaynak araştırmalarını, Prof. Ralf Martin Jäger'in Münster Üniversitesi'nde başlattığı ve Osmanlı müziği el yazmalarının eleştirel edisyonlarını hazırlamayı amaçlayan Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) projesi kapsamında sürdürmüş; 2012'den itibaren projenin danışma kurulunda yer almıştır. Projenin 2025–2027 yıllarını kapsayan son aşamasının başlamasıyla birlikte Bilimsel Danışma Kuruluna onursal üye olarak atanmıştır.[5]



Foto 6. Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) projesinin danışma kurulu toplantısından bir grup fotoğrafı (URL2) Kaynak: Münster Üniversitesi, CMO Fotoğraf Arşivi (© CMO).

Feldman, 2016'da Westfälische Wilhelms-Universität Münster'den aldığı araştırma bursu kapsamında, Jacob Olley'in katkısıyla Tanbûrî İsak'ın en eski Hamparsum yazmalarında yer alan eserleri üzerinde çalışmıştır (Feldman, 2024, s. 310). Feldman'ın tarihsel kaynaklardan icraya uzanan danışmanlık çalışmalarının yakın dönem örneklerinden biri, Bükreş merkezli Constantin Răileanu yönetimindeki Anton Pann Ensemble'ın Kantemir koleksiyonundan seçilen eserleri seslendirdiği Dimitrie Cantemir Melo 3 (2023) albümüdür (W. Z. Feldman, kişisel görüşme, 25 Ağustos 2026).

[4] 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts, Music of the Mystics: Shared Sacred Space, etkinlik afişi, 17 Kasım 2005.

[5] Münster Üniversitesi, Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), "Academic Advisory Board", 11 Şubat 2025, https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en/cmo/aktuelles.html (erişim tarihi: 28 Eylül 2026).

CMO bünyesindeki kaynak ve edisyon çalışmaları ile Anton Pann Ensemble'a yönelik kayıt danışmanlığı, Feldman'ın tarihsel Osmanlı-Türk müziği repertuvarına ilişkin araştırmalarını günümüzde de farklı bilimsel ve icraya dayalı mecralarda sürdürdüğünü göstermektedir.

Türk Müziğini Amerika'ya Taşımak: Ustalar, Konserler ve Kayıtlar

Feldman'ın Türkiye'de kurduğu müzikal ilişkiler ile Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel kaynakları ve erken dönem repertuvarı üzerine yürüttüğü çalışmalar, Amerika'daki konser, eğitim, kayıt ve yayın faaliyetlerine zemin oluşturur. Feldman bu faaliyetlerde yalnızca araştırmacı veya düzenleyici olarak değil, kimi zaman icracı ve konuşmacı, kimi zaman da repertuvarı tarihsel bağlamına yerleştiren bir müzikolog olarak rol üstlenir. Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'le gerçekleştirdiği konserler, Cinuçen Tanrıkorur'la Princeton Üniversitesinde düzenlediği konser ve söyleşi programı ve Lâlezâr repertuvarının Amerika'daki konserler ve kayıtlar aracılığıyla yeni bir dinleyici çevresine ulaşması, bu çok yönlü çalışmaların birbirini tamamlayan örnekleridir.



Foto 7. Tanbur sanatçısı Necdet Yaşar. Kaynak: Okuryazar, Necdet Yaşar sanatçı sayfası. (URL3)

Necdet Yaşar ve İhsan Özgen: Amerikan Sahnelerinde İki Usta

Feldman'ın Necdet Yaşar'la İstanbul'da sürdürdüğü tanbur çalışmaları, makam seyrini ve klasik tanbur tavrını meşk yoluyla öğrenmesini sağlar. Feldman'ın Necdet Yaşar'la başlayan dostluğu, zamanla İhsan Özgen'i de kapsayan müzikal bir iş birliğine dönüşür ve 1980'lerin sonlarında Amerika'da düzenlenen konserlere uzanır (Feldman, 2022, ss. xxi–xxii). Feldman'ın hazırladığı performans kronolojisi, 14 Şubat 1988'de Philadelphia Museum of Art'ta Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'le, 17 Nisan 1989'da ise Philadelphia'da Yaşar'la gerçekleştirilen iki konseri belgelemektedir (Feldman, t.y.-e). Yaşar ve Özgen'in aynı dönemde Amerikan sahnelerine taşıdığı icra anlayışının basındaki en dikkat çekici tanıklıklarından biri, Peter Watrous'un 10 Şubat 1988 tarihli *The New York Times* yazısıdır. Watrous, 7 Şubat'ta New York'taki Ethnic Folk Arts Center'da gerçekleştirilen konseri değerlendirirken, iki icracının enstrümanlarından yükselen ilk sesleri "ince işlenmiş notalar" (*lacy notes*) sözleriyle betimler. Eleştirmenin daha ilk seslerden itibaren bir sanat müziğiyle karşı karşıya olunduğunun anlaşıldığını belirtmesi, Osmanlı-Türk makam müziğinin Amerikan basınında nasıl karşılandığına ilişkin dikkat çekici bir tanıklık sunar (Watrous, 1988, s. C22).



THE NEW YORK TIMES, WEDNESDAY, FEBRUARY 10, 1988

Concert: String Music From Ottoman Court

By PETER WATROUS

NEW YORK has a veracious appetite for music from beyond the mainstream, whether it be from Cajun Louisiana or Anatolia. This creates a performance problem. Shows featuring functional music — music for weddings, for dancing or for rituals — don't have a context, and they can become museum exhibits, disembowveled parts of a culture, tough to make sense of. This wasn't the case for a concert on Sunday at the Ethnic Folk Arts Center featuring two of Turkey's leading classical musicians, Necdet Yasar and Ihsan Ozgen. From the first lacy notes it was clear they were playing art music, meant for listening.

For the first set, Mr. Yasar, who plays the tanbur, a long-necked, eight-stringed instrument sounding like a fragile, light banjo, alternated meditative solo improvisations and duets with Mr. Ozgen, who bows the kemence, a small three-string instrument. The music, composed between the 15th and 19th centuries, has little harmony; Mr. Yasar and Mr. Ozgen would typically carry an arching, dignified melody in unison, then would dart off into dancing polyphony, only to delve into a canon, which would release into a section where one instrument would hold long tones against the melodic pecking of the other.

The two musicians exhibited astonishing, but gentle, virtuosity. Solo improvisations punctuated the composed music (written for the Ottoman court, which had a strong system of patronage for musicians); Mr. Ozgen made the most of his instrument, creeping up on notes from above and below, bending them to signify emotion, sliding through glissandos to arrive at unexpected notes.

The music was refined, pared down to its essentials. Melodies appeared, were reordered, and showed up again in different guises; with its delicacy and lightness, the music seemed as if it were overheard in a dream. And when the regular thump of American dance music, donated by the night-club downstairs, intruded during an encore, the contrast wasn't as much one of culture as of function.

ENTERTAINMENT EVENTS

Theater

"THE GOOD AND FAITHFUL SERVANT" by Joe Orton; directed by Will Lieberson. Michael Allinson stars. Actors Playhouse, 100 Seventh Avenue South, opens tonight, 8:15.

"LOOSE ENDS" by Michael Weller; directed by Irene Lewis. Second Stage, 2162 Broadway, at 76th Street, opens tonight, 8.

Music

METROPOLITAN OPERA, Verdi's "Luisa Miller," 8.

KIRITE KANAWA, soprano, Carnegie Hall, 8.

GUARNERI STRING QUARTET AND FRIENDS; Stanley Drucker, clarinetist; David Jolley, hornist; James Van Demark, bassist, Alice Tully Hall, 8.

Foto 8. Peter Watrous'un The New York Times'ta 10 Şubat 1988 tarihinde yayımlanan "Concert: String Music From Ottoman Court" başlıklı yazısı

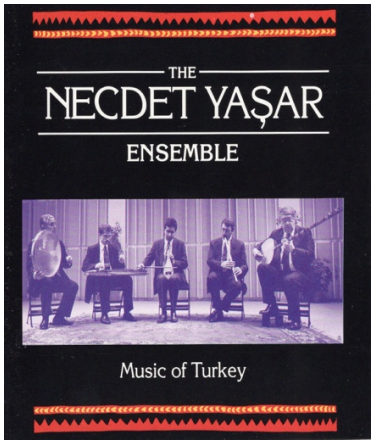


Foto 9. Necdet Yaşar Topluluğu'nun (The Necdet Yaşar Ensemble) Music of Turkey adlı albümünün CD kapağı (Music of the World, 1992). Görsel kaynağı: Discogs (erişim tarihi: 28 Eylül 2026)

Cinuçen Tanrıkorur: Princeton Üniversitesi'nde Konser ve Söyleşi

Feldman'ın Türkiye'de kurduğu müzikal ilişkilerin Amerika'daki önemli duraklarından biri, Cinuçen Tanrıkorur'la birlikte 4 Nisan 1991'de Princeton Üniversitesinde gerçekleştirdiği konser ve halka açık söyleşi programıdır. Tanrıkorur'un udu ve sesiyle sunduğu tasavvuf müziği programına vurmalı çalgılarla eşlik eden Feldman, bu ziyaret sırasında kendisiyle ayrıca bir mülakat gerçekleştirir (Feldman, 2022, s. xxii). Konser, söyleşi ve mülakat, Tanrıkorur'un icracı, besteci ve müzik düşünürü kimliklerinin Amerika'daki dinleyicilere tanıtılmasına imkân verir.

> Ud (Türk lavtası) ve ses için hazırlanmış, ender rastlanan ve sıra dışı bir müzik programı, 4 Nisan Perşembe günü Princeton Üniversitesi kampüsündeki Fine Hall'da bulunan Taplin Auditorium'da dinlenebilecek. Princeton Üniversitesi Müzik Bölümü ile The Friends of Music at Princeton, Türk müzisyen Cinuçen Tanrıkorur'u dinleyicilerle buluşturacak; kendisine vurmalı çalgıyla Walter Z. Feldman eşlik edecek. Program, İslâm'ın mistik geleneğine bağlı farklı derviş tarikatlarının âyinlerine eşlik etmek üzere bestelenmiş tasavvuf müziği eserlerine ayrılmıştır. Tanrıkorur'un repertuvarında XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla uzanan sözlü ve çalgısal eserler yer almaktadır. Kendisi taksim ve çalgısal doğaçlamadaki ustalığı ve makamlara, melodik modlara hâkimiyetiyle tanınmaktadır. İcra tavrı esas itibarıyla geleneksel, biçim bakımından ise yeni ve özgündür ("Turkish Music Program at Taplin Auditorium," 1991).[6]

Aynı gazete sayısında yer alan *The Friends of Music at Princeton*'ın "Nisan Ayı Müzik Etkinlikleri" (April Musical Events) başlıklı ilanı, etkinliğin saatini ve icracıların görevlerini de açıklığa kavuşturur. Etkinlik ilanda, "4 Nisan Perşembe, saat 20.00: Cinuçen Tanrıkorur, Türk udu ve ses; Walter Z. Feldman, vurmalı çalgılar; Tasavvuf Geleneğinde Sözlü ve Çalgısal Müzik" şeklinde duyurulur (Friends of Music at Princeton, 1991).[7] Programın Princeton Üniversitesi Fine Hall'daki Taplin Auditorium'da gerçekleştirileceği ve girişin ücretsiz olduğu da belirtilir.

Osmanlı-Türk Müziğini Anlatmak: Feldman'ın Performans ve Konferansları

Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğiyle bağını derinleştiren dönüm noktalarından biri, 1980'de New York'taki Saint John the Divine Katedrali'nde Niyazi Sayın ile Mesut Cemil Bey'in öğrencisi Necdet Yaşar'ı dinlemesi olmuştur. Osmanlı müziğinin bütün "vakar ve ihtişamıyla" karşısında belirdiğini belirtir (Feldman, 2025, s. 165).

[6] Çeviri yazara aittir.
[7] Özgün ilan metni: "Thur., April 4th, 8 pm: Cinucen Tanrikorur, Turkish lute & voice; Walter Z. Feldman, percussion; Vocal & Instrumental Music of the Sufi Tradition."

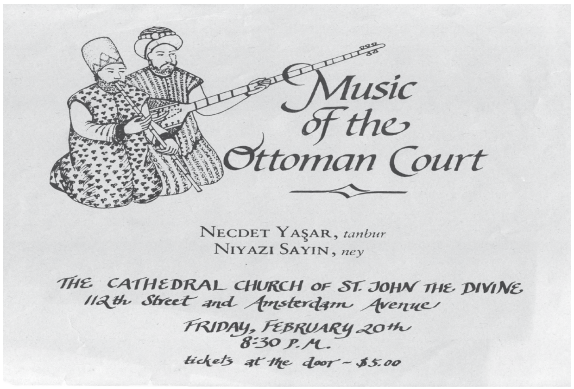


Foto10. Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın'ın 1980 tarihli etkinlik ilanı (Phillip Schuyler). Kaynak: Walter Feldman, *From the Bronx to the Bosphorus* (Fordham University Press, Empire State Editions, 2025).

Feldman, Princeton Üniversitesi'nde ders verdiği 1981–1984 yıllarında hocası Harold Powers'ın rehberliğinde Osmanlı müziği üzerine konferanslar vermeye ve yazılar kaleme almaya başlar. Princeton'daki görevi, İstanbul'da daha kapsamlı araştırmalar yürütmesini sağlayan kurumsal desteklere erişmesine de imkân verir. Feldman, 1983'te National Endowment for the Humanities ile American Research Institute in Turkey'den aldığı araştırma desteğiyle geleneksel sanat müziğinin on dokuzuncu yüzyıl Türkiye'sindeki konumunu inceler; aynı yıl Princeton Üniversitesi Beşerî ve Sosyal Bilimler Araştırma Komitesinin desteğiyle Osmanlı sözlü müziğindeki murabba formu üzerine çalışır. 1984'te aldığı diğer desteklerle Osmanlı müzik düşüncesi ile İstanbul'daki Sünni tarikatların müzik ve zikir geleneklerine yönelik araştırmalarını sürdürür (Feldman, t.y.-c).

Bu araştırmalar kapsamında İstanbul'da Fatih Salgar'la klasik sözlü repertuvar, Necdet Yaşar'la klasik tanbur çalışır; daha sonraki ziyaretlerinde Hurşid Ungay'dan kudüm öğrenmeye başlar. Cinuçen Tanrıkorur'la gelişen dostluğu ise ona Mevlevi müzik geleneğinin dönemin seküler ortamındaki durumunu yakından gözlemleme imkânı verir. (Feldman, 2022, s. xxii).

Feldman'ın "performans" başlığı altında sıraladığı Amerika'daki çalışmalar, 1988–1995 yılları arasında konser ile uygulamalı akademik sunum arasında gelişen bir çizgi oluşturur. Feldman, 14 Şubat 1988'de Philadelphia Museum of Art'ta Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'le, 17 Nisan 1989'da ise Philadelphia'da Necdet Yaşar'la birlikte konser verir. Bunu, 4 Nisan 1991'de Princeton Üniversitesi *Taplin Auditorium*'da gerçekleştirilen halka açık söyleşi-konferans izler. Etkinlikte Cinuçen Tanrıkorur ud ve sesiyle eserleri icra ederken Feldman ona vurmalı çalgılarla eşlik eder. Bu konser ve uygulamalı akademik sunumların sonuncusu, 1 Şubat 1995'te New York Üniversitesi Kevorkian Center'da verdiği "Aesthetics of Ottoman Tanbur Playing" (Osmanlı Tanbur İcrasının Estetiği) başlıklı uygulamalı konferanstır.[8] Böylece Feldman'ın Amerika'daki performansları, Türkiye'de birlikte çalıştığı usta müzisyenlerle verdiği konserlerden kendi icra bilgisini akademik bir ortamda örneklendirdiği uygulamalı sunuma uzanır (Feldman, t.y.-e).[9]

Feldman'ın Amerika'da Osmanlı-Türk müziği üzerine yürüttüğü çalışmaların bir başka yönünü, üniversitelerde ve kültür kurumlarında verdiği konferanslar oluşturur. Bu çizginin erken örneklerinden biri, 1990'da New York Üniversitesi Onassis Center'da, Neo-Bizans ile Osmanlı müziği arasındaki karşılıklı etkileşim üzerine verdiği konferanstır. Feldman, 1997'de Baltimore'daki Walters Gallery'de Osmanlı müziğinden Türk klasik müziğine uzanan dönüşümü, 1998'de University of Texas at Austin'da semazenlerin ritüeli ve müziğini, 2005'te ise New York'taki Center for Jewish History'da Tanburî İsak Fresko-Romano'nun bestelerini konu alan konuşmalar yapar. Mevlevi ritüelinin geçmişi ve günümüzdeki durumu üzerine 2008'de University of North Carolina at Chapel Hill'da, 2010'da ise UCLA'de verdiği konferanslar, bu anlatım faaliyetinin sürekliliğini gösterir (Feldman, t.y.-a).

Feldman'ın düzenleyicisi olduğu, A Locally Generated Modernity: The Ottoman Empire in the "Long" 18th Century başlıklı çalıştay, 19–21 Şubat 2018 tarihlerinde NYU Abu Dhabi Kampüsü Konferans Merkezi'nde gerçekleşir. Çalıştayda "yerel olarak üretilen modernlik" kavramı, İslam ve Doğu Ortodoks toplumları bağlamında

[8] Feldman'ın Amerika'daki performans kronolojisi için bk. Feldman (t.y.-e); Necdet Yaşar'la tanbur çalışmaları için bk. Feldman (2022, ss. xxi–xxii).

[9] Princeton etkinliği için ayrıca bk. "Turkish Music Program at Taplin Auditorium," *Town Topics*, 27 Mart 1991, https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse.

tarihsel ve güncel perspektiflerden ele alınmış; bu kavramın 17. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılın ilk yarısındaki Batı çizgisindeki modernleşme girişimleriyle kısmen çatışan bir süreci ifade ettiği belirtilmiştir (NYU Abu Dhabi, 2018).

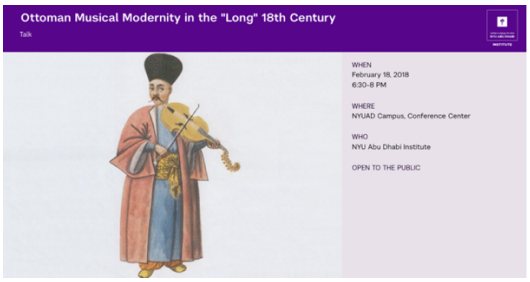


Foto 11. Walter Zev Feldman'ın Ottoman Musical Modernity in the "Long" 18th Century başlıklı konferansının tanıtım görseli. NYU Abu Dhabi, 18 Şubat 2018. Kaynak: NYU Abu Dhabi Institute. (URL4)

Aynı kavramsal yaklaşım, 29 Ocak 2019'da New York'ta Harun Küçük'le gerçekleştirdiği Leisure in the Ottoman Eighteenth Century başlıklı ortak oturumda sunduğu konuşmalı müzik gösteriminin (lecture-demonstration) temelini oluşturur (NYU Abu Dhabi, 2019). Feldman bu sunumda, on sekizinci yüzyıl Osmanlı müziğinde usullerin genişlemesi ve temponun yavaşlamasıyla belirginleşen ezgisel dönüşümü "boş zaman" (leisure/rahat) kavramıyla ilişkilendirmiş; bu dönüşümü Zaharya Hanende'nin Rast makamındaki Ağır Çember bestesi üzerinden örneklendirmiştir (Feldman, 2019a, s. 176).



Foto 12. Walter Feldman'ın "Leisure in the Ottoman Eighteenth Century" başlıklı etkinlikteki sunumundan bir kare, NYU Abu Dhabi Institute, 29 Ocak 2019.

Feldman'ın konferanslarında ele aldığı konular, Osmanlı müziğini Amerika'da yalnızca dinleyiciye sunulan bir repertuvar olarak değil; tarihsel değişim, kültürlerarası etkileşim, bestecilik ve ritüel bağlamları içinde incelenmesi gereken bir müzik geleneği olarak sunulduğunu göstermektedir.

Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarının yakın dönem örneklerinden biri, 12 Mayıs 2023 tarihinde Harvard Üniversitesi Radcliffe Institute for Advanced Study'de sunduğu "From the Alevi/Bektaşi Ayin-i Cem to the Mevlevi Ayin-i Şerif" başlıklı konuşmadır. "Music, Theater, Dance: Gendering and Performing the Body in the Early Modern Mediterranean" başlıklı seminer kapsamında gerçekleştirilen sunumda, Alevi-Bektaşi âyin-i cemi ile Mevlevi âyin-i şerifi karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır (Feldman, t.y.-b; Harvard Radcliffe Institute, t.y.). Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarının sürekliliğini gösteren bu sunum, onun dinî müzik ve ayin geleneklerini yalnızca müzikal yapıları bakımından değil, beden, hareket ve icra bağlamlarında da değerlendiren yaklaşımının yakın tarihli bir örneğini oluşturur.

New York'tan Konya'ya: Feldman'ın Rumi'ye Uzanan Yolu

Feldman, *Music of the Ottoman Court* adlı kitabını tamamladıktan kısa süre sonra Mevlevi tarikatının müziği üzerine çalışmaya başlar (Feldman, t.y.-d). Bu çalışmanın önemli aşamalarından biri, 2004 yılında Bârihüdâ Tanrıkorur ile birlikte hazırladığı Mevlevi Sema Töreni UNESCO adaylık dosyasıdır (Feldman, 2022, s. 10, dn. 3). Uluslararası Mevlânâ Vakfı tarafından hazırlanan ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı aracılığıyla UNESCO'ya sunulan dosyada Tanrıkorur Mevlevi mimarisi ve Mevlevihaneleri, Feldman ise Mevlevi âyin müziğinin tarihsel ve karşılaştırmalı yönlerini ele alır. Bu adaylık sürecinin ardından Mevlevi Sema Töreni, 2005 yılında "İnsanlığın Sözlü ve

Somut Olmayan Mirasının Başyapıtı" ilan edilmiş, 2008 yılında ise İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne dâhil edilmiştir (UNESCO, t.y.; UNESCO, 2008). Feldman'ın Mevlevi müziği üzerine yürüttüğü araştırmalar, 2022'de yayımlanan *From Rumi to the Whirling Dervishes* (Osmanlı'da Mevleviliğin Kültürel Tarihi) başlıklı kitabında kapsamlı bir bütünlük kazanmıştır (Feldman, 2022, s. xvii, xxi–xxii).

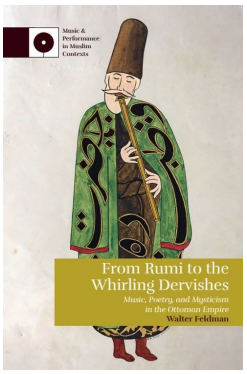


Foto13. Walter Feldman'ın From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire adlı kitabının kapağı.

Mevlevi Sema Töreni'nin UNESCO tarafından insanlığın somut olmayan kültürel mirası olarak tanınması, Feldman açısından sürecin tamamlandığı anlamına gelmez. Feldman, düzenlenen uluslararası toplantılara, yayımlanan bildirilere ve bazı mevlevihanelerin restorasyonuna rağmen adaylık dosyasında önerilen "Eylem Planı"nın temel hedeflerinin henüz hayata geçirilmediğini özellikle belirtir (Feldman, 2022, s. 10). Aradan yaklaşık on sekiz yıl geçtikten sonra yapılan bu değerlendirme, UNESCO sürecinin onun için yalnızca uluslararası bir tescilden ibaret olmadığını, aynı zamanda yerine getirilmesi gereken uzun vadeli bir koruma sorumluluğu taşıdığını düşündürmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Walter Zev Feldman'ın Türkiye'de Osmanlı-Türk müziği üzerine yürüttüğü araştırmalar ve katıldığı icra çalışmaları yoluyla edindiği bilgi birikimini ve kurduğu müzikal ilişkileri uluslararası araştırma, yayın, eğitim, konser, kayıt, proje ve arşiv çalışmalarına nasıl taşıdığını; bu sürecin, farklı akademik ve müzikal çevrelerle geliştirilen yeni iş birlikleri sayesinde tek yönlü bir aktarımın ötesine nasıl geçtiğini incelemiştir.

Feldman, Türkiye'de Fatih Salgar, Necdet Yaşar, Hurşid Ungay ve diğer usta müzisyenlerle sürdürdüğü meşk ve icra çalışmaları aracılığıyla Osmanlı-Türk müziğinin icra geleneğini öğrenmiş; bu süreç araştırmacı ve icracı yönlerinin birlikte gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu birikim, Amerika'da Necdet Yaşar, İhsan Özgen ve Cinuçen Tanrıkorur gibi müzisyenlerle gerçekleştirdiği konserlere ve uygulamalı akademik sunumlara yansımıştır. Philadelphia, Princeton ve New York'ta gerçekleştirilen etkinlikler, Osmanlı-Türk müziğinin farklı dinleyici kitleleri karşısında icra edilmesine ve akademik çevrelerde ele alınmasına olanak sağlamıştır.

Bu bulgular, çalışmada bi-müzikalite kavramı çerçevesinde ele alınan araştırmacı ve icracı kimliklerinin Feldman'ın çalışmalarında nasıl birleştiğini somutlaştırmaktadır. Feldman'ın tanbur ve santurun yanı sıra kudüm ve bendir gibi vurmalı enstrümanlarda da deneyim kazanması, makam ve usul bilgisini meşk sürecinde uygulamayla bütünleştirmesi, araştırdığı müzik geleneğini dışarıdan gözlemleyen bir araştırmacı konumunda kalmadığını göstermektedir.

Feldman'ın kayıt, yayın ve arşiv çalışmaları, bu birikimin uluslararası akademik ve müzikal çevrelere ulaştığı diğer alanları oluşturmuştur. *Early Ottoman Music Project* kapsamında ve Bezmârâ Topluluğu'nun çalışmalarında tarihsel kaynaklarda yer alan repertuvar yeniden icra edilmiş ve kaydedilmiştir. Lâlezâr'ın Traditional Crossroads tarafından yayımlanan kayıtları, Osmanlı-Türk müziği repertuvarını tematik başlıklar altında Amerikan dinleyicisine sunmuştur. Feldman'ın kişisel arşivindeki alan araştırması kayıtlarının New York Üniversitesi bünyesinde dijitalleştirilmesi ise bu birikimin kurumsal olarak korunmasını ve araştırmacıların erişimine açılmasını amaçlamaktadır.

Bu bulgular, Feldman'ın yöntemsel yönelimini açıklayan tarihsel etnomüzikolojiyle doğrudan ilişkilidir. Feldman, tarihsel kaynakları, birlikte meşk ettiği icracılardan edindiği makam, üslup ve repertuvar bilgisinden bağımsız biçimde

değerlendirmemiştir. Böylece erken dönem Osmanlı-Türk müziği repertuarı yalnızca metinsel incelemenin konusu olarak kalmamış, icra ve kayıt çalışmalarıyla yeniden ele alınmıştır.

Yerel olarak üretilmiş modernlik kavramı ise Feldman'ın yönteminden çok, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel dönüşümünü yorumlama biçimini açıklamaktadır. Bu yaklaşım, Osmanlı-Türk müziğini ne yalnızca Batı etkisiyle modernleşen ne de önceki gelenekleri değişmeden sürdüren bir yapı olarak değerlendirmekte; farklı kültürel çevrelerin etkileşimiyle kendi tarihsel koşulları içinde yeniden biçimlenen bir müzik geleneği olarak ele almaktadır. Böylece tarihsel etnomüzikoloji, Feldman'ın kaynakları ve icra geleneklerini birlikte değerlendiren yöntemsel yönelimini; bi-müzikalite, araştırmacı-icracı konumunu; yerel olarak üretilmiş modernlik ise Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişimine ilişkin yorumunu açıklamaktadır.

Feldman'ın Mevlevi müziği üzerine araştırmaları ve Mevlevi Sema Töreni'nin UNESCO adaylık dosyasına yaptığı katkı, çalışmalarının kültürel mirasın korunmasına yönelen boyutunu ortaya koymaktadır. Feldman'ın Mevlevi müziği üzerine araştırmaları ve Mevlevi Sema Töreni'nin UNESCO adaylık dosyasına yaptığı katkı, çalışmalarının kültürel mirasın korunmasına yönelen boyutunu ortaya koymaktadır.

İncelenen belgeler bir bütün olarak değerlendirildiğinde Feldman'ın konser, kayıt, yayın, eğitim, proje ve arşiv faaliyetleri aracılığıyla Osmanlı-Türk müziğinin belirli akademik ve müzikal çevrelerde icra edilmesine, kaydedilmesine ve tartışılmasına katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Feldman'ın öz-yaşam anlatısı, bu uzun soluklu çalışmaların kişisel ve müzikal zeminini de görünür kılar (Feldman, 2025). Bu anlatıda Feldman, çocukluğunda Bronx'ta babasıyla gittiği sinagogda deneyimlediği Yahudi dua okuyuşu (davenen) ile Washington Heights'taki Saint Spyridon Rum Ortodoks Kilisesi'nde duyduğu Bizans ilahilerinin hem eski klezmer müziğinin hem de Osmanlı saray ve tekke müziklerinin "en derin sırlarını" kavramasını sağlayan anahtar olduğunu belirtir.

Müzikal yolculuğunu ise "Bronx'tan Boğaziçi'ne, Besarabya'ya ve geriye" uzanan bir güzergâh olarak tanımlar (Feldman, 2025, s. 167). Osmanlı saray ve tekke müziklerinde karşılaştığı içe dönük ve aşkın estetik, eski klezmer geleneğinin kaybolmuş dünyasını yeniden işitmesine imkân vermiştir. Bu bakımdan Boğaziçi, Feldman'ın müzikal yolculuğunda "Klezmer Adası"na (Feldman, 2025, s. 163) ulaşmasını sağlayan bir geçittir.

Sonuç olarak Feldman'ın çalışmaları, Türkiye'de edinilen bilginin uluslararası alana tek yönlü biçimde aktarılmasından çok, farklı akademik ve müzikal çevrelerde yeniden yorumlandığı, uygulandığı ve kurumsal süreklilik kazandığı çok katmanlı bir sürece işaret etmektedir.

Büyük bir ilgiyle incelediği Ali Ufkî'nin mecmuası ile Kantemiroğlu'nun edvârı, geçmişin müzik dünyasını günümüze taşıyan temel kaynaklar arasında nasıl yer alıyorsa, Feldman'ın çalışmaları da bu birikimin günümüzde anlaşılmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayan temel başvuru eserleri arasında yer almaktadır. Bütün bunların ardında, bir ömür boyunca üzerinde düşündüğü, eserler ürettiği ve derinden benimsediği Osmanlı-Türk müziğinin insanlığın ortak kültürel mirasının bir parçası olarak tanınması ve anlaşılması için gösterdiği çaba yatmaktadır.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırmanın kapsamı, çalışmanın amacı doğrultusunda Feldman'ın anlatıları, kişisel arşivi ve yayımlanmış çalışmalarıyla sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma, incelenen tarihsel sürecin öncelikle Feldman'ın deneyimleri ve değerlendirmeleri üzerinden ele alınmasını beraberinde getirmektedir. Feldman'la aynı projelerde yer alan bütün müzisyenlerin, araştırmacıların ve kurum temsilcilerinin görüşlerini bir araya getiren çok yönlü bir inceleme bu çalışmada hedeflenmemiştir. Bu nedenle ulaşılan bulgular, Osmanlı-Türk müziğinin uluslararası dolaşımına katkıda bulunan bütün kişi ve kurumları kapsayan genel bir tarih olarak değil, Feldman'ın araştırma, icra ve uluslararası iş birlikleri çevresinde şekillenen belirli bir tarihsel güzergâhın incelemesi olarak değerlendirilmelidir.

Bilgilendirme

Bu çalışma herhangi bir kurum tarafından desteklenmemiştir. Yazar herhangi bir çıkar çatışması bildirmemektedir. Makalenin hazırlanması sırasında yapay zekâ araçlarından metnin editoryal ve eleştirel gözden geçirilmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Zehra Tülin Değirmenci**, 2023 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde, "Bir Gösterge Sistemi Olarak Hamparsum Müzik Yazısının Sosyokültürel Çözümlemesi" başlıklı teziyle doktora derecesini aldı. Lisans ve yüksek lisans eğitimlerini Dokuz Eylül Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Haliç Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak görev yaptı. 1996–2006 yılları arasında Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin kurucu müdürlüğünü yürüttü; bu dönemde Teke Bölgesi müzik kültürünü belgelemeye yönelik alan araştırmaları gerçekleştirdi, görsel-işitsel arşiv ve enstrüman koleksiyonu oluşturdu. 2023–2025 yılları arasında Harvard Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Merkezi'nde (CMES) misafir araştırmacı (Visiting Scholar) olarak araştırmalarını sürdürdü. Boston Üniversitesi Center for English Language & Orientation Programs'ta ileri dil eğitimine devam etti. 2024 yılından bu yana Konser Arkası dergisinde "Konser Notları" başlıklı köşesinde Amerika Birleşik Devletleri'nde izlediği konserler üzerine eleştiri ve değerlendirme yazıları kaleme almaktadır. Araştırmalarını tarihsel müzikoloji ve müzik paleografisi alanlarında sürdürmekte; özellikle Hamparsum yazmaları ve notasyon sistemi üzerine çalışmaktadır.

Kaynaklar

Anton Pann Ensemble. (2023). *Dimitrie Cantemir Melo 3* [Dijital albüm]. Bandcamp. https://antonpann.bandcamp.com/album/dimitrie-cantemir-melo-3

Beken, M. (2005). *Ca*ntemir: Music in Istanbul and Ottoman Europe around 1700 (Kantemir: 1700 dolaylarında İstanbul ve Osmanlı Avrupası'nda müzik) [CD değerlendirmesi]. *Ethnomusicology,* 49(3), 501–506. https://www.jstor.org/stable/20174413

92nd Street Y, Tisch Center for the Arts. (2005, 17 Kasım). Music of the Mystics: Sacred Music of Ottoman Jews and Greeks (Mistiklerin Müziği: Osmanlı Yahudileri ve Rumlarının Kutsal Müziği) [Etkinlik afişi].

Feldman, W. Z. (t.y.). Hidden histories: Klezmer, Moldovan and Greek musical routes from Istanbul to America; a personal journey (Saklı tarihler: Klezmer, Moldova ve Yunan müziklerinin İstanbul'dan Amerika'ya uzanan rotaları; kişisel bir yolculuk). [Yayımlanmamış otobiyografik metin].

Feldman, W. Z. (t.y.-a). *Courses, lectures & conference papers*. (Dersler, konferanslar ve konferans bildirileri) Walter Zev Feldman. 21 Ağustos 2026 tarihinde https://www.walterzevfeldman.com/careers adresinden erişildi.

Feldman, W. Z. (t.y.-b). *Curriculum vitae*. (Öz geçmiş) Academia.edu. 21 Ağustos 2026 tarihinde https://nyu.academia.edu/WalterFeldman/CurriculumVitae adresinden erişildi.

Feldman, W. Z. (t.y.-c). *Fellowships, projects & events*. (Burslar, projeler ve etkinlikler) Walter Zev Feldman. 25 Ağustos 2026 tarihinde https://www.walterzevfeldman.com/fellowships-awards adresinden erişildi.

Feldman, W. Z. (t.y.-d). *Ottoman Turkish music*. (Osmanlı-Türk müziği) Walter Zev Feldman. 20 Ağustos 2026 tarihinde https://www.walterzevfeldman.com/ adresinden erişildi.

Feldman, W. Z. (t.y.-e). *Performance, concerts, & recording*. (İcra, konserler ve kayıtlar) Walter Zev Feldman. 21 Ağustos 2026 tarihinde https://www.walterzevfeldman.com/performance-recording adresinden erişildi.

Feldman, W. Z. (2000). Notes. İçinde *Music of the sultans, sufis & seraglio: Vol. II, Music of the dancing boys* (Sultanların, Sufilerin ve Sarayın Müziği: 2. CD, Köçeklerin Müziği). [CD kitapçığı] (ss. 4–38). Traditional Crossroads.

Feldman, W. Z. (2016). Klezmer: Music, history, and memory (Klezmer: Müzik, tarih ve hafıza). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190244514.001.0001

Feldman, W. Z. (2019a). The emergence of Ottoman music and local modernity. (Osmanlı müziğinin ortaya çıkışı ve yerel modernlik) YILLIK: *Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. Z (2019b). Osmanlı müziğiyle ilgili müstakbel araştırmalar hakkında düşünceler. *Darülelhan Mecmuası*, (12), 3–6.

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire* (*Rumi'den Semazenlere: Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik, Şiir ve Tasavvuf).* Edinburgh University Press.

Feldman, W. Z. (2024). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (*Osmanlı saray müziği: Makam, kompozisyon ve Osmanlı çalgı müziğinin erken dönem repertuvarı).* (Gözden geçirilmiş baskı). Brill. (Özgün çalışma 1996 yılında yayımlanmıştır.)

Feldman, W. Z. (2025). *From the Bronx to the Bosphorus: Klezmer and other displaced musics of New York (Bronx'tan Boğaziçi'ne: Klezmer ve New York'taki Diğer Yerinden Edilmiş Müzikler)*. Fordham University Press.

Friends of Music at Princeton. (1991, 27 Mart). April musical events (Nisan ayı müzik etkinlikleri). Town Topics. https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse

Harvard Radcliffe Institute. (t.y.). *Music, theater, dance: Gendering and performing the body in the early modern Mediterranean (Müzik, tiyatro, dans: Erken modern Akdeniz'de bedenin toplumsal cinsiyetlendirilmesi ve icrası).* 2022–2023 Exploratory Seminars. 21 Ağustos 2026 tarihinde https://www.radcliffe.harvard.edu/opportunities-for-researchers/2023-exploratory-seminars/music-theater-dance-gendering-and-performing-the-body-in-the-early-modern-mediterranean adresinden erişildi.

Hood, M. (1960). The challenge of "bi-musicality" (Bi-müzikalitenin zorluğu). *Ethnomusicology*, 4(2), 55–59. https://doi.org/10.2307/924263

Jenkins, M. (2001, 13 Mart). Turkish delight: Music of the Ottoman era (Osmanlı dönemi müziği). *The Washington Post.*

Karaca, C. (2026). Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Özel Sayısı), 17–22. https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/199

Lâlezâr. (2000). Music of the sultans, sufis & seraglio: Vol. II. Music of the dancing boys (Sultanların, sufilerin ve sarayın müziği: Cilt II. Köçeklerin müziği) [CD]. Traditional Crossroads. 80702-4302-2.

Münster Üniversitesi. (2025, 11 Şubat). "Academic Advisory Board". Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), News and Events. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en/cmo/aktuelles.html (Erişim tarihi: 28 Eylül 2026).

New York University Digital Humanities. (t.y.). *Digitizing Cultural Heritage: The Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music (Kültürel mirasın dijitalleştirilmesi: Walter Feldman Klasik Türk Müziği Koleksiyonu).*
25 Ağustos 2026 tarihinde https://digitalhumanities.nyu.edu/projects/turkish-music/ adresinden erişildi.

NYU Abu Dhabi. (2018, 19–21 Şubat). *A locally generated modernity: The Ottoman Empire in the "long" 18th century (Yerel olarak üretilmiş bir modernlik: "Uzun" 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu).* [Çalıştay]. https://nyuad.nyu.edu/en/events/2018/february/a-locally-generated-modernity-the-ottoman-empire-in-the-long-18th-century.html

NYU Abu Dhabi. (2019, 29 Ocak). *Leisure in the Ottoman eighteenth century (On sekizinci yüzyıl Osmanlı dünyasında boş zaman).* https://nyuad.nyu.edu/en/events/2019/january/leisure-in-the-ottoman-eighteenth-century.html

Nickson, C. (2001, 1 Ekim). Lalezar music of the sultans, sufis & seraglio, Vol. 1–4: Sultan composers (Lâlezâr: Sultanların, sufilerin ve sarayın müziği, Cilt 1–4: Bestekâr sultanlar). *Dirty Linen,* 89.

Stokes, M. (1999). [Review of the book *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire,* by W. Feldman]. *Yearbook for Traditional Music*, 31, 140–142. https://doi.org/10.2307/767987

Turkish music program at Taplin Auditorium (Taplin Auditorium'da Türk müziği programı). (1991, 27 Mart). *Town Topics.* https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse

UNESCO. (t.y.). *Mevlevi sema ceremony (Mevlevi sema töreni). Intangible Cultural Heritage*. 19 Ağustos 2026 tarihinde https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100 adresinden erişildi.

UNESCO. (2008). *Decision of the Intergovernmental Committee: 3.COM 1* [Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetlerarası Komitesinin 3.COM 1 sayılı kararı]. https://ich.unesco.org/en/decisions/3.COM/1

Watrous, P. (1988, 10 Şubat). Concert: String music from Ottoman court (Konser: Osmanlı sarayından yaylı çalgı müziği). *The New York Times*, C22.

URL's

URL1: https://www.walterzevfeldman.com/

URL2. https://www.ressources-mcm.com/s/Ibn_Battuta/item/1684

URL 3. Münster Üniversitesi, Corpus Musicae Ottomanicae, Fotoğraf Galerisi. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/tr/media/bilder.html

URL4. Tanbur sanatçısı Necdet Yaşar. https://www.okuryazar.com.tr/sanatci/necdet-yasar

URL5. https://nyuad.nyu.edu/en/events/2018/february/ottoman-musical-modernity-in-the-long-18th-century.html



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
109-124, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

An examination of Walter Zev Feldman's studies on Ottoman-Turkish music in terms of research practice, performance, and international circulation

Zehra Tulin Değirmenci [10]

Independent researcher, Boston, US

Article Info

Recieved: 27 August 2026
Accepted 7 October 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Bi-musicality
Ottoman-Turkish music
Historical ethnomusicology
Walter Zev Feldman
Locally generated modernity

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study examines how the scholarly and musical expertise developed through Prof. Walter Zev Feldman's research and performance practice in Ottoman-Turkish music has been translated into concert performances, recordings, archival projects, publications, and educational activities through international collaborations. The central argument of the study is that Feldman's work on Ottoman-Turkish music cannot be explained through a unidirectional model of transmission from Türkiye to the United States. Rather, his work is understood as a multifaceted process that developed through the reciprocal relationship between his intellectual orientation, shaped by his family roots, personal memory, and scholarly curiosity and grounded in the comparative study of different musical cultures, and the performance-based transmission tradition of Ottoman-Turkish music. Drawing on a historical documentary approach, the study examines Feldman's published works and personal narratives alongside CD liner notes, concert programs, newspaper articles, institutional announcements, and the professional chronology published on his personal website. The historiographical approach evident in Feldman's historical ethnomusicological research is examined through the concept of "locally generated modernity," while his projects aimed at reconstructing historical repertoires from documentary sources and bringing them into performance are analyzed through the concept of "bi-musicality," developed within American ethnomusicology. The findings indicate that the meşk (traditional master–apprentice musical instruction) and performance activities Feldman undertook with musicians such as Fatih Salgar, Hurşit Ungay, and Necdet Yaşar during his research visits to Türkiye beginning in 1969 played a decisive role in shaping his experience of performing across multiple musical cultures. This experience provides insight into Feldman's theoretical and methodological orientations in historical ethnomusicology. Throughout his musical journey from the Bronx to the Bosphorus, the inward-looking and metaphysically oriented aesthetics he encountered in Ottoman court and Sufi lodge musical traditions enabled him to establish a new relationship with his own musical past and to reassess that heritage.

To cite this article

Değirmenci, Z.T. (2026). An examination of Walter Zev Feldman's studies on Ottoman-Turkish music in terms of research practice, performance, and ınternational circulation. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 109-124. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596397

Introduction

Feldman describes himself as "a musician, a scholar of the Ottoman and Turkic worlds, and an American Jew of Moldovan origin."[11] This self-description suggests that his engagement with Ottoman-Turkish music was not merely a choice of academic specialization but rather a research journey shaped by the intersection of personal memory, family origins, and scholarly curiosity.

Feldman's distinctive position emerges at the intersection of the educational approach within American ethnomusicology that emphasizes learning another musical tradition through performance (Hood, 1960, pp. 55–59)

[10] PhD, Independent researcher, Boston, US. Email: tulin.degirmenci@gmail.com ORCID: 0000-0001-6403-6940
[11] Walter Zev Feldman, Hidden Histories: Klezmer, Moldovan and Greek Musical Routes from Istanbul to America; a Personal Journey, unpublished autobiographical manuscript, draft shared with the author, August 11, 2026.

and the diasporic memory associated with his Moldovan Jewish roots. For Feldman, therefore, performance is not merely a musical activity but also a means of understanding historical and cultural knowledge through embodied and auditory experience. His multifaceted performance practice, encompassing the tanbur, santur, cimbalom, and kudüm, has given his studies of Ottoman-Turkish and Ashkenazi Jewish musical cultures both historical and practice-based dimensions.

On the one hand, Feldman is an American scholar and musician who traveled to Türkiye to learn the music he was studying. On the other hand, the Ottoman geographical and cultural sphere he investigates is not entirely disconnected from the historical and musical heritage of Bessarabia, his family's region of origin. His relationship with Ottoman-Turkish music was therefore shaped not only by scholarly curiosity about another culture but also by an effort to rediscover historical connections and musical memories fragmented by migration.

His relationships with prominent musicians in Türkiye, his engagement with written and oral sources, and the personal collection he assembled over time made his identities as a scholar and musician inseparable. The transformation of this accumulated knowledge and experience into courses, concerts, and publications in the United States illustrates not only an individual academic career but also how a musical tradition circulates across countries and institutions.

Feldman's visits to Türkiye, which began in 1969, gradually developed into long-term collaborations encompassing research, performance, and recording activities. In 1982, he began studying the classical vocal repertoire with Fatih Salgar, kudüm with Hurşit Ungay, and tanbur with Necdet Yaşar. He also established professional relationships and friendships with musicians such as the kanun player Erol Deran and the distinguished classical kemençe performers İhsan Özgen and Nihat Doğu.

The recordings of lessons, interviews, performances, and Sufi *dhikr* ceremonies that Feldman made in Istanbul during the 1980s now form the foundation of *The Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music* digitization project at New York University (NYU). This archive demonstrates how his research, which began with performance-based learning in Türkiye, developed not only into publications and projects but also into a lasting collection of sound recordings documenting the recent history of Turkish music.

One of the principal outcomes of Feldman's scholarship on Ottoman-Turkish music is his book *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. As one of the field's comprehensive monographs, the book has provided an important scholarly framework for subsequent research, performance, and recording projects through its integrated examination of historical sources, repertoire, and performance. Martin Stokes (1999) regards Feldman's *Music of the Ottoman Court* as a significant study documenting the emergence of the Ottoman court music style in the early modern period, particularly through the sources of Ali Ufkî and Cantemir. Feldman's research on Mevlevi music, conducted over many years, culminated in the comprehensive study *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*.

Within this framework, Feldman's life story cannot be reduced to a unidirectional narrative of "an American scholar who brought Ottoman-Turkish music to America." Rather, it represents a reciprocal process in which the scholar was first transformed by the musical tradition he sought to learn and subsequently brought the knowledge and performance experience he acquired into new contexts of research, education, and cultural representation.

Through concerts, academic events, and recordings released in the United States, Feldman contributed to the international visibility of the master musicians with whom he worked in Türkiye and the historical repertoires they performed. One of the most comprehensive examples of this transmission from Türkiye to the United States was the release of four CDs featuring Ottoman-Turkish music performed by the Lâlezâr Ensemble, accompanied by Feldman's explanatory texts, through the New York-based label Traditional Crossroads.

Feldman's efforts to introduce Turkish music to American audiences acquired a sustained character through the concert series he organized in the late 1980s. The concert featuring Necdet Yaşar and İhsan Özgen, reviewed by Peter Watrous in *The New York Times* on February 10, 1988, was part of a series of concerts Feldman organized in Philadelphia, New York, and Chicago during 1987–1988. Watrous's review provides an early and noteworthy account

of how Ottoman-Turkish music was received in the American press through these performances (Watrous, 1988, p. C22).

Feldman's expertise is not limited to Ottoman-Turkish music. He has also conducted extensive research on the history, repertoire, and performance practices of klezmer music, publishing his major study in this field as *Klezmer: Music, History, and Memory* (Feldman, 2016). His efforts to name, document, and increase the public visibility of klezmer music in the United States gradually expanded to encompass research, education, and performance activities grounded in historical sources.

Accordingly, this study examines how the knowledge and experience Feldman developed through research and performance have been manifested and reproduced through historical repertoire studies, concert and recording projects, publications, educational activities, and archival initiatives undertaken in various academic and musical environments, particularly in the United States.

Conceptual Framework

Feldman adopts an interdisciplinary approach to the study of Ottoman-Turkish music that integrates musicology, ethnomusicology, and historical ethnomusicology. According to Feldman, musicology examines notated sources, other musical documents, and music theory; ethnomusicology investigates contemporary or relatively recent performances and repertoires; and historical ethnomusicology studies historically documented performances from the relatively recent past that may be illuminated by present-day oral transmission (Feldman, 2019b, p. 3). This interdisciplinary model is employed not as the direct methodology of the present study but as an analytical perspective for examining the relationship Feldman establishes among historical sources, oral transmission, and living performance traditions.

The intellectual foundation of Feldman's scholarship lies in his approach to Ottoman music not as the continuation of an uninterrupted and unchanging tradition but as a musical culture shaped by historical discontinuities, transformations, and reconfigurations. Feldman argues that a new synthesis of Ottoman music emerged approximately between 1670 and 1710. He maintains that this transformation, which he describes as an "Ottoman musical renaissance," occurred primarily through the contributions of aristocratic Muslims and Mevlevi musicians rather than the court. He further suggests that the revival initiated through the work of Koca Osman, Hafız Post, and Itrî entered a new phase with Cantemir's theoretical writings and notation system.

One of the important conceptual frameworks Feldman draws upon in his research on Ottoman-Turkish music is the concept of "locally generated modernity," introduced by Rifa'at Abou-El-Haj (Feldman, 2024, pp. xi–xii). This concept makes it possible to interpret transformations within Ottoman society not merely as consequences of modernization initiated through Western influence but as innovations emerging from the empire's own political, social, and cultural dynamics beginning in the seventeenth century. Applying this perspective to music history, Feldman interprets the new Ottoman music that emerged approximately between 1670 and 1710 not as an uninterrupted continuation of medieval Persian music but as a new synthesis formed through the contributions of Persian, Turkish, and Byzantine elements, Mevlevi circles, and non-Muslim musicians (Feldman, 2019a, pp. 173–179).

The concept of bi-musicality is used here to denote performance-based competence in more than one musical culture, extending beyond the numerical limitation suggested by the prefix "bi-" (Hood, 1960, p. 59). Within this framework, Feldman is examined as a musician who developed competence across different musical cultures and, in his own words, as an "Ottoman/Turkic scholar." This perspective makes it possible to evaluate his relationship with Ottoman-Turkish music not solely through academic knowledge production but also through learning, performance, and long-term relationships with musicians.

Thus, historical ethnomusicology, locally generated modernity, and bi-musicality are employed as complementary analytical frameworks for examining, respectively, Feldman's methodological orientation, his interpretation of the historical transformation of Ottoman music, and the integration of his scholarly and performing identities.

Method

This study is a historical-documentary investigation examining how the knowledge and experience Walter Zev Feldman acquired through research and performance in Ottoman-Turkish music were transformed into concerts, recordings, publications, educational activities, projects, and archival initiatives through international collaborations. Rather than presenting a comprehensive biography of Feldman or an exhaustive inventory of his work, the study aims to identify the international manifestations of the musical relationships and knowledge he developed in Türkiye.

The principal sources of the study comprise Feldman's published books and articles, his unpublished autobiographical narrative shared with the author, documents from his personal archive (URL1), CD liner notes, audio recordings, concert programs, newspaper reports and reviews, institutional event announcements, his curriculum vitae, and the chronology of his professional activities published on his personal website. Institutional records, periodicals, and other published sources were used to cross-check the information presented in Feldman's narrative and situate it within its historical context.



Photo 1. Walter Feldman at Buda Castle, overlooking the Danube River, 2020. Photograph by Judit Frigyesi.

The sources were comparatively analyzed using qualitative document analysis. Feldman's personal narrative, website, and curriculum vitae were used to examine how he describes his professional background and scholarly identity. Dates, locations, participants, and the content of events were cross-checked against contemporary newspaper reports, concert announcements, and institutional records before being incorporated into the study. The documents were thematically grouped into Feldman's musical background and the performance experience he developed in Türkiye, his research and publications, concerts and conferences, recording projects and advisory activities, and UNESCO-related work. Each theme was then examined chronologically.

Findings

The documents examined indicate that Feldman's work on Ottoman-Turkish music developed through the repertoire knowledge and performance skills he acquired in Türkiye, his research based on historical sources, and the long-standing relationships he established with musicians. Over time, this accumulated knowledge and experience evolved into publications, concerts and conferences, recording projects, educational activities, institutional collaborations, and archival initiatives. To demonstrate the continuity among these areas of activity, the findings are presented under thematic headings and examined chronologically within each theme. Feldman's scholarly and performing identities are evaluated through the frameworks of historical ethnomusicology and bi-musicality, while his approach to the historical transformation of Ottoman music is examined through the concept of "locally generated modernity."

Feldman's Istanbul Field Recordings and the Digitization Project at New York University

Feldman's performance-based learning, interviews, and field recordings conducted in Türkiye during the 1980s did not remain merely documents of his personal research process; they also formed the foundation of the Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music, which is currently being digitized at New York University. According to Feldman, his Istanbul field recordings from the 1980s include various lessons and interviews with Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Nihat Doğu, and Fatih Salgar, as well as recordings of *dhikr* ceremonies performed by Halveti dervishes (W. Z. Feldman, personal correspondence, August 24, 2026).

The project entitled *Digitizing Cultural Heritage: The Walter Feldman Collection of Turkish Classical Music*, initiated by Panayotis Mavromatis and Adem Merter Birson, received support in 2024 through New York University's

Digital Humanities Seed Grant Program. The project aims to digitize materials that Feldman recorded on cassette tapes during the research he conducted for his book *Music of the Ottoman Court* (1996). The collection includes recordings of music lessons, private concerts, and public performances. In NYU's project description, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, and İhsan Özgen are identified among the principal musicians whose performances are represented in the collection. The project involves digitizing the recordings, cataloguing them in detail, preparing metadata, and making them available through a publicly accessible website (New York University Digital Humanities, n.d.). The archive, consisting primarily of Feldman's recordings of Ottoman-Turkish music, is expected to be officially opened for public access in the first half of 2027 (W. Z. Feldman, personal communication, August 26, 2026).

In addition to documenting Feldman's learning and research activities in Türkiye, this collection constitutes a sound archive that provides direct evidence of the musical learning, transmission, and performance environments of the period.

From Historical Repertoire to International Collaborations: Feldman's Musical Projects

Between 1985 and 1987, Feldman undertook a translation of Dimitrie Cantemir's (Kantemiroğlu) musical treatise *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* (*The Book of the Science of Music through Letters*) under a Translation Grant awarded by the National Endowment for the Humanities (NEH). According to Feldman, this work formed the foundation of his book *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, published in 1996 (W. Z. Feldman, personal correspondence, August 24, 2026).

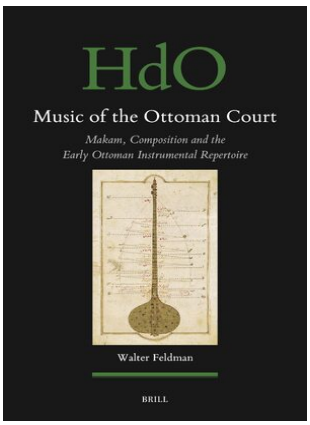


Photo 2. Cover of Walter Feldman's book *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Brill, 2024).

Feldman's fieldwork in Istanbul and his translation of Cantemir's musical treatise provided the research foundation for his subsequent projects on the historical Ottoman repertoire. From the late 1980s onward, this accumulated knowledge was incorporated into performance, recording, publication, and critical edition projects through international collaborations.

The *Bosphorus Project*, the *MediMuses* project, his collaborations with the cultural organization En Chordais, his activities within *Corpus Musicae Ottomanicae*, and his more recent advisory roles in recording projects, although undertaken within different institutional frameworks, represent successive stages of Feldman's efforts to investigate the historical Ottoman repertoire, revive it through performance, and bring it into scholarly circulation.

According to information published on Feldman's personal website, the concert series *Shared Sacred Space of the Eastern Mediterranean* was presented at the 92nd Street Y in New York during 2005–2006. Participating ensembles included Bezmara, Lalezar, the Romeiko Byzantine Choir, and the Jerusalem Maftirim Ensemble (Feldman, n.d.-e). The Bezmara Ensemble performed in the concert entitled *Music of the Mystics: Shared Sacred Space: Sabbatian Mysticism and Jewish Composers of the Ottoman Court*, held on November 17, 2005. The second concert, *Music of the Mystics: Sacred Music of Ottoman Jews and Greeks*, held on January 26, 2006, featured the Jerusalem Maftirim Ensemble and the Romeiko Ensemble, founded in Philadelphia in 1990 and dedicated to performing the classical music of the Byzantine and Ottoman Empires. According to Feldman, this second concert was based on his interviews with Rafael Yair Elnadav, a Jerusalem-born Jewish cantor (*hazzan*) residing in Brooklyn, and on the repertoire

transmitted to Elnadav by his teacher Moshe Cordova, who was born in Edirne. These concerts are significant for bringing Ottoman-Turkish, Ottoman Jewish, and Greek/Byzantine musical traditions into a shared context of public performance.

Bosphorus Project: Bringing the Repertoire of the Kantemiroğlu Edvârı into Performance

In the late 1980s, Feldman served as an advisor to the *Bosphorus Project*, directed by Nikiforos Metaxas and İhsan Özgen, for the ensemble's second concert in Athens in 1989. He provided the ensemble, which also included the kanun player Erol Deran, with transcriptions he had prepared from the repertoire documented in the *Kantemiroğlu Edvârı*, including compositions by Tanburî Angeli and Cantemir. He participated in rehearsals held at the Aya Yorgo Church in Çengelköy and traveled with the ensemble from Istanbul to Athens for the concert (Karaca, 2026, p. 21; W. Z. Feldman, personal correspondence, August 24, 2026).

The *Bosphorus Project* represents an early example of how Feldman's source-based research on Cantemir was brought into the domain of performance through transcription, rehearsal, and concert presentation. Thus, the repertoire preserved in historical sources ceased to be merely a subject of textual investigation and became musical material brought back into performance.

Lâlezâr: The Transformation of Ottoman Repertoire into Recordings in America

Founded by Reha Sağbaş in 1997, the Lâlezâr Ensemble performed a broad repertoire ranging from Ottoman court music to *köçekçe* dance pieces and compositions by non-Muslim composers. Feldman's meetings with Reha and Selma Sağbaş in Istanbul marked the beginning of a musical collaboration that brought Ottoman-Turkish music into concert, educational, and publishing activities in the United States (Feldman, 2000, pp. 36–37).

Between 2000 and 2001, Lâlezâr's recordings were released by the New York-based label Traditional Crossroads as a four-CD series under the collective title *Music of the Sultans, Sufis & Seraglio* (Lâlezâr, 2000). The CDs, entitled *Sultan Composers*, *The Music of the Dancing Boys*, *Minority Composers*, and *Ottoman Suite*, introduced Ottoman repertoire to American audiences through a thematic organization accompanied by extensive explanatory notes in English.

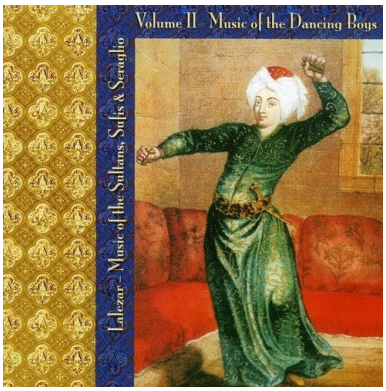


Photo 3. CD cover of *Music of the Dancing Boys*, the second album in the Lâlezâr Ensemble's *Music of the Sultans, Sufis & Seraglio* series (Traditional Crossroads).

Feldman's contribution to this project is particularly evident in the booklet he wrote for the second CD in the series, *The Music of the Dancing Boys*. Published under the heading "Notes by Walter Feldman," the text examines the *köçekçe* repertoire as a point of intersection between the court and the tavern, Muslims and non-Muslims, and secular entertainment and Sufi imagery. By complementing historical analysis with descriptions of musical compositions, introductions to instruments, and biographies of musicians, the text transforms the CD from a mere sound recording into an annotated publication on music history (Feldman, 2000, pp. 4–38).

The Lâlezâr series also attracted considerable attention in the American music press. In his review published in *Dirty Linen*, Chris Nickson described the four-CD collection as beautiful in sound, musically magnificent, and impressive.

The Istanbul-based Lâlezâr Ensemble reaches deep into history to explore the music of the Ottoman Empire. It is indeed a remarkable journey: How many countries have had rulers who were also accomplished musicians and composers? Here is a five-century musical tradition that can truly be described as "court music" (Nickson, 2001, p. 89).

The recording project also formed the basis of a concert held at the Freer Gallery in Washington, D.C., on March 9, 2001. Mark Jenkins, writing for *The Washington Post*, noted that the ensemble presented the themes of the four CDs as separate sections of the concert program, bringing together the contributions of different religious and ethnic communities to Ottoman music within an integrated performance (Jenkins, 2001). Thus, Lâlezâr's repertoire project, developed in Istanbul, evolved into a comprehensive undertaking that circulated in the United States through recordings, concerts, and published critical reviews.

Hearing Historical Repertoire Anew: The Bezmârâ Ensemble

Feldman's efforts to revive the historical repertoire of Ottoman-Turkish music through performance took concrete form in the Early Ottoman Music Project, in which he participated alongside Fikret Karakaya during 1993–1994. This project laid the foundations for the repertoire and performance approach of the Bezmârâ Ensemble, established by Karakaya in 1996. The ensemble aims to perform early Ottoman-Turkish musical repertoire preserved in historical sources using instruments reconstructed in accordance with their historical forms.

One of the historical sources informing Bezmârâ's work is *Kenzü't-Tuhaf*, a fourteenth-century Persian musical treatise that provides important information about period instruments. The principal sources used in selecting the repertoire include Ali Ufkî Bey's (Wojciech Bobowski) *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, Dimitrie Cantemir's *Kitâbu 'ilmi'l-mûsîkā 'alâ vechi'l-hurûfât*, and the *Kevserî Mecmûası*.



Photo 4. The Bezmârâ Ensemble's performances of historical Ottoman music repertoire (URL1).

The recordings for Bezmârâ's first CD were made with the support of the French Institute of Anatolian Studies (Institut français d'études anatoliennes–IFEA). Münir Nurettin Beken, who witnessed the recording session for Bezmârâ's first CD, describes Feldman's advisory role in the project as follows:

I happened to be present at the recording session for their first CD, held at the French Palace in the Beyoğlu district of Istanbul. Walter Feldman, one of the project's advisors, and a representative of the French Institute of Anatolian Studies, the CD's principal sponsor, were also there. It was fascinating to watch some of my old friends perform unfamiliar melodies with unusual intonation on these unusual-looking instruments (Beken, 2005, p. 505).

Beken's account demonstrates that the Bezmârâ project involved more than simply performing historical compositions anew. The use of reconstructed period instruments, experimentation with intonation that differed from conventional performance practices, and the recording of melodies recovered from historical sources constituted an experimental effort to reconstruct the sound world of the past. Feldman's presence as an advisor during the recording session further demonstrates the direct application of his historical and musicological knowledge to the performance process.

The outcome of this collaboration was Bezmârâ's first album, *Splendours of Topkapı*, released in 1999. In addition to serving as an advisor during the recording process, Feldman wrote the album's liner notes, situating the performed repertoire within its historical context.

One of the international extensions of Bezmârâ's historical repertoire projects was the Tanbûrî İsak CD, released in the *Great Mediterranean Composers* series as part of the *MediMuses* project coordinated by the cultural organization En Chordais. Supported by the European Union's *Euromed Heritage II* Programme and implemented between 2002 and 2005, the *MediMuses* project aimed to investigate, document, and revive the Mediterranean's shared modal musical heritage through oral traditions and written sources. Feldman served as an advisor and co-editor alongside Mahmoud Guettat and participated in meetings, workshops, and concerts organized within the project.

Feldman also co-produced the Tanbûrî İsak CD with Fikret Karakaya and contributed a study to the CD booklet examining the composer's works from historical and musical perspectives. The album, recorded in Istanbul in autumn 2003 and released in 2005, featured Karakaya as musical coordinator and Feldman as scholarly coordinator. In the same year, Bezmârâ participated as an invited ensemble in *Music of the Mystics: Shared Sacred Space: Sabbatian Mysticism and Jewish Composers of the Ottoman Court*, an event held on November 17, 2005, at the 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts, in New York, under Feldman's artistic direction.[12]



Photo 5. Promotional poster for the event entitled *Music of the Mystics: Shared Sacred Space*, held at the 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts, on November 17, 2005.

Institutional Research and Advisory Activities

Feldman continued his research on historical sources, one of the fundamental components of his methodological approach to historical ethnomusicology, within the framework of the *Corpus Musicae Ottomanicae* (CMO) project, initiated by Prof. Ralf Martin Jäger at the University of Münster with the aim of preparing critical editions of Ottoman music manuscripts. He has served on the project's Advisory Board since 2012. With the commencement of the project's final phase, covering the period 2025–2027, he was appointed an honorary member of the Scientific Advisory Board.[13]



Photo 6. Group photograph from the Advisory Board meeting of the Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Project (URL2). Source: University of Münster, CMO Photo Archive (© CMO).

During a research fellowship at Westfälische Wilhelms-Universität Münster in 2016, Feldman studied compositions by Tanbûrî İsak preserved in the earliest Hamparsum manuscripts, with assistance from Jacob Olley (Feldman, 2024, p. 310). A recent example of Feldman's advisory work connecting historical sources with musical performance is the

[12] 92nd Street Y, Tisch Center for the Arts, promotional poster for Music of the Mystics: Shared Sacred Space, November 17, 2005.
[13] University of Münster, Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), "Academic Advisory Board," February 11, 2025. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en/cmo/aktuelles.html

album Dimitrie Cantemir Melo 3 (2023), which features selected compositions from the Cantemir collection performed by the Bucharest-based Anton Pann Ensemble under the direction of Constantin Răileanu (W. Z. Feldman, personal interview, August 25, 2026).

The source research and critical edition activities undertaken within CMO, together with his advisory role in the Anton Pann Ensemble's recording project, demonstrate that Feldman continues to pursue his research on the historical Ottoman-Turkish music repertoire through various scholarly and performance-based initiatives.

Bringing Turkish Music to America: Master Musicians, Concerts, and Recordings

The musical relationships Feldman established in Türkiye, together with his research on the historical sources and early repertoire of Ottoman-Turkish music, provided the foundation for his concert, educational, recording, and publishing activities in the United States. In these activities, Feldman assumed roles not only as a researcher or organizer but also, at times, as a performer and speaker, and at others, as a musicologist who situated the repertoire within its historical context. His concerts with Necdet Yaşar and İhsan Özgen, the concert and discussion program he organized with Cinuçen Tanrıkorur at Princeton University, and the introduction of Lâlezâr's repertoire to new audiences in the United States through concerts and recordings represent complementary examples of these multifaceted activities.



Photo 7. Tanbur player Necdet Yaşar. Source: Okuryazar, Necdet Yaşar Artist Profile (URL3).

Necdet Yaşar and İhsan Özgen: Two Master Musicians on American Stages

Feldman's tanbur studies with Necdet Yaşar in Istanbul enabled him to learn *makam seyir* (melodic progression) and the classical tanbur performance style through *meşk*, the traditional master–apprentice method of musical transmission. Feldman's friendship with Necdet Yaşar gradually developed into a musical collaboration that also involved İhsan Özgen and extended to concerts held in the United States in the late 1980s (Feldman, 2022, pp. xxi–xxii). Feldman's performance chronology documents two concerts: one with Necdet Yaşar and İhsan Özgen at the Philadelphia Museum of Art on February 14, 1988, and another with Yaşar in Philadelphia on April 17, 1989 (Feldman, n.d.-e). One of the most notable accounts in the American press of the performance tradition that Yaşar and Özgen brought to American stages during this period is Peter Watrous's article published in *The New York Times* on February 10, 1988. Reviewing their concert held at the Ethnic Folk Arts Center in New York on February 7, Watrous described the first sounds emerging from the two musicians' instruments as "lacy notes." His observation that the very first notes made it evident that the audience was listening to an art music tradition provides a noteworthy account of how Ottoman-Turkish *makam* music was received in the American press (Watrous, 1988, p. C22).



THE NEW YORK TIMES, WEDNESDAY, FEBRUARY 10, 1988

Concert: String Music From Ottoman Court

By PETER WATROUS

NEW YORK has a voracious appetite for music from beyond the mainstream, whether it be from Cajun Louisiana or Anatolia. This creates a performance problem. Shows featuring functional music — music for weddings, for dancing or for rituals — don't have a context, and they can become museum exhibits, disembowelled parts of a culture, tough to make sense of. This wasn't the case for a concert on Sunday at the Ethnic Folk Arts Center featuring two of Turkey's leading classical musicians, Necdet Yasar and Ihsan Ozgen. From the first lacy notes it was clear they were playing art music, meant for listening.

For the first set, Mr. Yasar, who plays the tanbur, a long-necked, eight-stringed instrument sounding like a fragile, light banjo, alternated meditative solo improvisations and duets with Mr. Ozgen, who bows the kemence, a small three-string instrument. The music, composed between the 15th and 18th centuries, has little harmony: Mr. Yasar and Mr. Ozgen would typically carry an arching, dignified melody in unison, then would dart off into dancing polyphony, only to delve into a canon, which would release into a section where one instrument would hold long tones against the melodic pecking of the other.

The two musicians exhibited astonishing, but gentle, virtuosity. Solo improvisations punctuated the composed music (written for the Ottoman court, which had a strong system of patronage for musicians); Mr. Ozgen made the most of his instrument, creeping up on notes from above and below, bending them to signify emotion, sliding through glissandos to arrive at unexpected notes.

The music was refined, pared down to its essentials. Melodies appeared, were reordered, and showed up again in different guises; with its delicacy and lightness, the music seemed as if it were overheard in a dream. And when the regular thump of American dance music, donated by the nightclub downstairs, intruded during an encore, the contrast wasn't as much one of culture as of function.

ENTERTAINMENT EVENTS

Theater

"THE GOOD AND FAITHFUL SERVANT" by Jan Gordon, directed by Will Lieberson. Mr. Jobel Allinson stars, Actors Playhouse, 100 Seventh Avenue South, opens tonight, 8:15.

"LOOSE ENDS" by Michael Weller; directed by Irene Lewis. Second Stage, 2162 Broadway, at 76th Street, opens tonight, 8.

Music

METROPOLITAN OPERA, Verdi's "Luisa Miller," 8.

KIRI TE KANAWA, soprano, Carnegie Hall, 8.

GUARNERI STRING QUARTET AND FRIENDS; Stanley Drucker, clarinetist; David Jolley, hornist; James Van Demark, bassist; Alice Tully Hall, 8.

Photo 8. Peter Watrous's article entitled "Concert: String Music From Ottoman Court," published in The New York Times on February 10, 1988.

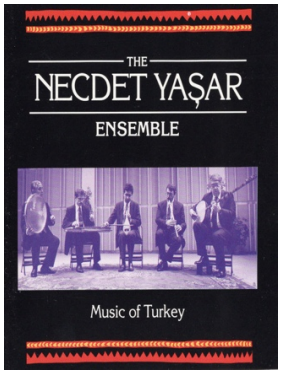


Photo 9. CD cover of *Music of Turkey* by the Necdet Yaşar Ensemble (Music of the World, 1992). Image source: Discogs

Cinuçen Tanrıkorur: Concert and Public Discussion at Princeton University

One of the significant manifestations in the United States of the musical relationships Feldman established in Türkiye was the concert and public discussion program he presented with Cinuçen Tanrıkorur at Princeton University on April 4, 1991. Feldman accompanied Tanrıkorur on percussion during a program of Sufi music performed on the oud and through vocal performance. He also conducted an interview with Tanrıkorur during this visit (Feldman, 2022, p. xxii). The concert, public discussion, and interview provided an opportunity to introduce Tanrıkorur to American audiences as a performer, composer, and musical thinker.

> A rare and unusual musical program for oud (Turkish lute) and voice will be presented on Thursday, April 4, at Taplin Auditorium in Fine Hall on the Princeton University campus. The Princeton University Department of Music and The Friends of Music at Princeton will present Turkish musician Cinuçen Tanrıkorur, accompanied on percussion by Walter Z. Feldman. The program is devoted to works of Sufi music composed to accompany the rituals of various dervish orders associated with the mystical tradition of Islam. Tanrıkorur's repertoire includes vocal and instrumental compositions dating from the sixteenth to the twentieth century. He is recognized for his mastery of *taksim* and instrumental improvisation, as well as his command of *makams*, or melodic modes. His performance style is essentially traditional, yet innovative and original in form ("Turkish Music Program at Taplin Auditorium," 1991)[14]

An announcement entitled "April Musical Events," published by *The Friends of Music at Princeton* on the same newspaper page, also clarifies the time of the event and the roles of the performers. The event was announced as follows: "Thursday, April 4, 8:00 p.m.: Cinuçen Tanrıkorur, Turkish lute and voice; Walter Z. Feldman, percussion; Vocal and Instrumental Music of the Sufi Tradition" (Friends of Music at Princeton, 1991).[15] The announcement also stated that the program would take place at Taplin Auditorium in Fine Hall at Princeton University and that admission was free.

Presenting Ottoman-Turkish Music: Feldman's Performances and Lectures

One of the turning points that deepened Feldman's connection with Ottoman-Turkish music occurred in 1980, when he attended a performance by Niyazi Sayın and Necdet Yaşar, a student of Mesut Cemil Bey, at the Cathedral of Saint John the Divine in New York. Feldman states that Ottoman music appeared before him in all its "dignity and splendor" (Feldman, 2025, p. 165).

[14] Translation by the author.
[15] Original announcement text: "Thur., April 4th, 8 pm: Cinucen Tanrikorur, Turkish lute & voice; Walter Z. Feldman, percussion; Vocal & Instrumental Music of the Sufi Tradition."

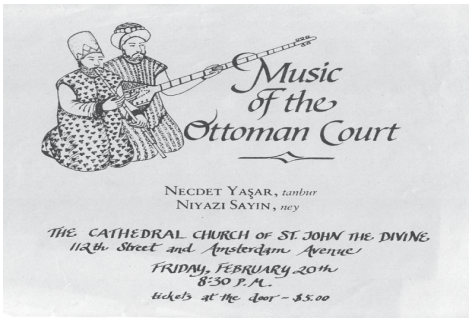


Photo 10. Announcement for the 1980 event featuring Necdet Yaşar and Niyazi Sayın (Phillip Schuyler). Source: Walter Feldman, *From the Bronx to the Bosphorus* (Fordham University Press, Empire State Editions, 2025).

During his years teaching at Princeton University (1981–1984), Feldman began delivering lectures and writing scholarly articles on Ottoman music under the guidance of his mentor, Harold Powers. His appointment at Princeton also enabled him to obtain institutional support for conducting more extensive research in Istanbul. In 1983, with research funding from the National Endowment for the Humanities and the American Research Institute in Turkey, Feldman investigated the position of traditional art music in nineteenth-century Türkiye. That same year, with support from Princeton University's Committee on Research in the Humanities and Social Sciences, he studied the *murabba* form in Ottoman vocal music. With additional funding received in 1984, he continued his research on Ottoman musical thought and the musical and *dhikr* traditions of Sunni Sufi orders in Istanbul (Feldman, n.d.-c).
As part of this research, Feldman studied the classical vocal repertoire with Fatih Salgar and classical tanbur performance with Necdet Yaşar in Istanbul. During subsequent visits, he also began studying the *kudüm* with Hurşid Ungay. His developing friendship with Cinuçen Tanrıkorur provided him with an opportunity to observe closely the position of the Mevlevi musical tradition within the secular environment of the period (Feldman, 2022, p. xxii).
Feldman's activities in the United States, listed under the heading "Performance," trace a trajectory between 1988 and 1995 that encompasses both concerts and practice-based academic presentations. On February 14, 1988, Feldman performed with Necdet Yaşar and İhsan Özgen at the Philadelphia Museum of Art, and on April 17, 1989, he performed with Necdet Yaşar in Philadelphia. These performances were followed by a public lecture and discussion at Taplin Auditorium, Princeton University, on April 4, 1991. During this event, Cinuçen Tanrıkorur performed vocal and instrumental works on the oud, accompanied by Feldman on percussion. The final event in this series of concerts and practice-based academic presentations was a lecture-demonstration entitled "Aesthetics of Ottoman Tanbur Playing," delivered at the Kevorkian Center of New York University on February 1, 1995[16]. Thus, Feldman's performances in the United States ranged from concerts with master musicians with whom he had studied in Türkiye to a practice-based presentation in which he demonstrated his own performance knowledge in an academic setting (Feldman, n.d.-e).[17]

Another dimension of Feldman's work on Ottoman-Turkish music in the United States consists of lectures delivered at universities and cultural institutions. One of the early examples of these activities was a lecture he delivered in 1990 at New York University's Onassis Center on the reciprocal influences between Neo-Byzantine and Ottoman music. In 1997, at the Walters Gallery in Baltimore, Feldman discussed the transformation from Ottoman music to Turkish classical music; in 1998, at the University of Texas at Austin, he addressed the ritual and music of the whirling dervishes; and in 2005, at the Center for Jewish History in New York, he delivered a lecture on the compositions of Tanburî İsak Fresko-Romano. His lectures on the history and contemporary status of the Mevlevi ritual, delivered at the University of North Carolina at Chapel Hill in 2008 and at UCLA in 2010, demonstrate the continuity of these scholarly activities (Feldman, n.d.-a).

[16] For Feldman's performance chronology in the United States, see Feldman (n.d.-e); for his tanbur studies with Necdet Yaşar, see Feldman (2022, pp. xxi–xxii).
[17] For the Princeton event, see also "Turkish Music Program at Taplin Auditorium," Town Topics, March 27, 1991, https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse

The workshop entitled *A Locally Generated Modernity: The Ottoman Empire in the "Long" 18th Century*, organized by Feldman, was held at the Conference Center on the NYU Abu Dhabi campus on February 19–21, 2018. The workshop examined the concept of "locally generated modernity" from historical and contemporary perspectives within the contexts of Islamic and Eastern Orthodox societies. It was emphasized that this concept referred to a process that began in the seventeenth century and partly conflicted with Western-oriented modernization initiatives undertaken during the first half of the nineteenth century (NYU Abu Dhabi, 2018).

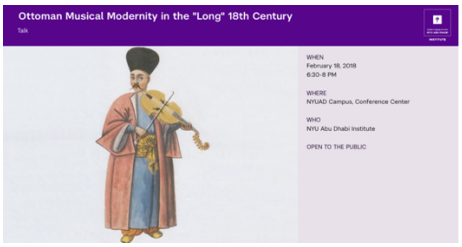


Photo 11. Promotional image for Walter Zev Feldman's lecture entitled *Ottoman Musical Modernity in the "Long" 18th Century*. NYU Abu Dhabi, February 18, 2018. Source: NYU Abu Dhabi Institute (URL4).

The same conceptual approach also formed the basis of the lecture-demonstration Feldman presented during a joint session with Harun Küçük entitled *Leisure in the Ottoman Eighteenth Century*, held in New York on January 29, 2019 (NYU Abu Dhabi, 2019). In this presentation, Feldman associated the melodic transformation in eighteenth-century Ottoman music, characterized by the expansion of *usul* (rhythmic cycles) and the slowing of tempo, with the concept of "leisure" (*rahat*). He illustrated this transformation through Zaharya Hanende's composition in the Rast *makam*, set to the Ağır Çember *usul* (Feldman, 2019a, p. 176).



Photo 12. A photograph from Walter Feldman's presentation at the event entitled "Leisure in the Ottoman Eighteenth Century," NYU Abu Dhabi Institute, January 29, 2019.

The topics addressed in Feldman's lectures demonstrate that Ottoman music was presented in the United States not merely as a repertoire for audiences to experience, but as a musical tradition to be examined within the contexts of historical transformation, intercultural interaction, composition, and ritual.

One of the recent examples of Feldman's work in historical ethnomusicology is his lecture entitled "From the Alevi/Bektaşi Ayin-i Cem to the Mevlevi Ayin-i Şerif," delivered at Harvard University's Radcliffe Institute for Advanced Study on May 12, 2023. Presented as part of the seminar entitled "Music, Theater, Dance: Gendering and Performing the Body in the Early Modern Mediterranean," the lecture offered a comparative examination of the Alevi-Bektaşi *âyin-i cem* and the Mevlevi *âyin-i şerif* (Feldman, n.d.-b; Harvard Radcliffe Institute, n.d.). Demonstrating the continuity of Feldman's research in historical ethnomusicology, this presentation represents a recent example of his approach to religious music and ritual traditions, examining them not only in terms of their musical structures but also within the contexts of the body, movement, and performance.

From New York to Konya: Feldman's Journey to Rumi

Shortly after completing his book *Music of the Ottoman Court*, Feldman began studying the music of the Mevlevi order (Feldman, n.d.-d). One of the significant stages of this research was the UNESCO nomination dossier for the Mevlevi Sema Ceremony, which he prepared in collaboration with Bârihüdâ Tanrıkorur in 2004 (Feldman, 2022, p. 10, footnote 3). The dossier, prepared by the International Mevlana Foundation and submitted to UNESCO through the

Republic of Türkiye Ministry of Culture and Tourism, included Tanrıkorur's examination of Mevlevi architecture and Mevlevi lodges, while Feldman addressed the historical and comparative dimensions of Mevlevi ritual music. Following this nomination process, the Mevlevi Sema Ceremony was proclaimed a "Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity" in 2005 and was subsequently inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2008 (UNESCO, n.d.; UNESCO, 2008). Feldman's research on Mevlevi music was brought together in a comprehensive synthesis in his book *From Rumi to the Whirling Dervishes* (The Cultural History of Mevlevism in the Ottoman Empire), published in 2022 (Feldman, 2022, pp. xvii, xxi–xxii).

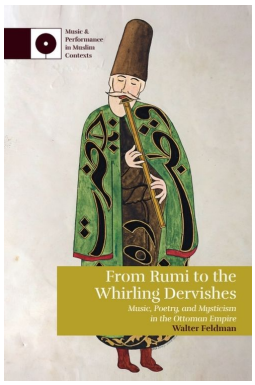


Photo 13. Cover of Walter Feldman's book *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry, and Mysticism in the Ottoman Empire*.

The recognition of the Mevlevi Sema Ceremony by UNESCO as part of humanity's intangible cultural heritage did not, for Feldman, signify the completion of the process. Feldman specifically emphasizes that, despite international meetings, published conference papers, and the restoration of certain Mevlevi lodges, the principal objectives of the "Action Plan" proposed in the nomination dossier have yet to be implemented (Feldman, 2022, p. 10). This assessment, made approximately eighteen years later, suggests that Feldman regarded the UNESCO process not merely as a form of international recognition but also as a long-term responsibility for safeguarding cultural heritage.

Conclusion

This study has examined how Walter Zev Feldman transferred the knowledge and musical relationships he acquired through his research on Ottoman-Turkish music and participation in performance activities in Türkiye into international research, publishing, education, concerts, recordings, projects, and archival initiatives. It has also explored how this process extended beyond a one-way transmission through new collaborations established with different academic and musical communities.

Through his *meşk* studies and performance activities with Fatih Salgar, Necdet Yaşar, Hurşid Ungay, and other master musicians in Türkiye, Feldman acquired knowledge of the Ottoman-Turkish musical performance tradition. This process provided the foundation for the simultaneous development of his identities as a researcher and performer. The knowledge and experience he gained were reflected in the concerts and practice-based academic presentations he conducted in the United States with musicians such as Necdet Yaşar, İhsan Özgen, and Cinuçen Tanrıkorur. Events held in Philadelphia, Princeton, and New York enabled Ottoman-Turkish music to be performed before diverse audiences and examined within academic settings.

These findings demonstrate how Feldman's identities as a researcher and performer, examined in this study within the framework of bi-musicality, converged in his work. His experience with percussion instruments such as the *kudüm* and *bendir*, in addition to the tanbur and santur, and his integration of *makam* and *usul* knowledge with practical performance through the *meşk* tradition indicate that he did not remain an external observer of the musical tradition he investigated.

Feldman's recording, publishing, and archival activities constituted additional channels through which this knowledge reached international academic and musical communities. Within the *Early Ottoman Music Project* and the activities of the Bezmârâ Ensemble, repertoire preserved in historical sources was revived through performance and

recording. Lâlezâr's recordings, released by Traditional Crossroads, introduced Ottoman-Turkish musical repertoire to American audiences under thematic titles. The digitization of fieldwork recordings from Feldman's personal archive at New York University aims to ensure the institutional preservation of these materials and make them accessible to researchers.

These findings are directly related to historical ethnomusicology, which characterizes Feldman's methodological orientation. Feldman did not examine historical sources independently of the knowledge of *makam*, performance style, and repertoire that he acquired from the musicians with whom he studied through *meşk*. Consequently, the early Ottoman-Turkish musical repertoire was not confined to textual analysis but was reconsidered through performance and recording activities.

The concept of locally generated modernity, on the other hand, explains Feldman's interpretation of the historical transformation of Ottoman-Turkish music rather than his research methodology. This approach regards Ottoman-Turkish music neither as a tradition modernized solely through Western influence nor as one that preserved earlier practices without change. Instead, it examines Ottoman-Turkish music as a musical tradition continuously reshaped within its own historical circumstances through interactions among different cultural communities. Thus, historical ethnomusicology explains Feldman's methodological orientation, which integrates historical sources and performance traditions; bi-musicality explains his position as a researcher-performer; and locally generated modernity explains his interpretation of the historical development of Ottoman-Turkish music.

Feldman's research on Mevlevi music and his contribution to the UNESCO nomination dossier for the Mevlevi Sema Ceremony reveal the dimension of his work devoted to safeguarding cultural heritage. Feldman's research on Mevlevi music and his contribution to the UNESCO nomination dossier for the Mevlevi Sema Ceremony reveal the dimension of his work devoted to safeguarding cultural heritage.

When the documents examined are considered as a whole, it can be concluded that Feldman contributed to the performance, recording, and scholarly discussion of Ottoman-Turkish music within particular academic and musical communities through his concerts, recordings, publications, educational activities, projects, and archival initiatives.

Feldman's autobiographical narrative also illuminates the personal and musical foundations of these long-term activities (Feldman, 2025). In this account, Feldman explains that the Jewish prayer chanting (*davenen*) he experienced as a child at the synagogue he attended with his father in the Bronx, together with the Byzantine hymns he heard at Saint Spyridon Greek Orthodox Church in Washington Heights, provided the key to understanding the "deepest secrets" of both old klezmer music and Ottoman court and Sufi lodge music.

He describes his musical journey as a route extending "from the Bronx to the Bosphorus, to Bessarabia, and back" (Feldman, 2025, p. 167). The introspective and transcendent aesthetic he encountered in Ottoman court and Sufi lodge music enabled him to hear anew the lost world of the old klezmer tradition. In this respect, the Bosphorus became a passage through which Feldman reached "Klezmer Island" (Feldman, 2025, p. 163) in his musical journey.

In conclusion, Feldman's work points to a multilayered process in which knowledge acquired in Türkiye was not simply transmitted internationally in a single direction but was reinterpreted, applied, and given institutional continuity within different academic and musical communities.

Just as Ali Ufkî's musical manuscript collection and Kantemiroğlu's *edvâr*, which Feldman studied with great interest, are among the fundamental sources that bring the musical world of the past into the present, Feldman's own works have become essential references contributing to the understanding of this heritage today and its transmission to future generations. Underlying all these achievements is his lifelong commitment to ensuring that Ottoman-Turkish music, a tradition to which he devoted sustained reflection, scholarly production, and deep personal engagement, is recognized and understood as part of humanity's shared cultural heritage.

Limitations of the Study

In accordance with the study's objectives, the scope of the research was limited to Feldman's narratives, personal archive, and published works. This limitation means that the historical process under examination is primarily

approached through Feldman's experiences and assessments. The study did not aim to provide a comprehensive, multiperspective investigation incorporating the views of all musicians, researchers, and institutional representatives involved in the same projects as Feldman. Therefore, the findings should not be interpreted as a general history encompassing all individuals and institutions that contributed to the international circulation of Ottoman-Turkish music. Rather, they should be understood as an examination of a particular historical trajectory shaped by Feldman's research, performance activities, and international collaborations.

Disclosure Statement

This study received no financial support from any institution. The author declares no conflict of interest. During the preparation of the manuscript, AI tools were used to a limited extent for editorial and critical review of the text.

Biodata Author



Dr. **Zehra Tülin Değirmenci** received her PhD in 2023 from the Department of Music and Performing Arts, Faculty of Art and Design, Yıldız Technical University, with a dissertation entitled "A Sociocultural Analysis of Hamparsum Musical Notation as a Sign System." She completed her undergraduate and master's degrees in the Department of Musicology at Dokuz Eylül University. She has served as a lecturer at Dokuz Eylül University, Süleyman Demirel University, Haliç University, and Yıldız Technical University. Between 1996 and 2006, she was the founding director of the Music Culture Research and Application Center at Süleyman Demirel University. During this period, she conducted field research documenting the musical culture of the Teke region and established an audiovisual archive and a musical instrument collection. From 2023 to 2025, she continued her research as a Visiting Scholar at the Center for Middle Eastern Studies (CMES) at Harvard University. She also pursued advanced English language studies at Boston University's Center for English Language & Orientation Programs. Since 2024, she has contributed concert reviews and critical evaluations of performances she has attended in the United States to her column entitled "Concert Notes" in *Konser Arkası* magazine. Her research focuses on historical musicology and musical paleography, with particular emphasis on Hamparsum manuscripts and the Hamparsum notation systems

References

Anton Pann Ensemble. (2023). Dimitrie Cantemir Melo 3 [Digital album]. Bandcamp. https://antonpann.bandcamp.com/album/dimitrie-cantemir-melo-3

Beken, M. (2005). Cantemir: Music in Istanbul and Ottoman Europe around 1700 [CD review]. Ethnomusicology, 49(3), 501–506. https://www.jstor.org/stable/20174413

92nd Street Y, Tisch Center for the Arts. (2005, November 17). Music of the mystics: Sacred music of Ottoman Jews and Greeks [Event poster].

Feldman, W. Z. (n.d.). Hidden histories: Klezmer, Moldovan and Greek musical routes from Istanbul to America; a personal journey [Unpublished autobiographical manuscript].

Feldman, W. Z. (n.d.-a). Courses, lectures & conference papers. Walter Zev Feldman. Retrieved August 21, 2026, from https://www.walterzevfeldman.com/careers

Feldman, W. Z. (n.d.-b). Curriculum vitae. Academia.edu. Retrieved August 21, 2026, from https://nyu.academia.edu/WalterFeldman/CurriculumVitae

Feldman, W. Z. (n.d.-c). Fellowships, projects & events. Walter Zev Feldman. Retrieved August 25, 2026, from https://www.walterzevfeldman.com/fellowships-awards

Feldman, W. Z. (n.d.-d). Ottoman Turkish music. Walter Zev Feldman. Retrieved August 20, 2026, from https://www.walterzevfeldman.com/

Feldman, W. Z. (n.d.-e). Performance, concerts, & recording. Walter Zev Feldman. Retrieved August 21, 2026, from https://www.walterzevfeldman.com/performance-recording

Feldman, W. Z. (2000). Notes. In Music of the sultans, sufis & seraglio: Vol. II, Music of the dancing boys [CD booklet] (pp. 4–38). Traditional Crossroads.

Feldman, W. Z. (2016). Klezmer: Music, history, and memory. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190244514.001.0001

Feldman, W. Z. (2019a). The emergence of Ottoman music and local modernity. YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. Z. (2019b). Osmanlı müziğiyle ilgili müstakbel araştırmalar hakkında düşünceler [Reflections on future research concerning Ottoman music]. Darülelhan Mecmuası, (12), 3–6.

Feldman, W. Z. (2022). From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire. Edinburgh University Press.

Feldman, W. Z. (2024). Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire (Revised ed.). Brill. (Original work published 1996)

Feldman, W. Z. (2025). From the Bronx to the Bosphorus: Klezmer and other displaced musics of New York. Fordham University Press.

Friends of Music at Princeton. (1991, March 27). April musical events. Town Topics. https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse

Harvard Radcliffe Institute. (n.d.). Music, theater, dance: Gendering and performing the body in the early modern Mediterranean. 2022–2023 Exploratory Seminars. Retrieved August 21, 2026, from https://www.radcliffe.harvard.edu/opportunities-for-researchers/2023-exploratory-seminars/music-theater-dance-gendering-and-performing-the-body-in-the-early-modern-mediterranean

Hood, M. (1960). The challenge of "bi-musicality." Ethnomusicology, 4(2), 55–59. https://doi.org/10.2307/924263

Jenkins, M. (2001, March 13). Turkish delight: Music of the Ottoman era. The Washington Post.

Karaca, C. (2026). Walter Feldman ile Osmanlı-Türk müziği üzerine görüşme: Tarih yazımı, kuram ve gelecek perspektifleri [An interview with Walter Feldman on Ottoman-Turkish music: Historiography, theory, and future perspectives]. *Türk Müziği, 6*(alter Feldman Special Issue), 17–22. https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/199

Lâlezâr. (2000). Music of the sultans, sufis & seraglio: Vol. II. Music of the dancing boys [CD]. Traditional Crossroads. 80702-4302-2.

University of Münster. (2025, February 11). Academic advisory board. Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), News and Events. Retrieved September 28, 2026, from https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en/cmo/aktuelles.html

New York University Digital Humanities. (n.d.). Digitizing cultural heritage: The Walter Feldman collection of Turkish classical music. Retrieved August 25, 2026, from https://digitalhumanities.nyu.edu/projects/turkish-music/

NYU Abu Dhabi. (2018, February 19–21). A locally generated modernity: The Ottoman Empire in the "long" 18th century [Workshop]. https://nyuad.nyu.edu/en/events/2018/february/a-locally-generated-modernity-the-ottoman-empire-in-the-long-18th-century.html

NYU Abu Dhabi. (2019, January 29). Leisure in the Ottoman eighteenth century. https://nyuad.nyu.edu/en/events/2019/january/leisure-in-the-ottoman-eighteenth-century.html

Nickson, C. (2001, October 1). Lalezar music of the sultans, sufis & seraglio, Vol. 1–4: Sultan composers. Dirty Linen, 89.

Stokes, M. (1999). [Review of the book Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, by W. Feldman]. Yearbook for Traditional Music, 31, 140–142. https://doi.org/10.2307/767987

Turkish music program at Taplin Auditorium. (1991, March 27). Town Topics. https://archive.org/details/towntopicsprince4603unse

UNESCO. (n.d.). Mevlevi sema ceremony. Intangible Cultural Heritage. Retrieved August 19, 2026, from https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100

UNESCO. (2008). Decision of the Intergovernmental Committee: 3.COM 1. https://ich.unesco.org/en/decisions/3.COM/1

Watrous, P. (1988, February 10). Concert: String music from Ottoman court. The New York Times, C22.

URLs

URL1: https://www.walterzevfeldman.com/

URL2: https://www.ressources-mcm.com/s/Ibn_Battuta/item/1684

URL3: University of Münster, Corpus Musicae Ottomanicae, Photo Gallery. https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/tr/media/bilder.html

URL4: Tanbur performer Necdet Yaşar. https://www.okuryazar.com.tr/sanatci/necdet-yasar

URL5: https://nyuad.nyu.edu/en/events/2018/february/ottoman-musical-modernity-in-the-long-18th-century.html



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
125-148, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Feldman'a göre Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma

Çiğdem Eda Angı[1]

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 20 Ağustos 2026
Kabul: 9 Ekim 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Bi-müzikalite
Osmanlı-Türk müziği
Tarihsel etnomüzikoloji
Walter Zev Feldman
Yerel olarak üretilen modernlik

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu çalışma, Prof. Walter Zev Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği alanındaki araştırmaları ve Bu araştırmanın amacı, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin tarihsel bulgularından hareketle, müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım süreçlerinin hangi kurumsal yapılar ve toplumsal ilişkiler içerisinde örgütlendiğini ortaya koymak ve Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma sürecini açıklamaktır. Araştırma, kurumsallaşmayı yalnızca resmî kurumların veya fiziksel yapıların varlığıyla sınırlamaması; meşk, patronaj, müzisyen dolaşımı, repertuvar aktarımı ve kurumlar arası etkileşim gibi süreklilik mekanizmalarını birlikte ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel problemi, Feldman'ın çalışmalarında farklı bağlamlarda sunulan tarihsel bulguların Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma mekanizmaları açısından nasıl bütüncül bir çerçevede açıklanabileceğidir. Araştırma nitel araştırma yaklaşımında yürütülmüş ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Feldman'ın çalışmaları temel inceleme materyalini oluşturmuş; Berger ve Luckmann'ın kurumsallaşma yaklaşımı, Becker'ın Sanat Dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesine ilişkin yaklaşımı analitik çerçeve olarak kullanılmıştır. Bulgular; Saray, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerinin müzik yaşamındaki işlevlerini, müzisyenlerin bu yapılar arasındaki dolaşımını ve patronajın süreklilik üzerindeki rolünü ortaya koymuştur. Araştırma sonucunda Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın tek merkezli değil, farklı kurumlar, aktörler ve müziksel pratikler arasında gelişen çok merkezli ve dinamik bir yapı gösterdiği; meşk, müzisyen ve repertuvar dolaşımı, aktörler arası işbirliği ve patronajın temel kurumsallaşma mekanizmaları olduğu belirlenmiştir.

Makaleye atıf için

Angı, Ç.E. (2026). Feldman'a göre Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 125-148. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596968

Giriş

Feldman Türk müziğinin başlangıcı için tek bir başlangıç tarihi vermemektedir. Ona göre sıfırdan ortaya çıkmayan Türk müziği, Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren farklı müzik geleneklerinin birleşmesi ve özellikle saray çevresinde bir müzik kültürünün oluşma süreci demektir. Osmanlılar, Anadolu ve İslam dünyasında zaten mevcut olan makam, usul, şiir ve müzik icrası geleneklerini devralarak bunları kendi saray ve şehir kültürleri içerisinde yeniden örgütlemişlerdir.

Feldman, Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire kitabı başta olmak üzere diğer çalışmalarında da belirttiği gibi Türk Müziğinin yaratılmasına katkı sağlayan toplumsal ve kültürel koşulların birçoğu 19. yüzyılın ortalarından itibaren köklü bir biçimde değişmeye başlamış olsa da, bu müziğin hayati unsurlarının varlığını sürdürmesine olanak tanıyan toplumsal, felsefi ve estetik etkenlerin mevcut

[1] Doç. Dr., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde, Türkiye. E-mail: edaangi@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-2611-0844

olduğu açıktır. Kitabında belirttiği gibi Feldman, 1600-1750 yılları arasında canlılık yaşayan Türk müziğini 18. yüzyılın ortalarına ayrıntılı incelemiş, bu süreci bir bitiş noktası ele almıştır. 17. yüzyıl ve 18. yüzyılın ilk yarısı Türk müziğinin müzikal formlarının, uygulamalarının, teorik kavramsallaştırmalarının ve toplumsal temelinin belirginleşip yerleşiklik kazandığı bir dönemdir. 19. yüzyılın sonunda Rauf Yekta ile başlayan ve Suphi Ezgi ile Sadettin Arel'in öncülüğünde oldukça farklı biçimlerde devam eden müzik teorisi çalışmalarıyla ilgili canlanma, sanat müziğinin Türk kültürü içinde meşruiyet kazandığı, yüzyıllara yayılan bir sürecin parçası olarak görülmelidir ve bu dönemden sonra 20. yüzyılın başlarına kadar büyük ölçüde aynı yapıyı korumuştur (Feldman, 2024, s. 8).

Bu düşünceden hareketle müzik eğitimi kurumlarına geçmeden önce genel çerçevede kurum/kurumsallaşmanın yaklaşımlarla desteklenmesi ve Türk Müziği'nin yüzyıllara göre gelişim sürecinin ortaya konması faydalı görülmektedir. Çalışmanın bulguları ile desteklenen yaklaşımların açıklanması, dönemin müzik anlayışının kavranılması ve kurumların şekillenme sürecinin ortaya konulması, kurumların işlevlerinin ve işleyişlerinin kavranarak araştırmanın daha net aktarılabilmesine katkı sunacağı düşünülmektedir. Yüzyıllara göre toplumsal, siyasi, kültürel olaylarla Türk Müziği'nin geçirdiği gelişim, gelişim süreçleri ile birlikte kurumların şekillenme süreçleri ve müzik eğitiminin kurumsal örgütlenmesi çalışmanın ana boyutları olarak ele alınacaktır.

Kurum ve Kurumsallaşma: Osmanlı-Türk Müziği İçin Kavramsal Çerçeve

Bu bölümde Berger ve Luckmann'ın (1966) Gerçekliğin Toplumsal İnşası isimli kitabındaki "kurumsallaşma", Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları isimli kitabındaki "kolektif çalışma" ve DeNora'nın (1991) Beethoven'ın Viyana'sında Müzik Himayesi ve Toplumsal Değişim isimli çalışmasındaki "patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesi" yaklaşımları, çalışmanın bulguları ile desteklenecektir. Bu sayede Osmanlı-Türk müziğindeki "müzik kurumu" ve "müziksel kurumsallaşma" olguları bütüncül bir çerçevede açıklanmaya çalışılacaktır. Yaklaşımların desteklenmesi için bu bölümde belirtilen özet bulgular, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde anlatılmaktadır.

Berger ve Luckmann – Gerçekliğin Toplumsal İnşası ve Kurumsallaşma

Berger ve Luckmann'ın Gerçekliğin Toplumsal İnşası yaklaşımında kurumsallaşma, bir veya daha fazla kez tekrarlanarak alışkanlık haline gelmiş eylemlerin belirli toplumsal aktörler tarafından karşılıklı olarak tipleştirilmesiyle açıklanmaktadır. Daha başka bir anlatımla bu tür bir tipleştirme, bir kurum sayılmaktadır (Akt. Berger & Luckmann, 1966, s. 72; Berger & Luckmann, 1966, s. 75). Kurumlar genellikle çok sayıda insandan oluşan topluluklar bünyesinde kendilerini gösterirler. Ancak, karşılıklı tipleştirme yoluyla işleyen kurumsallaşma sürecinin, iki birey sıfırdan etkileşime girmeye başlasa bile gerçekleşeceğini vurgulamak teorik açıdan önemlidir. Kurumsallaşma, zaman içinde süregelen her türlü toplumsal durumda filizlenmeye başlar. Kurumlar bu nedenle tarihselliği de beraberinde getirmektedir. Bir kurumu, ortaya çıktığı tarihsel süreci kavramadan yeterince anlamak mümkün değildir (Berger & Luckmann, 1966, s. 72, 73). Bu yaklaşımda kurum, yalnızca belirli bir fiziksel mekâna veya resmi örgüte karşılık gelmemektedir. Belirli aktörler, belirli roller ve tekrarlanan pratikler etrafında tarihsel süreklilik kazanan toplumsal yapıları da kapsamaktadır (Berger & Luckmann, 1966).

Bu yaklaşım Osmanlı-Türk müziğinde özellikle meşk geleneğinin kurumsal niteliğini açıklamak açısından işlevseldir. Feldman, 19. yüzyıl öncesi sanat müziğine ilişkin günümüze ulaşan tarihsel malzemenin Osmanlı Sarayı ile Mevleviye olmak üzere başlıca iki görece istikrarlı kurumsal etrafında toplandığını belirtmektedir. Fakat müzik bilgisinin sürekliliği, yalnızca bu yapıların fiziksel veya idari varlığına bağlı değildir. Behar'a göre meşk, müziğin yazılı notadan öğrenilmediği bir müzik dünyasının başlıca eğitim ve aktarım yöntemi olarak işlev görmüş ve belgelenebildiği kadarıyla en az üç yüzyıl boyunca müzisyenleri birbirine bağlayan temel unsur olmuştur. Daha önemlisi, Saray'daki müzik faaliyetlerinin yaklaşık çeyrek yüzyıl kesintiye uğradığı III. Osman ve III. Mustafa dönemlerinde dahi müzik geleneğinin kopmaması, Behar'a göre meşk silsilelerinin Saray dışında ve Sarayın mali desteği olmaksızın kendilerini yeniden üretebildiklerini göstermektedir. Bu tarihsel olgu, Berger ve Luckmann'ın kurumsallaşmayı tekrarlanan pratiklerin tarihsellik ve süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu nedenle Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın göstergesi yalnızca Saray veya Meşkhane gibi fiziksel ve örgütsel yapıların varlığı

değil, meşk gibi müzik bilgisini, repertuvarını ve icra pratiklerini yeniden üretebilen süreklilik kazanmış toplumsal pratiklerin varlığıdır (Berger & Luckmann, 1966; Behar, 1988, s. 84, 87, 92, 93; Feldman, 2024, s. 29).

Becker – Sanat Dünyaları (Art Worlds) Yaklaşımı

Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları yaklaşımında sanat üretimi, bir dizi veya çok sayıda insanın ortaklaşa yürüttüğü faaliyetler olarak ele alınmaktadır. Sanat eseri, bu insanların iş birliği sayesinde hayat bulur. Varlığını zaman içerisinde sürdüren eser, her zaman bu iş birliğinin izlerini taşır. İş birliği biçimleri geçici olsa da az ya da çok rutinleşerek, "sanat dünyası" olarak adlandıran kolektif faaliyet örüntülerini meydana getirir. Sanat dünyalarının varlığı ve bu varoluş biçiminin, sanat eserlerinin hem üretimi hem de tüketimi üzerindeki etkisi, sanata dair sosyolojik bir yaklaşımı gerekli kılar (Becker, 1982, s. 1).

Bu yaklaşım, Feldman'ın Osmanlı-Türk müzik yaşamında ortaya koyduğu aktör ve kurumlar arası ilişkileri açıklamak için uygun bir analitik çerçeve sunmaktadır. Feldman, 17. yüzyılın başlarında kalemiye mensupları, çeşitli tarikatlara bağlı dervişler ve seküler seçkinler arasında yakın toplumsal ilişkiler bulunduğunu, bu ilişkiler aracılığıyla Mevlevi ve diğer tarikatlara bağlı dervişlerin Saray'da hanende ve sazende olarak görev alabildiğini belirtmektedir. Dervişler ve mehter-i birun toplulukları sanat müziği sisteminin ve repertuvarının şehirli nüfus arasında yayılmasına katkıda bulunmuş; zanaatkâr kökenli başarılı müzisyenler ise Saray müzisyeni olabilmiş ve bazıları maaş veya bürokratik görevlerle ödüllendirilmiştir. Bilir'in bulguları da bu toplumsal çeşitlenmeyle paralellik göstermektedir. Bilir, devşirme sisteminin bozulmasından sonra tasavvuf, ilmiye ve kalemiye çevrelerinden, gayrimüslimlerden ve zanaatkâr ailelerden gelen müzisyenlerin müzik alanının aktörleri haline geldiğini belirtmektedir (Bilir, 2022, s. 209; Feldman, 2024, s. 55).

Feldman'ın Mevlevilik hakkındaki bulguları bu işbirliği ve dolaşım ağının Saray sınırlarını aştığını göstermektedir. Mevleviler Saray repertuvarının hem icracıları hem de bestecileri arasında yer almış, İstanbul'daki Mevlevihaneler Saray dışındaki klasik repertuvar aktarımının en önemli kurumlarını oluşturmuş, bazı gayrimüslimler Mevlevi hocalardan eğitim almış ve taşra Mevlevihanelerinde yetişen müzisyenler başkentin müzik yaşamına katılabilmiştir. Bu tarihsel veriler Becker'ın sanat dünyasını farklı aktörlerin ortak üretim ve işbirliği ilişkileri üzerinden açıklayan yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, Osmanlı-Türk müzik yaşamının birbirinden yalıtılmış kurumların toplamı olarak değil, Saray, tarikatlar, şehirli müzisyenler, bürokratik çevreler, zanaatkârlar ve farklı dini/toplumsal gruplar arasında müzisyen, bilgi ve repertuvar dolaşımının gerçekleştiği ilişkisel bir sanat dünyası olarak ele alınabileceğini göstermektedir (Becker, 1982; Bilir, 2022, s. 209; Feldman, 2024, s. 92, 93).

DeNora – Patronaj ve Müziksel Üretimin Toplumsal Örgütlenmesi

DeNora çalışmasında, Viyana'nın müzik alanındaki egemenliğini, imparatorluğun fiili müzik başkenti haline gelmesini, II. Ferdinand'ın 1619'da tahta çıkması ve Viyana'yı başlıca ikametgahı olarak seçmesiyle açıklamaktadır (DeNora, 1991, s. 326). Avrupa'nın en büyük müzik başkenti olmasa da en prestijli müzik merkezi olma iddiasını taşıyabilmesi, şüphesiz imparatorluk sarayı ve Viyanalı aristokratların çabaları sayesinde mümkün olmuştur (DeNora, 1991, s. 324). DeNora ayrıca, çalışmasındaki patronajın (müzik hamiliği) soyluların müziğe çokça bir sevgi duyulması ve bilgi sahibi olmasının yanı sıra geleneklere uyma/bağlı kalma, görev bilinci, moda ve başkalarından üstünlük sağlama çabası gibi etkenlerden doğduğunu belirtmektedir (DeNora, 1991, s. 324, 328). Belirli bir zamanda ve mekânda benimsenip yaygınlaştırılan bu müzik yaşamı ideolojisi, söz konusu aristokratların (en azından bir süreliğine) ileri düzeyde müzik zevkine sahip seçkin hamiler olarak sahip oldukları kimliğin sürmesini ve hatta daha da pekişmesini sağlamıştır (DeNora, 1991, s. 343). Bu çerçevede 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarındaki Viyana müzik yaşamını incelediği, patronajı müzik üretiminin dışında kalan yalnızca ekonomik bir destek biçimi değil, müziksel üretimin toplumsal olarak nasıl örgütlendiğini etkileyen bir mekanizma olarak ele aldığı çalışmasında DeNora, hem patronajın yapısındaki oluşum/değişim/bitiş süreçlerini ele almakta hem de müziksel otoritenin kurumsal temellerindeki dönüşüm ilişkisini ortaya koymaktadır (DeNora, 1991).

Fatih Sultan Mehmet fetihten sonra, Topkapı sarayını yaptırdığı İstanbul'u Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti haline getirmiş, Anadolu'daki önde gelen müzisyenleri yeni başkentteki Sarayına çekmeye çalışmıştır, bu sayede gelişen başkentte giderek artan müzik ilmi, saray ve onun mensupları nezdinde kök salmıştır. İstanbul, 1453'teki fethin ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun mutlak merkezi haline gelmiş ve bu konumunu tarih boyunca korumuş; Sarayın

15. yüzyıl sonlarında yerleşik hal almasıyla başlayan uygulamalardan olan saray müzisyenliği kurumuna ilişkin gelenek, devletin son dönemine kadar devam etmiştir (Feldman, 2022, s. 152, 156; Akt. Feldman, 2024, s. 44; Sarı, 2019, s. 254).

Farklı bir tarihsel ve kültürel bağlam söz konusu olmakla birlikte, Feldman'ın Osmanlı Sarayı hakkındaki bulguları patronajın Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki kurumsal önemini göstermektedir. Feldman, seküler sanat müziğinin İstanbul'da merkezileşmesinin Osmanlı Sarayı'na özel bir önem kazandırdığını ve Sarayın müzik himayesinin dağıtımında çok az rakibi bulunan merkezi bir konuma geldiğini belirtmektedir. Makalede aktarılan diğer araştırmalar da Feldman'ın bu tespitini desteklemektedir. Feyzi ve Kılıç'a göre gerek Osmanlı Sarayı'na intisap eden gerekse Saray dışında faaliyet gösteren birçok sanatçı Saray tarafından maddi ve manevi olarak desteklenmiştir. Behar'ın bulguları ise Saray içerisindeki veya Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilen üstatlara Hazine'den ödeme yapıldığını ve bazı dönemlerde saraya bağlı müzisyenlerin doğrudan maaşa bağlanabildiğini göstermektedir. Bu bulgular DeNora'nın patronajı müzik üretiminin toplumsal örgütlenmesinin bir bileşeni olarak ele alan yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, Osmanlı Sarayındaki himayenin yalnızca sanatçıya verilen bir ödül veya ekonomik destek olarak değil, müzisyenlerin istihdam edilmesini, müzik eğitiminin sürdürülmesini ve müzik üretiminin devamlılığını destekleyen bir kurumsallaşma mekanizması olarak ele alınabileceğini göstermektedir (DeNora, 1991; Feldman, 2024, s. 46; Behar, 1988, s. 97; Feyzi & Kılıç, 2025, s. 308).

Araştırmada Benimsenen Kavramsal Çerçeve ve Araştırmanın Amacı

Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşmayı tekrarlanan pratiklerin alışkanlık haline dönüşmesi, tipleştirilmesi ve tarihsel süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımı, Becker'ın (1982) sanat üretimini işbirliği ağları ve ortak teamüllere dayalı kolektif bir faaliyet olarak ele alan sanat dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın (1991) patronajı müzik üretiminin toplumsal ve örgütsel koşullarıyla ilişkilendiren yaklaşımı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müzik yaşamına ilişkin tarihsel bulgularının farklı boyutlarını açıklamak için birbirini tamamlayan analitik araçlar sunmaktadır.

Feldman'ın Saray ve derviş tarikatlarını iki görece istikrarlı kurumsal alan olarak belirlemesi, Sarayın patronajdaki merkezi konumunu göstermesi, bürokratlar, dervişler, zanaatkârlar ve Saray müzisyenleri arasındaki toplumsal geçişleri ortaya koyması ve Mevlevihaneleri Saray dışındaki klasik repertuvar aktarımının başlıca kurumları olarak tanımlaması, söz konusu kuramsal kavramların Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki tarihsel karşılıklarını göstermektedir (Feldman, 2024, s. 29, 46, 55, 93). Bu araştırmada "müzik kurumu", müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım faaliyetlerinin belirli aktörler, roller, ilişkiler ve tekrarlanan pratikler etrafında süreklilik kazandığı toplumsal yapı, "müziksel kurumsallaşma" ise bu faaliyetlerin süreklilik kazanarak kuşaklar arasında aktarılması, aktörler arasında işbirliği ilişkilerinin oluşması, müziksel bilgi ve repertuvarın yeniden üretilmesi ve bu süreçlerin himaye ve örgütsel yapılar tarafından desteklenmesi süreci olarak ele alınmaktadır (Becker, 1982; Berger & Luckmann, 1966; DeNora, 1991; Feldman, 2024).

Bu doğrultuda bu araştırmanın amacı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin tarihsel bulgularından hareketle, müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım süreçlerinin hangi kurumsal yapılar ve toplumsal ilişkiler içerisinde örgütlendiğini ortaya koymak ve Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma sürecini açıklamaktır. Daha başka bir ifadeyle araştırmada Saray, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerinin müzik yaşamındaki işlevlerini, müzisyenlerin bu yapılar arasındaki dolaşımını ve patronajın üretim ile süreklilik üzerindeki rolünün incelenmesi amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı temelinde yürütülmüş ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın temel inceleme materyalini Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişimi, müzik yaşamının toplumsal örgütlenmesi, Saray, müzisyenler, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerine ilişkin çalışmalarında ortaya koyduğu tarihsel bulgular oluşturmaktadır. Feldman'ın çalışmalarında hazır ve sistematik "Osmanlı-Türk müziğinin yüzyıllara göre oluşum/gelişim süreci, müziğin kurumsallaşma sürecinin nedenleri" ve "müzik kurumları"na ilişkin bir sınıflandırması bulunmadığından, farklı bağlamlarda sunulan tarihsel bulgular, araştırmanın amacı ve kavramsal çerçevesi doğrultusunda kategorize edilerek bir araya getirilmiş ve analiz edilmiştir.

Dokümanların analizinde araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşma yaklaşımı, Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın (1991) patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesine ilişkin yaklaşımı analitik çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda Feldman'ın tarihsel bulguları, (1) müziksel pratiklerin sürekliliği ve kuşaklararası aktarımı, (2) müzisyenler ve diğer toplumsal aktörler arasındaki işbirliği ve dolaşım, (3) müziksel bilgi ve repertuvarın üretimi, yeniden üretimi ve aktarımı ve (4) patronaj ve örgütsel destek olmak üzere dört temel analitik boyut üzerinden incelenmiştir. Bu boyutlar, araştırmada benimsenen "müzik kurumu" ve "müziksel kurumsallaşma" tanımlarının da analiz ölçütlerini oluşturmuştur.

Feldman'ın bulgularının yorumlanmasında yalnızca tek bir kaynağa dayalı bir tarihsel anlatı oluşturulmaması amacıyla, makalede yer verilen Behar, Bilir ve diğer araştırmacıların çalışmaları destekleyici kaynaklar olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın temel tarihsel-analitik eksenini Feldman'ın bulguları oluşturmuş, diğer çalışmalar Feldman'ın ortaya koyduğu tarihsel durumların desteklenmesi, karşılaştırılması veya açıklığa kavuşturulması amacıyla değerlendirilmiştir. Bu analiz sonucunda Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsal yapılar ve kurumsallaşma mekanizmaları, araştırmanın kavramsal çerçevesinde tanımlanan boyutlar doğrultusunda sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır.

Bulgular

Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma, farklı dönemlerde gelişen/değişen siyasal, toplumsal ve kültürel koşullarla birlikte gelişen tarihsel bir süreçtir. Bu nedenle araştırmanın bulguları öncelikle kronolojik bir yapı içerisinde sunulmuştur. Bu kronolojik sunum, müzik yaşamındaki aktörlerin, kurumsal yapıların, patronaj ilişkilerinin ve müzisyen dolaşımının zaman içerisindeki değişimini izlemeyi ve kurumsallaşmanın hangi tarihsel koşullar altında biçimlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Feldman'ın tarihsel bulguları doğrultusunda dönemler arasındaki değişim ortaya konulduktan sonra, söz konusu bulgular araştırmanın kavramsal çerçevesinde belirlenen boyutlar açısından değerlendirilmektedir.

15. Yüzyıl: İstanbul'un Merkezileşmesi ve Uluslararası Müzisyen Dolaşımı

15. yüzyıl, Fars kültürü etkisindeki bölgelerde (Semerkant'tan Tebriz'e, Konya'dan Anadolu'nun daha batı bölgelerine kadar uzanan bölgeler) müzik ve müzikoloji alanında olağanüstü bir yaratıcılık dönemidir (Feldman, 2024, s. 16). Farklı coğrafyalardaki bu kültürel dolaşım, müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi. Farklı bölgelerden gelen müzisyenler arasındaki etkileşimli hareketlilik, Abbasi döneminden itibaren belgelenmiş olup, Moğol sonrası çağda daha da sık ve geniş kapsamlı bir hal aldığı görülmektedir (Akt. Feldman, 2024, s. 44).

14. ve 15. yüzyıllarda Suriye ve Irak ile sıkı bağları sayesinde Güneydoğu Anadolu'daki şehirler, kültürel etkileşimin ve müzikal paylaşımın bir parçasıydı. Diyarbekir, Mardin, Urfa ve Antep şehirleri, İstanbul dışındaki Osmanlı topraklarında doğmuş müzisyenlerin tam yarısını oluşturmaktadır. Anadolu'nun diğer bölgeleri için, Osmanlı öncesi dönemdeki bu durum belirsizdir. Bu nedenle 14. ve 15. yüzyılın başlarındaki Osmanlıların Anadolu'nun müzik birikiminden büyük ölçüde yararlanıp yararlanmadığını gösteren kanıtlar oldukça sınırlıdır (Feldman, 2024, s. 44).

> *Anadolu'nun güneydoğu sınırındaki bu şehirlerin taşıdığı göreceli önem ile diğer Anadolu ve Balkan şehirlerinin göreceli önemsizliği; Osmanlı başkentine çok daha yakın olmalarına rağmen, bu diğer şehirlerde makam müziğine ve saray repertuvarına yönelik geniş çaplı bir desteğin bulunmadığına işaret etmektedir (Feldman, 2024, s. 46).*

1453'te İstanbul'un Fethi'nden sonra Fatih Sultan Mehmet (ö.1481), Anadolu'daki önde gelen müzisyenleri yeni başkentteki sarayına çekmeye çalışmıştı. Ancak İstanbul, bir gecede İslam dünyasındaki müzik ilminin bir merkezine dönüşemezdi. "Klasik" Osmanlı İmparatorluğu başkenti İstanbul'da gelişimini sürdürürken, müzik ilmi giderek artan bir biçimde İmparatorluk Sarayı ve saray mensupları nezdinde kök saldı (Feldman, 2022, s. 152). Fatih Sultan Mehmet, Fars kültürü etkisindeki müzik modelini bizzat yeni Osmanlı başkentine taşımaya çalıştı, ancak bu stratejinin önünde önemli engeller bulunuyordu: (1) Osmanlı Sarayı'nın müzik alanında giderek artan bir şekilde devşirme sistemiyle sağlanan ve özgür statüde olmayan hizmete bel bağlaması, (2) Gerek özgür gerekse özgür olmayan İranlı müzik

hocalarının giderek öne çıkması, (3) Anadolu şehirlerinde müzik bilimine dair bilginin genel bir gerileme sürecine girmesi (Feldman, 2022, s. 156).

Büyük Arap metropolleri dışındaki diğer Osmanlı şehirlerinin müzik yaşamı hakkında kaynaklarda oldukça sınırlı bilgi bulunmaktadır. Balkan şehirlerinde sanat müziğini destekleyen seküler kurumlara ya da tanınmış müzisyenlere dair somut bir kayda rastlanmamaktadır. Büyük şehirlerdeki Mevlevihaneler ve büyük sinagoglar (özellikle Edirne ve İzmir) gibi dini kurumlar, sanat müziğine yönelik sürekli bir himaye sağlamıştır. Edirne belli dönemlerde ki İmparatorluk merkezi işlevi görse de İstanbul, 1453'teki fethin ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun mutlak merkezi haline gelmiş ve bu konumunu tarih boyunca korumuştur. (Akt. Feldman, 2024, s. 44).

16. Yüzyıl: Saray Merkezli İstihdam, Kul, Yabancı ve Özgür Müzisyen Birlikteliği

Osmanlı başkentinin seküler sanat müziğinin merkezi haline gelmesi, Osmanlı sarayına özel bir önem kazandırmıştır; zira saray, himaye sağlama konusunda neredeyse rakipsiz bir konumdaydı. Müziğin ağırlıklı olarak İmparatorluk sarayında desteklendiği ve müzisyenlerin çoğunun ya saray görevlileri ya da İranlı serbest müzisyenlerden oluştuğu görülmektedir. İstanbul'da yaşayan ve Saray istihdam sistemi içinde kayda değer bir grup teşkil eden serbest Müslüman müzisyenlerin, Saray tarafından desteklendiği muhtemeldir (Feldman, 2024, s. 14, 46, 66). Ayrıca 15. ve 16. yüzyıllara dair Osmanlı müzik yaşamı hakkında çok az bilgi bulunsa da, saray yapısına ilişkin birincil ve ikincil kaynaklar, sanat ve zanaatların öncelikle saray hizmetinin bulunanların (bizzat sarayda eğitilmiş olan ve statüleri gereği özgür olmayan içoğlanları) sorumluluğunda olduğu konusunda hemfikirdir. 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu hizmet sistemi bütünüyle bozulmuş ve saraydaki müzikal profesyonellik biçimleri, muhtemelen daha önce var olanlardan oldukça farklı bir hal almıştır (Feldman, 2024, s. 46).

14. ve 15. yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu, ağırlıklı olarak Avrupa yönünde genişlemişti. Bulgaristan, Sırbistan veya Eflak'ta hangi müzisyenler bulunursa bulunsun, bu müzisyenlerin makam müziği konusunda uzman olmaları pek mümkün değildi. Osmanlıların, Müslüman sanat geleneğine mensup müzisyenlerin bulunduğu şehirleri ve sarayları ele geçirmeye veya işgal etmeye başlamaları, ancak I.Selim'in (ö.1520) büyük Batı Asya fetihleriyle mümkün olmuştur. Bu yeni savaş biçimi, İstanbul'daki saray müzisyenleri topluluğunun yapısını değiştirmiştir (Feldman, 2024, s. 56, 57).

"İranlılara karşı yürüttüğü savaşlar sırasında İstanbul'a pek çok müzisyen getirmeye başlayan kişi I.Selim'di. Oğlu ve halefi Süleyman da babasının örneğini izlemiş, o tarihten sonra İran'a giden tüm padişahlar da aynı şeyi yapmış ve her alandaki en yetenekli kişileri beraberlerinde getirmişlerdir" (Akt. Feldman, 2024, s. 58).

> Özellikle I. Selim, I. Süleyman ve IV. Murad'ın yaptığı Doğu seferleri ile elde edilen siyasi zaferler ve toprak kazanımları yanında, ele geçirilen bölgelerdeki önemli sanatçılar da İmparatorluk başkentine götürülmüşlerdir. Bu, kimi zaman zorla alıkoyma şeklinde İstanbul'a getirilen sanatçılar arasında bulunan müzisyenler kabaca XVI. yüzyıl boyunca Osmanlı başkentindeki yüksek müzik kültürünün başat figürleri arasında yer almışlardır. Bu müzisyenler, Ortadoğu sanat musikisi geleneğini Osmanlı sarayında temsil edilmesini sağlamışlar, bestekâr, icracı ve hoca olarak bu geleneğin İstanbul'da kök salmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Bilir, 2022, s. 135).

Daha sonraki Türk geleneği, İranlı müzisyenlerin 16. yüzyılda ve sonrasında saraydaki en önemli unsur olduğunu öne sürmektedir. 1525 tarihli bir belgede saraya "getirilen" müzisyenler ile saraya "gelen" müzisyenler arasında bir ayrım yapılmaktadır. Buna göre, "getirilen" bir kişinin tam anlamıyla özgür olmayabileceğini, buna karşılık "gelen" kişinin özgür bir profesyonel müzisyen statüsünü koruduğunu varsayılabilir. Köle statüsünde kalıp kalmadıklarına bakılmaksızın, yabancı ve esir müzisyenlerin (Acemler) getirilmesi, Osmanlı sarayındaki devşirme kökenli müzisyenlerin tekelinin kırılmasına katkıda bulunmuştur. Ne yazık ki, maaşları dışında bu yabancı müzisyenlerin yaşam ve çalışma koşulları hakkında çok az şey bilinmektedir (Feldman, 2024, s. 58, 59).

Ortadoğu'dan İstanbul'a doğru, 15. yüzyılın ortalarından 16. yüzyılın ortalarına dek süren bu kültürel hareketlilik ile birlikte İstanbul, siyasi gücünün yanı sıra bilimsel ve kültürel faaliyetler açısından da en önemli merkez olarak konumlanmaktadır. Nitelik olarak yüksek bir sanatsal düzeyi inşa edebilecek kapasite ve yeteneğe sahip olan

müzisyenlerin nicelik olarak artması (zorla alıkoyma şeklinde veya gönüllük esasına göre), 16. yüzyılda İstanbul'un makam musikisinin merkezi haline dönüşmesinin en önemli nedenlerindendir (Bilir, 2022, s.150).

> Saraya intisap ve fetihler yoluyla zapt edilen bölgelerden aralarında besteci ve icracıların da bulunduğu sanatçıların payitahta getirilmesi, Türk sanatının ve özelde Türk müziğinin gelişimini ve renklenmesini sağlamıştır... Gerek Osmanlı sarayına intisap eden gerekse saray dışında faaliyetlerini yürüten birçok sanatçı saray tarafından maddi-manevi olarak desteklenmiştir (Akt. Feyzi&Kılıç, 2025, s. 308).

Osmanlı Devleti, Klasik döneminde kendi müzisyenlerini saray bünyesinde yetiştirme sorumluluğunu üstlenmişti. Ağırlıklı olarak devşirme (kul) kökenli olan bu müzisyenler, saray hizmetinin bir parçası haline gelmişlerdi. 16. yüzyılın son üçte birlik dönemine gelindiğinde saray hizmeti sistemi bir gerileme sürecine girmiş ve aslen bu hizmete kabul edilme niteliği taşımayan pek çok kişiyi de bünyesine dâhil eder hale gelmişti. Ailevi bağlantılar büyük önem kazanmış, devşirme kökenli kişiler ise hizmet bünyesindeki pek çok unsurdan yalnızca biri konumuna düşmüştü. Sarayda özellikle müzik alanında devşirme/köle (kul) hizmeti sisteminin gerilemesi, çeşitli Türk-Müslüman kökenlerden gelen yeni müzisyenlere yer açmak amacıyla sarayda göstermelik görevler veya fiili hizmet gerektirmeyen makamlar sisteminin getirilmesine yol açtı. Saray hizmetindeki köle kökenli unsurların azalması, daha fazla sayıda cami görevlisinin (müezzin) sarayda eğitim almasına ve resmi görevlere atanmasına olanak tanımış görünmektedir (Feldman, 2024, s.55, 56).

16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başları, müzik icrası ve türlerin tanımları açısından müzikal bir değişim dönemi olmuştur. Osmanlıların, kendi müzik sistemleri ile İran'ınki arasındaki farkın bilincine vardıkları ve artık model oluşturması için yabancı (özellikle İranlı) uzmanlara başvurmadıkları bu dönem, müziğin sosyal örgütlenmesinde klasik Osmanlı yapısından klasik sonrası/erken modern yapıya geçişin kesinleştiği bir evreyi temsil etmektedir (Feldman, 2024, s. 11, 14).

17. Yüzyıl: Sarayın Tek Merkez Olma Niteliğinin Zayıflaması, Şehirli, Dini, Sufi ve Aristokrat Müzisyen Çevrelerinin Güçlenmesi

Osmanlı şehzadelerinin Manisa ve Amasya gibi çeşitli Anadolu şehirlerine yönetici olarak gönderilmesi ve bu bölgelerdeki sarayların varlığı, şüphesiz müzik kültürünün söz konusu Anadolu şehirlerinde benimsenmesine katkı sağlamıştır. Ancak 17. yüzyılın başlarında bu sarayların ortadan kalkması, süreci tersine çevirerek başkentte daha yoğun bir merkezileşmeye yol açmıştır (Feldman, 2024, s. 48). Çeşitli siyasi/toplumsal nedenlerle İstanbul'un nüfus ve yerleşim olarak gelişmesine paralel olarak toplumsal gruplar arasındaki etkileşimin artması, kültürel hayatın şekillenmesinde önemli bir etken olarak ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıldan itibaren yeni Osmanlı musikisi alanındaki belki de en çarpıcı farklılık, alana katılanların toplumsal yelpazesinin genişliğinin yanı sıra İmparatorluk başkentine özgü yeni bir müzikal üslup ve biçimin gelişmesidir (Bilir, 2022, s. 174).

> Bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni bir varlıklı tabakanın oluşması başkentte musiki üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de neden olmuştur. Diğer bir deyişle, İstanbul'un nüfusunun ve sosyal yapısının bu görülmedik değişimleri musikinin hem arz (yeni müzisyenler, yeni besteler ve belki de çalgılar) hem de talep (yeni zevk ve tercihler, yeni musiki mekânları, yeni dinleyici kitleleri) tarafında önemli değişimlere sebep olmuştur. Her halükârda İstanbul'un sekenesindeki hızlı değişim bu sanatın Saray'ın ve ekâbirinin inhisarına kalmaması, dolayısıyla bir 'zürefâ tarzı' olarak algılanan İranî geleneğinin mutlak hâkimiyetinin sona ermesi ve musiki beste ve icrasının öncelikle Saray'ın patronajına muhtaç ve mahkûm olmaktan çıkması sonucunu doğurmuştur (Akt. Bilir, 2022, s. 174).

17. yüzyılda saraydaki köle statüsündeki müzisyenlerin önemi büyük ölçüde azalmıştır. Çeşitli toplumsal etkenler ve çeşitli sosyal gruplar, hem kul statüsündeki saray içoğlanlarının hem de İranlı esir müzisyenler gibi yabancı uzmanların oynadığı merkezi rolü gölgede bırakmıştır. 17. yüzyıl müziğine dair kaynaklar, sarayda icraat gösteren ve devşirme sistemiyle hiçbir ilgisi olmayan pek çok Türk Müslüman müzisyenin adından söz etmeye başlar. Bu dönemde aralarında müezzin, vaiz, müftü, kadı, alt kademe memuru, başkâtip, zanaatkâr ve lonca kethüdası bulunan bu gruplar,

saray hizmetine girebiliyor, hizmetin bir kolundan diğerine geçebiliyor, bir süre sonra bir toprak tahsisi veya başka bir tür emeklilik geliriyle hizmetten ayrılabiliyorlardı. Müzik yeteneğine sahip zanaatkârlar sarayda icrada bulunabiliyor, düzenli bir gelir ya da değerli bir emeklilik maaşı dahi alabiliyorlardı. Bir bütün olarak ele alındığında müzisyenler ve besteciler, her bir toplumsal hiyerarşinin en altından en üstüne uzanan geniş bir sosyal yelpazeyi temsil ediyorlardı (Feldman, 2024, s. 60, 66, 73).

"17. yüzyıl müzisyenleri ile sonrakiler arasında sosyolojik anlamda neredeyse hiçbir benzerlik kalmamıştır. Osmanlı dışından gelen müzisyenler artık yoktur. Enderun müzisyen yetiştirmeye devam etmiş, ama bu müzisyenler devşirme sistemin bozulması ile köken itibariyle farklılaşmıştır. Her iki dönemde de saray müzisyenlerinin etkisi ikinci planda kalmıştır. Tasavvuf kökenliler, ilmiye ve kalemiye kökenliler, dervişler, gayrimüslimler ve zanaatkâr ailelerden gelen müzisyenler artık alanın aktörleri haline gelmiştir" (Bilir, 2022, s. 209).

17. yüzyılın başlarında, medrese eğitimli kalemiye bürokratları ile çeşitli tarikat mensupları ve seküler seçkinler arasında yakın sosyal ilişkiler kurulmuştur. Bu güçlü bağlar sayesinde Mevlevi ile Halveti ve Celveti (ve diğer) tarikatlara bağlı derviş, sarayda hanende (şarkıcı) ve sazende (çalgıcı) olarak görev alma fırsatı bulmuştur. Hem bu dervişler hem de saray dışındaki mehter-i birun toplulukları, sanat müziğinin ve repertuvarının şehirli halk arasında yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Yüzyılın ortalarına doğru ise esnaf kökenli başarılı müzisyenler de sarayda kendilerine yer bulmuş, hatta maaş bağlanarak veya bürokrasinin çeşitli kademelerinde görevlendirilerek ödüllendirilmiştir (Feldman, 2024, s. 55).

18. Yüzyıl: *Mevleviye, Saray, Gayrimüslim Müzisyenler ve Şehirli Çevreler Arasında Daha Karmaşık Bir Profesyonel Ağ*

Önceki yüzyıllarda köklü bir dönüşüm geçirmeye başlayan müziğin gelişim süreci, 18. yüzyılın başlarına kadar kademeli bir seyir izlemiş, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Modern Türk Müziği sistem ve üslubu ortaya çıkmıştır. Diğer yüzyıllara kıyasla bu yüzyılda müzik, çok daha hızlı ve belirgin yapısal ve üslupsal değişimler geçirmiştir. Bu nedenle 18. yüzyıl Türk müziğindeki değişim, önceki dönemlerden radikal bir kopuştan çok, onların ileri bir aşamaya taşınması olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2024, s. 13, 15). 18. yüzyılın başındaki Türk müzik rönesansı, Fars, Türk ve Bizans müzik unsurlarının sentezlendiği yeni bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Rum kilise müzisyenleri olmak üzere gayrimüslimlerin beste ve icra faaliyetlerine dâhil olması Bizans müziğine özgü melodik özelliklerin Türk müziğine taşınmasına katkıda bulunmuştur. Mevleviler ile gayrimüslim müzisyen ve seçkinlerin katkıları, seküler ve tasavvufi müzik geleneklerinin kaynaşmasına yol açmıştır. Böylece Türk müziği 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın önemli bir bölümünde etkili olan özgün bir karakter kazanmasına katkıda bulunmuştur (Feldman, 2019, s. 179).

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı musikisi içerisinde yabancı müzisyenler artık tamamen kaybolmuştur. Feldman'a (1996) göre bu dönemden sonra saray müziğinde hem devşirme müzisyenlerin hem de Acemlerin etkisi azalmıştır. Onların yerine saray dışından Türk ve Müslüman unsurlar etkinliklerini artırmışlardır (Akt. Bilir, 2022, s. 202). Ayrıca 'uzun 18. yüzyıl' olarak adlandırılan 18. yüzyılda, Mevlevilerin İmparatorluk genelindeki nüfuzlarının ve istikrarlarının zirveye ulaştığı bir dönemdir (Feldman, 2022, s. 46). "Müzikal biçim ve teknik olarak Osmanlı musikisinin en yetkin örnekleri arasında kabul edilen Mevlevi ayinlerinin Osmanlı'daki yüksek musiki hayatında kapladığı alanın özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra giderek arttığı görülmektedir" (Akt. Bilir, 2022, s. 141).

18. yüzyıla gelindiğinde, saray dairesindeki erkek müzisyenlerden çok az bahsedilmektedir. Bununla birlikte, müzisyen kadın köle kurumu, sonraki iki yüzyıl boyunca, yani İmparatorluk'un sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Saraydaki eğlence müziğinin büyük kısmının kadın kölelerin sorumluluğunda olduğu anlaşılmaktadır. Saraydaki erkeklerde olduğu gibi, bu kadın köleler de (devşirme sistemiyle değil) köle pazarından seçilen, Müslüman olmayan kökenli kişilerdi. Dikiş, nakış, dans ve müzik gibi çeşitli becerilerin icra edilmesi gibi bir zanaat loncasındakilere benzer şekilde dört aşamadan geçerlerdi: cariye, şagird (öğrenci), gedikli (kalfa) ve usta veya kalfa (üstat). Köle kadınların, içoğlanların ve mehter müzisyenlerinin statüleri ve yaşam koşulları nispeten sabit görünse de, bu üç özgür olmayan kategori içindeki bireyler alışılmadık ayrıcalıklar elde etmiş olabilirler (Feldman, 2024, s. 63, 69).

Bu kategorilerin dışında kalan her müzisyen, statüsünün tam olarak tanımlanmadığı gri bir alanda yer alıyordu. Başarısı, sultanın müziğe duyduğu ilgiye, kendi yeteneğine, kişisel niteliklerine ve ailevi ya da mesleki bağlantılarına bağlıydı (Feldman, 2024, s. 69).

Osmanlı-Türk Müziği'nde Feldman'a göre Müzik Kurumları

Müzik icrası söz konusu olduğunda, müziği seven/ilgilenen insanların bir arada olduğu bütün yerler birer müzik mekânı sayılmaktadır. Bunun içindir ki saray, cami ve tekkeler dışındaki kahvehaneler, konaklar ve evler uzun zaman boyunca müziği icra etmenin ve dinlemenin gerçekleştirildiği mekânlar olmuştur. Bu durum müziği icra etme ve dinleme geleneğinin, aydın/halk, müslim/gayri müslim, dini müzik/dindışı müzik arasında farklılıklar gözetilmediğini göstermektedir (Demir, 2010, s. 374).

Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan herkesi etkileyen müzik, bu yönetim altında yaşayan çeşitli milletlerden birçok besteci ve müzisyenin yetişmesini sağlamıştır. Farklı coğrafyalardan gelen müzikal etkilenmeler, melodileri ve makamsal yapıyı oldukça zenginleştirmiştir. Bu zenginlik zamanla her kesime hitap etmeye başlamış ve en nihayetinde doğal bir akışta "eğitim anlayışı"nı da beraberinde getirmiştir (Toker & Özden, 2013, s. 108).

Osmanlı döneminde Saraya bağlı ve Saraya bağlı olmayan müzik eğitimi veren kurumlar bulunmaktadır. Enderun, Merterhane, Mevlevihane, Özel Meşkhaneler, Musika-i Hümayun, Cemiyetler, Dernekler, Loncalar, Darülbedayi, Darülelhan, gönüllü müzik kuruluşları, tekkeler ve benzeri kurumlarda müzik eğitimi verilmekteydi (Bilir, 2022; Coşkun, 2013; Filiz, 2023; Kaptan & Kaptan, 2019; Somakçı, 2017; Yücel, 2019; Temiz, 2010; Toker & Özden, 2013).

Feldman'ın çalışmalarında "müzik kurumları" olarak kategorize edilmiş veya numaralandırılmış hazır bir sınıflandırma bulunmaz. Fakat Feldman (2024) Türkiye'de 19. yüzyıl öncesi sanat müziğine dair günümüze ulaşan bilgilerin, esas olarak iki kurumla ilişkili olduğu görüşündedir: Osmanlı sarayı ile Mevlevilik ve diğer bazı derviş tarikatları. İstanbul dışındaki şehirlerin veya diğer kurumların müzik yaşamına dair çeşitli bilgiler mevcut olsa da müzik yaşamına dair nispeten tutarlı bir tablonun çizilebileceği iki görece istikrarlı alan, Osmanlı Sarayı ve derviş tarikatlarıdır (Feldman, 2024, s. 29). Bu nedenle Feldman'ın Music of the Ottoman Court Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire kitabı başta olmak üzere çalışmalarındaki kurumlar ve işlevleri genel çerçevede şu şekilde kategorize edilebilir:

Tablo 1. Kurumlar ve işlevi

Kurum		**İşlevi**
Saray	Saray ve saray teşkilatına bağlı müzik kurumu	Müzisyenlerin istihdamı, icra, himaye, saray hizmeti, eğitim ve müzisyen yetiştirme bağlamı
	Mehterhane	Devletin resmi/kamusal çalgısal müziği
Tarikatlar	Mevleviye	Eğitim, icra, ayin, kültürel aktarım
	Diğer Sünni Tarikatlar	Dini ve tasavvufi ve seküler müzik üretimi ve icrası

Saray

Sarayın Osmanlı toplum yapısındaki misyonu çok boyutludur. Çünkü Saray, Osmanlı'da hem iktidarın/gücün merkezi ve sembolü hem de yüksek kültür ve sanatların üretim ve icra anlamında en üst mekânıdır. Saray, müziğin icra edildiği en önemli mekânlardan bir tanesi olmanın yanı sıra kurumsal müzik eğitiminin de verildiği en önemli ortam olmuştur (Bilir, 2022, s. 188, 189).

Osmanlı padişahlarının müzik ile ilişkilerinin artması veya azalması çeşitli sebeplerle değişikliğe uğramaktadır. Ordusunun başında savaşlarda bulunması nedeniyle padişahların müzik ile ilişkisi çoğu zaman azalmış olsa da bunun aksine seferden dönen padişahların girdikleri yerlerden buldukları güzel sanat erbaplarını ve müzik üstatlarını beraberinde devlet merkezine getirdikleri görülmektedir. Bu nedenle Osmanlı hudutlarının genişlediği dönemlerde bir hayli şair, edip, sanatkârın ve musikişinasların Osmanlı sarayına girdiklerine şüphe yoktur. 15. yüzyıl ve 16. yüzyılda Sultan II. Murad (ö.1451), II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet, ö.1481) II. Bayezid (ö.1512), I. Selim (Yavuz Sultan Selim, ö.1520) ve 17. yüzyılda IV. Murad (ö. 1640) zamanlarındaki sefer dönüşlerinde, kendi arzularıyla Azerbaycan, İran taraflarından gelen musiki üstatları İstanbul'a getirilerek Osmanlı Sarayında çeşitli vazifelerde bulunmuş ve bazı müzik üstatları da Enderun hizmetine alınmışlardır (Uzunçarşılı, 1977, s. 79, 81, 83).

"Osmanlı'da saray, müziğin icra edildiği önemli mekânlardan bir tanesi olmanın yanı sıra kurumsal müzik eğitiminin de verildiği en önemli ortamdı" (Bilir, 2022, s. 189).

Enderun: Enderun Mektebi, Saray'ın içinde bulunan oldukça önem taşıyan eğitim kurumuydu. Bu okulun "kuruluş amacı genişleyen İmparatorluğun fetihte bulunduğu ülkelerin insanlarının otoriteye karşı direnmelerini önlemek, pasifize etmek ve ordu veya sarayda görev alacak çeşitli elemanları kendi hizmeti için yetiştirmekti" (Akt. Akkutay, 1984, s. 19, 123). I. Murad tarafından kurulan (ö.1389), II. Murad (ö.1451), II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet, ö.1481) döneminde gelişen Enderun Mektebi, doğrudan padişahın şahsına bağlıdır (Somakçı, 2017, s. 174). Fatih Sultan Mehmet fethedilen ülkelerdeki Hıristiyanların ancak bir kültürleştirme ile asimile edilebileceğini sezmiş, kültürleştirmenin ancak kendi milletinin dünya görüşünün fethedilen ülkelerdeki Hıristiyan çocuklarına aşılanmasıyla mümkün olacağını öngörmüştür. Enderun Mektebi O'nun döneminde, sadece "devşirme mektebi" kimliğinden çıkarak, devletin korunması için gerekli kadronun eğitimine de yönelmiştir. Bu nedenle mektebin akademik yapısını en mükemmel hale getiren, gerçek şahsiyetine kavuşturan ve Enderun Mektebine asıl şeklini veren Fatih Sultan Mehmet olmuştur (Akkutay, 1984, s. 26, 34, 125).

Devşirilenlerin Enderun'a gelmeleri, uzun bir eğitim döneminden sonra gerçekleşmekteydi. Galata Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı, Edirne Sarayı gibi hazırlık saraylarında bulunan devşirme olarak toplanan içoğlanlardan hizmet edip ancak yetenekli olanlar "Saray Okulu" olarak da adlandırılan Enderun'a alınarak odalara dağıtılırdı. Bir dizi seçim sürecinin ardından içoğlanları (devşirme kökenli saray görevlileri), spor ve savaş sanatlarının yanı sıra çeşitli entelektüel beceriler ve pratik zanaatlar konusunda eğitilirlerdi. İçoğlanları arasında şiir, hat sanatı veya müzik gibi sanat dallarına yatkınlık gösteren bireyler de bulunuyordu. 16. yüzyılda saray hizmetinde bulunanların sayısı 700'ü bulabiliyordu (Akkutay, 1984, s. 59, 63; Akt. Feldman, 2024, s. 47; Uzunçarşılı, 1977, s. 86).

Saray hizmet teşkilatı, sayıları zaman içinde bir miktar değişiklik gösteren çeşitli odalara ayrılmıştı. Bunlar arasında Has Oda, Hazine Odası, Kiler Odası ve Doğancı Odası bulunuyordu. Ayrıca, Enderun'da müzik eğitimi için 17. yüzyılda Seferli Odasının kurulmasına kadar Büyük ve Küçük Odalar da mevcuttu. "Klasik" Osmanlı devlet anlayışına göre, yerli veya yabancı kökenli Müslümanlar neredeyse tamamen dışarıda tutulmuş, tüm saray hizmeti bu devşirme adaylara tahsis edilmişti (Akt. Feldman, 2024, s. 48; Uzunçarşılı, 1977, s. 86). Bu durum, 1566'da Sultan Süleyman'ın ölümünden sonraki bir zamana kadar sürmüş, ardından devşirmelerin tekelinin kırıldığı görülmektedir (Feldman, 2024, s. 48). 17. yüzyılın başlarına gelindiğinde, (Evliya gibi) hür Müslüman kökenli bireylerin Saray Okulu (Enderun) sistemine sıkça kabul edilmesi, aslen "kul" sisteminin bir parçası olan içoğlanları için tasarlanmış bir sisteme entegre edilmeyi gerektiriyordu. Muhtemelen, müzik alanındaki adaylara İmparatorluk hizmetinin başka bir biriminde kağıt üzerinde görevler vermek ve maaşlarını o birim üzerinden ödemek daha uygun bir çözüm olarak görülmüştü (Feldman, 2024, s. 67-68).

17. yüzyılda 1636 yılında IV. Murad (ö.1640) zamanında bu odalara ek olarak yeni bir Saray odası olarak oluşturulan Seferli Oda, IV. Murad'ın Revan Seferine başladığı sırada Büyük Oda ve Küçük Oda içoğlanlarından seçme yapılarak meydana getirilmiştir. Esas olarak hükümdarın ve saray halkının çamaşırlarını yıkayıp katlamakla görevli içoğlanlarının bulunduğu Seferli Oda, daha sonra bir sanat okulu haline getirilmiştir ve burada çokça nitelikli insanlar (alim, müzisyen, şair vb.) yetişmiştir. Seferli Odası (Seferli Koğuşu) adıyla tahsis edilen bir bölüm içerisinde meşkhane olarak isimlendirilen bir oda, müzik eğitimi için ayrılmıştır (Akt. Akkutay, 1984, s. 90, 91; Ak. Bilir, 2022, s. 189; Akt. Feldman, 2024, s. 48, 68). Seferli Odası'nın "meşkhane" (alıştırma odası) olarak belirlendiği 1636 yılına kadar müzik eğitimi için özel bir mekân ayrılmamış olmasından hareketle, eğitimin daha ziyade bireysel bir temelde yürütüldüğü sonucuna varabiliriz (Feldman, 2024, s. 47-48). Saray'daki musiki hayatına ilişkin kurumlaşmış bir müzik öğrenme sisteminin varlığı Evliya Çelebi tarafından belgelenmektedir. Daha önceden dağınık bir şekilde Sarayların çeşitli yerlerinde yapılmakta olan müzik eğitimi, IV. Murad zamanında tek bir merkezde toplanmaktadır. 1636'dan itibaren Saray'da gerçekleştirilen meşkler, saray hizmetinde bulunan içoğlanların yetiştirildiği ve onlara musikinin de öğretildiği bir meşkhane niteliği taşıyan Seferli Odası'nda yapılmaya başlanmaktadır. Bu, müzik eğitiminin "artık meşk yöntemi temelinde örgütlenmiş olmasının ilk tescili" sayılmaktadır (Akt. Behar, 1988, s. 87; Behar, 1993, s. 18).

Odadaki içoğlanlarına ders verecek olan öğretmenler, belirli günlerde ya dışarıdan aylıklı tayin edilir ya da başka odalardaki (Has, Hazine, Kiler) enderunlular/müzisyenler arasından seçilirdi, fakat dışarıdan yevmiyeli hoca getirilmezdi. Müziğin uygulamalı ve kuramsal alanlarında bilgi sahibi olan üstatlara "Muallimin-i Enderun-ı Hümayun" denilirdi (Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

III. Selim (ö.1808) dönemine ait saray belgeleri, müzisyenler arasında değil, saray hizmetindeki görevliler olan "çavuşan-ı enderun" (iç saray çavuşları) arasında listelenen oldukça kalabalık bir müzisyen grubunun varlığını ortaya koymaktadır (Akt. Feldman, 2024, s. 68). Pek çok müzisyen ve hanende, bağlı oldukları ve maaşlarını aldıkları saray birimiyle (Hazine, Kiler) ilişkilendirilmiştir. Hem Hazine hem de Kiler birimlerinden olan bu çavuşan grubu, aylık maaş almalarına rağmen saray hizmetine kayıtlı olmayan müzisyenlerden sayıca çok daha fazladır. 1818 tarihli bir hesap defteri, müzisyenleri Hazine, Kiler ve Seferli Oda olmak üzere üç birimin çavuşları arasında listelemektedir. Müzisyenlerin bu şekilde listelenmesi, Hazine ve Kiler bölümlerinin bu sözde üyelerinin asıl işinin müzik olduğu izlenimini veriyor. Bu sistem, tahttaki padişahın müziğe ilgi duymadığı dönemlerde müzisyenler için bir tür güvence de sağlamış olabilir (Feldman, 2024, s. 68).

> Kaldı ki Saray'ın musiki talebinin, her ne kadar 'kurumlaşmış' bir görünümü varsa bile, son kertede, Padişahın musiki beğenisine bağlıydı. Osmanı tahtına da, zaman zaman, musikiden hiç hoşlanmayan ya da musikiyi dinsel nedenlerle hoş görmeyen padişahlar oturabilmiştir. Bunlardan biri, 1754-1757 yılları arasında tahtta bulunan III. Osman'dır. Bu dönemde Saray'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümü Saray'dan çıkarılmış ve dağıtılmış, Enderun meşkhanesi tatil edilmiştir. III. Osman'ın halefi Sultan Mustafa (1757-1774) döneminde ise kayda değer herhangi bir müzik faaliyetinin varlığından söz edilemez. Gene de Saray'ın neredeyse bir çeyrek yüzyıl süren bu olumsuz tutumu, musiki geleneğinin kopmasına yol açmamıştır. Bu, müziğin öğrenim, intikal ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray'ın dışında aranması gerektiği anlamına gelir. Meşk silsileleri de, kendilerini Saray ortamının dışında ve Saray'ın mâlî desteği olmadan yeniden üretebilecek duruma gelmiş olmalıydılar. Yoksa 1774'ten itibaren I. Abdülhamit döneminde Saray'da, özellikle Şehzade Selim (sonra III. Selim) sayesinde görülen musiki konusundaki canlanmayı başka türlü açıklamak mümkün olamaz (Akt. Behar, 1988, s. 92, 93). Geniş bir tarihsel perspektiften baktığımızda da Saray'ın ve Saray meşkhanesinin, bir bütün olarak, meşk pratiğine egemen olduğunu söylemek gerçekçi bir değerlendirme sayılmaz (Behar, 1988, s. 93).

Meşkhane: Klasik Türk Musikisi bir zanaatkâr loncasının maddi düzenine sahip değildi, kurumsallaşmış, resmi bir musiki esnaflığı ya da loncası yoktu. Kendi iç ilişkilerinde ona loncavari bir görünüm veren ve varlığının yüzyıllar boyu devamını sağlayan bir "hafıza" egemendi. Meşk ve hafıza unsurları belgelenebildiği kadarıyla en az üç yüzyıl boyunca sayısız müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan ortak harcı oluşturmuştur (Behar, 1987, s. 50; Behar, 1988, s. 87). "Meşk, müziğin yazılmadığı, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir" (Behar, 1988, s.84). Meşkhane, Topkapı Sarayı'nın Enderun bölümünde bulunan ve saray mensuplarının müzik eğitimi ve icra pratiği yaptığı mekândır.

Feldman'a göre Osmanlı müzisyenlerinin müziği öğrenme biçimi, büyük ölçüde öğretmenin icrasını taklit etmeye dayalı meşk pedagojisine bağlıydı. Öğrenci, artikülasyon, tempo ve cümleleme gibi daha geniş kapsamlı hususları öğretmeni taklit ederek öğreniyordu. Besteleri sözlü gelenekle öğrenmiş olan müzisyenler, hem bu türlerde yeni eserler besteleme hem de eski eserlerin yapısını aktarabilme konusunda çok daha avantajlı bir konumdaydılar. Bu bilgi birikimi, kinetik, müzikal ve analitik kavrayışın kesişim noktasında varlığını sürdürüyordu. Karmaşık bir eseri bu yavaş ve titiz süreç sonunda çalıştıktan sonra, birçok müzisyen, herhangi bir eserin müzik notasyonu biçiminde basitleştirilmiş versiyonunu oluşturmayı gereksiz görüyordu (Feldman, 2019, s. 178). Bu nedenle nota, uzun süre müzik öğretiminin temel aracı olmamıştır. Feldman, müziğin yalnızca notaya indirgenemeyeceğini ve icradaki nüansların sözlü/bedensel aktarım yoluyla öğrenildiğini vurgular.

Meşkhanedeki müzik etkinlikleri ile ilgili en net bilgilere 17. yüzyıl ortasında Evliya Çelebi ve Ali Ufki gibi sarayda bulunan iki müzisyenin anlattıkları sayesinde ulaşılmaktadır. Evliya Çelebi sarayda bulunduğu dönemde, akşamları meşkhanede arkadaşlarıyla yaptıkları fasılları anlatır. Bu anlatılar, meşkhanenin saraydaki konumu hakkında ipucu

vermektedir, musiki öğrenmeye özgü kurumlaşmış bir sistemin varlığını belgelemektedir. Ali Ufki saraydaki musiki odasında musiki talim edildiğini, bazı müzisyenlerin prova yapmak ve ders almak için bu odaya girdiklerini, gün boyu açık duran bu odanın akşam kapatıldığını, görevli musiki hocalarının sarayda kalmadığını, divanın ilk oturumu bittikten hemen sonra meşkhaneye geldiklerini, musiki içoğlanlarının odalarından çıkıp ve üstatlarının karşısında yerlerini aldıklarını ve sonra bazen sırayla, bazen de hep birlikte müziklerini (tek sesli) çalıştıklarını aktarmaktadır (Behar, 1988, s. 87; Akt. Bilir, 2022, s. 189).

Osmanlı musiki dünyasında hayatlarını sadece müzik yaparak kazanan profesyonel müzisyenler daima azınlıkta olmuşlardır. Müzisyenlerin çok büyük çoğunluğu, bir meslek ehli olmayıp, daha çok bir uzman niteliği taşıyan, asıl meslekleri başka olan amatörlerdir. Doğal olarak, müziğin eğitimi ve aktarımı, "profesyonellik" anlayışı dışında gelişmiştir. Saray içerisinde veya Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilmiş üstatlara, Hazine'den ödemeler yapıldığını bilinmektedir. Saray'a bağlı, Enderun'a alınmış ve müzik sever bir padişahın koruyuculuğuna girme şansına sahip olan müzisyenler, bazı dönemlerde (özellikle III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde) sadece ödüllendirilmekle kalmamış, doğrudan doğruya maaşa (aylığa) bağlanmışlardır (Behar, 1988, s. 97).

Saray eğitim ve hizmet sistemi içerisindeki Enderun'da bulunan ve meşk yoluyla müzik eğitiminin usta/çırak ve hoca/talebe ilişkisi içerisinde yürütüldüğü müzik eğitimi ve pratiğiyle ilişkili mekân olan Meşkhane, saray müziğinin profesyonel müzisyenler aracılığıyla yeniden üretilmesini sağlayan eğitim mekanizmalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Feldman, saray müzisyenlerinin tamamının saray içerisinde yetişmiş kişiler olmadığını, saray ile daha geniş profesyonel müzisyen çevresi arasında ilişkiler bulunduğunu gösterir. Bu nedenle Meşkhane'yi kapalı bir müzik okulu olarak düşünmek doğru değildir. Tam aksi olarak Meşkhane, saray ile saray dışındaki profesyonel müzik dünyası arasında bir bağlantı noktası sayılmaktadır. Meşkhane'nin işlevi sadece müziği öğretmek değildir; verilen eğitim, uzmanlaşma, icra etme, saray müzik geleneğinin aktarımı/devamlılığı, profesyonelleşme ve kurumsallaşma zincirlerini bir arada tutan bir kurum ile şehirle saray bağlantısını kuran bir mekân olarak görülebilir.

Meşkhane, Osmanlı sarayının Enderun teşkilatı içerisinde müzik eğitiminin ve icra pratiğinin gerçekleştirildiği bir mekân olarak değerlendirilebilir. Feldman'ın saray müziğinin profesyonelleşmesi ve sarayda müziğin örgütlenmesine ilişkin değerlendirmeleri, Meşkhane'nin saray müzik sistemindeki yerinin anlaşılması açısından önemlidir.

Harem-i Hümayun: Osmanlı Saray'ının en temel eğitim merkezi olan Enderun bünyesinde yer almasa da saray himayesi altında olan kadınlar da eğitimlerini sağlamaktaydılar. Özellikle IV. Mehmet (Avcı Mehmet, ö.1693) döneminde Osmanlı Sarayının Enderun erkek kısmından başka kadınlar kısmı yani Harem-i Hümayun'da bir hayli müzik mensubu cariyelerin yetişmiş olduğu görülmektedir. IV. Mehmed'in müzik sevgisi nedeniyle Sarayın Enderun ve Harem kısımlarında müzik alanında yetiştirilenlerin arttığı söylenebilir (Akt. Karataş, 2014, s. 876; Uzunçarşılı, 1977, s. 90). Sarayın verdiği müzik eğitimi sadece Enderun bünyesinde görev alan eğitmenler tarafından verilememektedir, saray dışında hayatını sürdüren üstatlar tarafından da müzik eğitimi verilmektedir. 17. yüzyıla ait saray belgeleri, cariyelerin zaman zaman Saray dışında şehirli müzisyenlerden eğitim aldıklarını, müzik çalışmalarını Saray dışında özel evlerde almakta olduğunu ortaya koymaktadır (Behar, 1988, s. 91; Feldman, 2024, s. 48; Karataş, 2014, s. 875).

Sarayın erkek müzisyenlerinin yetiştiği gibi, Harem-i Hümayun'undaki cariyelerin öğretmenleri, öğrencilerini hem saray içinde hem de saray dışında evlerinde çalıştırırlardı. Öğretmenler, haftanın belirli gününde saraya gelirler, belirli bir kısımda ders alacak cariyelere çalgı çalmayı (tanbur, kemençe, santur, çenk) gösterirlerdi. Sarayda çalışılması zor veya uzun zaman gerektirecek çalgıların öğretimi (keman, ney, çöğür vb.) ile eserlerin icrasına yönelik meşk talimleri, öğretmenlerin evlerinde öğretilirdi. Üstelik meşk alan cariyeler Saray'dan söz konusu evlere sadece meşke sınırlı bir süre gitmiyor, meşk bittiğindeyse hemen Saray'a dönmüyorlar, uzun süre bu evlerde kalabiliyorlardı (Akt. Behar, 1998, s. 92; Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

Öğretmene meşk alan cariyenin evinde kaldığı her gün için bir nafaka verildiği anlaşılmaktadır, hizmetleri karşılığında bu müzisyenlere Hazine'den ödeme yapılırdı. Okulun yanı sıra, Sarayın düzenli müzisyenlerinin maaşları da Saray giderlerinin bir parçasıydı. Bu Enderun öğretmenleri maaşlarını almak için her ay bir dilekçe ile

başmuhasebeye müracaat ederler, orada yapılan tetkiklerden sonra aylıklarını alırlardı (Behar, 1998, s. 92; Feldman, 2024, s. 48; Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

Müzik öğreniminin mekân olarak sadece Saray'ın tekelinde olmadığı görülmektedir. Cariyelere verilen bu meşklerin verildiği evlerin gerçekte birer meşkhane gibi çalıştıkları gerçeği göz ardı edilemez. Bu nedenle meşklerin, en başından beri sadece Saray'da bu işe mahsus mekânlarda yapıldığına ya da sadece Enderun'da yapıldığına veya sadece Enderun sayesinde müzisyen yetişebildiğine ilişkin basmakalıp yargıyı gözden geçirmek gerekmektedir (Behar, 1998, s. 92). "Osmanlı toplumunda musiki eğitiminin saray dışında ev, konak ve kahvehane gibi başka seküler mekânlarda da gerçekleştiği, bu anlamda bir toplumsallaşma eğilimi gösterdiği söylenebilir" (Bilir, 2022, s. 191).

Mehterhane

Müzik ilminin icrası ve yaratımındaki en istikrarlı unsur, hiç şüphesiz, müzikal repertuvarında hem incelikli makam hem de usul yapılarını muhafaza eden Yeniçerilerden oluşan resmi askeri topluluk olan mehterhanedir (Feldman, 2022, s. 156). Mehterhaneler (mehterlerin bulunduğu binalar), birçok binayı (meşkhane, koğuş, yemekhane) içinde barındıran büyük kışlalardan oluşmaktaydı. Müzik eğitimi bu kışlalarda bulunan meşkhanelerde verilmekteydi. Mehterhanenin müzik eğitiminden bir nevi orkestra şefi olan mehterbaşı sorumluydu. Mehterbaşı öğrencilerin yetiştirilmesinden repertuvar seçimine kadar birçok konuda kararı vermekle yükümlü kişiydi (Akt. Toker & Özden, 2013, s. 110, 111). Bir bölüğün başındaki nefer, hem bölüğün eğitiminden hem de mehterbaşına karşı sorumluydu. Bu bize göstermektedir ki mehterde de tıpkı Enderun'da olduğu gibi branş eğitimi ön plandaydı (Toker & Özden, 2013, s. 111).

Mehter müziği, Osmanlı Devleti'nde siyaset ve savaş gibi belirli alanlarda askerin, ordunun ve devletin gücünü, şanını ve azametini göstermek amacıyla kullanılan işlevsel bir askeri müzik türüdür. Seferlerde Osmanlı askerine cesaret ve gayret verirken, düşmanda ise korku ve panik gibi duyguları uyandırmayı hedefler. Bu müzikte amaç mümkün olduğu kadar çok sayıda zil, boru, davul, zurna ve köslerle açık havada büyük bir ses hacmi elde etmektir. Avrupalılar, savaş meydanlarında karşılaştıkları bu türü uzun süre Türk müziğinin tek örneği sanmış ve 18. yüzyılda Avrupa'da epey rağbet gören bir müzikal moda yaratmışlardır. Buna karşın Osmanlılar, estetik çağrışımları sınırlı olan bu gür sesli icra tarzını "kaba saz" olarak nitelendirmiş ve bunu "ince saz" adını verdikleri ana akım sanat müziğinden ayrı tutmuşlardır (Behar, 2019, s. 32, 44).

Feldman'a göre mehterin üç belirgin işlevi bulunmaktadır: (1) Mehter, savaş sırasında aralıksız çalardı. Mehterde sesin kesilmesi, Yeniçerilerin savaş meydanını terk etmesine yol açabilirdi. (2) Sultan, zamanla ritüelleşen bir törenle her öğleden sonra, hükümdar ve devlet için edilen dualaların eşlik ettiği bir mehter icrasıyla selamlanırdı. Ayrıca vezirler, eyalet valileri ve vasal hükümdarların (Kırım hanları ve Boğdan voyvodaları gibi) her birinin kendi mehter takımları bulunurdu ve bu nedenle onlara "tabl-u alem sahibi" (davul ve sancak sahibi) denilirdi (Feldman, 2024, s. XIX). Uzunçarşılı, mehter sahibi olmanın sadece sultana özgü bir durum olmadığını, ancak mehterin sayısının ve niteliğinin mehtere sahip olan kişinin statüsünün ortaya konulduğunu belirtir. Sultanın 12 katlı (her sazdan 12 adet olması) mehteri varken, sadrazam/vezirlerin 7 veya 9 katlı mehterinin bulunduğu fakat asıl fark olarak sadrazam ya da diğer vezirlerin mehterlerinin aksine kös bulundurmanın sadece sultana özgü bir durum olduğu ifade edilmektedir (Akt. Bilir, 2022, s. 190). (3) Mehter takımları, her sabah ve gece Topkapı Sarayı ile diğer şehirlerdeki kulelerden, sabah ve yatsı namazları öncesi ve sonrasında açık havada müzik icra ederdi. Bu icralar, şehir halkının büyük bir kısmı tarafından duyulurdu. Bu üç işlevin tümü için mehter repertuvarının temelini peşrev, semai ve doğaçlama taksim oluşturuyordu (Feldman, 2024, s. XIX).

15. yüzyıl Herat'ındaki Timur saray müziğinin temel bir unsuru "pişrev (peşrev)" olarak bilinen çalgısal müzik türü, Osmanlı kültüründe mehterin askeri ve törensel müziğinin de karakteristik bir parçası haline gelmiştir. Peşrev ve semai gibi enstrümantal türler, Yeniçerilerle bağlantılı olan ve Osmanlı Devleti'nin resmi ve kamusal müziğini temsil eden mehterhane (veya mehter) teşkilatının müziğine temel oluşturmuştur (Feldman, 2019, s. 175; Feldman, 2024, s. XVIII, XIX).

16. yüzyılda başkenti İstanbul olan Osmanlı İmparatorluğu geliştikçe, müzik ilmi giderek artan bir biçimde İmparatorluk Sarayı ve onun mensupları nezdinde kök saldı. Yüzyılın sonlarına doğru Anadolu ciddi sosyal ve

ekonomik sarsıntılar yaşarken İstanbul ve Edirne'de bu dönemde ortaya çıkan toplumsal tabakalaşma, saray dışında müzik temelli ve nitelikli bir repertuvarın varlığına pek fazla alan bırakmıyordu. Böylelikle resmi mehter topluluğu, makam ve usullere dair kapsamlı bir bilgi birikimini muhafaza eden güçlü bir müzik kurumu haline geldi. Anadolu ile müzikal alandaki uçurum derinleştikçe, bu mehter müzisyenlerinin etkisi daha da arttı (Feldman, 2022, s. 152, 153).

17. yüzyıl başlarında İstanbul'da, uzun usuller saray müziğine kıyasla resmi mehterhanede çok daha iyi korunmuştu. Solakzade gibi saray müziğine özgü çalgıları icra eden ve mehter geleneği ile saray müziği arasında köprü kuran müzisyenler, Mevlevi müzisyenlerle birlikte peşrev formunu saray ortamına taşımışlardır (Feldman, 2019, s. 176). Behar (2020), "mehter müzisyenleri ile oda müziği müzisyenlerinin 1630'lardan sonra Saray'da aynı meşkhanede eğitim görmelerinden dolayı, aralarında belirli düzeyde bir etkileşimin olabileceğini belirtmektedir" (Akt. Bilir, 2022, s. 190).

> Osmanlı'da müzikal alanlar arasındaki geçişlilikler ve ilişkiler nedeniyle örneğin askeri müziğin gelişmesi de Osmanlı musikisine belirli düzeylerde katkı yapmıştır. Bu çerçevede kaba musiki olarak tarif edilse de sürekli müzik talimi yapan bir ocağın üyeleri olan mehter takımlarından ince musiki alanında eser vermiş müzisyenlere Osmanlı müzik tarihinde rastlanmaktadır (Bilir, 2022, s. 141).

Müzisyenlere dair bilgiler, sarayda muhafaza edilen mali belgeler arasına dağılmış durumdadır. Hem saray hem de mehter müzisyenlerinin ödemeleriyle ilgili Osmanlı saray kayıtları, 16. yüzyılın başlarından günümüze ulaşmış ve zaman zaman Türk tarihçiler ile müzikologlar tarafından kullanılmıştır (Akt. Feldman, 2024, s.20).

Mehter müzisyenlerinin en azından 17. yüzyılın başlarına kadar köken olarak devşirme oldukları ve Saray okulunda yetiştirildikleri anlaşılmaktadır. Başkentte eğitilen mehteranların (mehterin çoğulu) taşraya gönderildiği görülmektedir. (Feldman, 2024, s. XIX). Bu şekilde mehter, yalnızca İstanbul'a özgü bir yapı olmaktan çıkıp taşraya da yayılan bir kurum niteliği taşıdığı ortaya çıkmaktadır.

Feldman'ın yaklaşımında iki ayrı mehter tipi bulunmaktadır:

Tablo 2. Mehter çeşitleri

Yapı	Niteliği	İşlev
Resmî mehter / Mehter-i tabl ü alem	Devletin resmi askeri-törensel topluluğu	Savaş, devlet törenleri, kamusal ilan ve ritüeller
Mehter-i birun	Şehirli müzisyen loncalarına bağlı gayriresmi (saray dışı) topluluk	Eğlence, kutlama, dans ve özel/kamusal etkinlikler

Resmi mehterin yanı sıra, şehirli müzisyen loncalarının bir parçasını oluşturan ve "mehter-i birun" adı verilen başka bir topluluk türü daha mevcuttu. Herhangi bir maaş almayan bu "resmi olmayan" mehter, halka açık şenliklerde ve özel kutlamalarda icralarda bulunurdu. Mehter-i birun, çalgı düzeni, büyüklük ve repertuvar bakımından farklılık gösterirdi (Feldman, 2024, s. XIX, 103). 17. yüzyılın başlarında "mehter-i birun" toplulukları, sanat müziği sisteminin ve repertuvarının şehirli nüfus arasında yayılmasına katkıda bulundu (Feldman, 2024, s. 55). Mehter-i birun, Osmanlı müzik kurumsallaşmasının yalnızca merkezi devlet ve saray üzerinden gelişmediğini göstermesi bakımından özellikle önemlidir. Şehirli müzisyen loncalarıyla bağlantılı olan bu yapı, ücretli devlet hizmetine dayanmayan ancak belirli bir meslek çevresi, repertuvar ve icra alanı içinde örgütlenen alternatif bir kentsel müzisyenlik modeline işaret etmektedir.

Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde Mehterhane, Feldman'ın anlatısında yalnızca askeri bir icra topluluğu değildir. Düzenli eğitim, belirli devlet görevleri, hiyerarşik örgütlenme, kamusal icra takvimi, saray-taşra dolaşımı ve belirli bir repertuvarın sürekliliği bakımından Osmanlı müzik yaşamının en belirgin kurumsallaşmış yapılarından biridir.

1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın ve onunla birlikte tüm mehter müzik topluluğunun şiddet yoluyla ortadan kaldırılması, Osmanlı sarayı için de bir müzikal krize yol açmıştı. II. Mahmut, mehterhaneyi lağvetmesinin ardından, "Donizetti Paşa" olarak tanınacak olan Giuseppe Donizetti'nin yönetiminde, Batı ve Türk unsurlarını bir araya getiren bir askeri bando niteliğindeki Mızıka-yı Hümâyun orkestrasını kurdu (Feldman, 2022, s. 113).

Mevleviye

Mevlevilik

Mevlevilik, 13. yüzyıl sonlarında Konya'da, Mevlâna Celâleddin Rumi adına oğlu Sultan Veled tarafından kurulan Konya'da gelişmiş bir tarikatın adıdır. Bu tarikat, Anadolu Beylikler Dönemi ve altı asırlık Osmanlı Devleti boyunca, Türk toplumunu belki de en yakından etkileyen tarikatlardan birisi olmuştur (Akt. Demirtaş, 2007, s. 26, 27). Mevlevilik, Anadolu ile İstanbul arasında -müzikle sınırlı kalmamak kaydıyla- en üst düzey kültürel unsurları bütünleştiren güçlü bir kültürel kurum oluşturmuştur (Feldman, 2022, s. 236).

İstanbul'un fethedildiği dönemde Mevlevi Tarikatı'nın merkez tekkesi, bağımsız bir Türk devleti olan Karaman'ın başkenti Konya'da bulunuyordu (Bu bağımsızlık, 1480'lerde Karamanlı Kasım Sultan'ın Osmanlı valiliği görevini kabul etmesiyle sona ermiştir). Karaman Mevlevileri, şehrin Bizanslılardan alınmasından hemen sonra İstanbul'da varlık göstermeye başlamış olsalar da Mevlevi müzisyenlerin Osmanlı sarayındaki icraların bir parçası haline gelmeleri arasında bir asırdan fazla bir süre geçmiş gibi görünmektedir (Feldman, 2024, s. 87).

Mevleviler 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar uzanan süreçte Sufi geleneklerini pekiştirmiş, toplumsal dayanaklarını Selçuklu ve daha sonra Karamanoğlu aristokrasisi ile Konya'nın seçkin uleması üzerine kurarak bu geleneği güvence altına almayı başarmışlardır. İlerleyen dönemde, 16. yüzyıl içinde, devletin seçkinci yapısı içinde kendilerine yer edinerek odak noktalarını yeni Osmanlı başkentine kaydırmışlardır. Mevlevilerin sahip olduğu seçkin bağlantılar, Anadolu'nun İslami yüksek kültüründeki merkezi konumları ve tarikat kurucusunun kutsiyetine duyulan yaygın halk inancı, onları ciddi baskılardan (eleştirilerden muaf tutulmasalar da) korumuş ve hatta Arap dünyasına yayılmalarına olanak tanımıştır (Feldman, 2024, s. 79).

19. yüzyılda Mevlevilik, özellikle İstanbul ve diğer Osmanlı şehirlerindeki üst düzey bürokratlar ile entelektüel kesimin yoğun ilgisini çekmiş, birer sanat merkezi olan tekkeleri bu çevrelerce sürekli desteklenmiştir. Mevlevi şeyhleri mevcut sosyal ve siyasi düzeni savunarak saraya bağlı kalmış, dini ya da siyasi isyanlardan her zaman uzak durmuşlardır. Osmanlı'nın fethettiği topraklarda açtıkları zaviyelerle Türk kültürünü yayan birer elçi olan Mevleviler, sınırlı bazı zamanlar hariç devlet tarafından neredeyse hiç baskıya uğramamışlardır (Akt. Demirtaş, 2007, s. 68). Yaklaşık altı yüzyıl boyunca ciddi bir tehditle karşılaşmayan Mevleviler, Atatürk'ün 1925'de tüm Sufi tarikatlarını yasaklamasına kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir (Feldman, 2024, s. 79).

Mevlevi müzik düşüncesine dair tarihsel bir dönemlendirme yapmaya çalışmak pek yararlı değildir, zira temel yaklaşımların en geç 15. yüzyılda şekillendiği ve modern zamanlara gelinceye dek büyük ölçüde değişmeden kaldığı görülmektedir. Saray hizmetindeki müzisyenlerin toplumsal konumu değişip yabancı uzmanların önemi azalırken, gayrimüslimler müzik sahnesine dahil olup zamanla oradan çekilirken, profesyonel cami hanendeleri önem kazanırken (ve sonrasında 20. yüzyılda ortadan kalkarken), aristokrat ve bürokrat 'amatör'lerin rolü toplumdaki yerlerine paralel biçimde değişirken, Mevlevi müzik felsefesi hem bir süreklilik hem de bir esneklik sergilemiştir. Bu felsefe, başlangıcından (hatta Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan bile öncesinden) günümüze kadar Türk Sanat Müziği'nin niteliğini tanımlamaya katkı sunan değişmez bir unsur olarak görülmelidir (Feldman, 2024, s. 85).

Mevlevi Musikisi

Mevlevilik, musiki bağlamında alana tartışmasız en büyük katkıyı yapan tasavvuf örgütlenmesidir. Kuruluşundan itibaren musikiye çok önem vermiş, kendi içinde müzisyenler yetiştirmiş, müziği her zaman ibadetin önemli ve vazgeçilmez bir parçası, belki de bizzat kendisi olarak görmüştür (Behar, 2019, s. 51; Bilir, 2022, s.103). Mevlevilik, şehir yaşamı için edebiyat, hat sanatı ve müzik alanlarında en üst düzeyde icracılar yetiştiren bir okul işlevi görmüştür (Akt. Feldman, 2022, s. 48). Mevlevi eğitimi ve öğretimi, iki aşamalı bir sisteme göre yapılandırılmıştı: Birinci aşamada, temel bir disiplin, ikinci aşamada ise sıkı bir disiplin yer alıyordu. Kişinin eğer müzik yeteneği varsa, kendisine ney ve vurmalı çalgıları çalma ile Mevlevi vokal repertuvarındaki eserleri icra etme konusunda eğitim verilirdi (Feldman, 2022, s. 54). Mevlevihaneler, yetiştirmiş olduğu bestekar, sazende, hanende ve nazariyatçılarla Türk Musikisi'ne çok büyük hizmetlerde bulunmuştur (Demirtaş, 2007, s. 24, 25). Serneyzen ve kudümzen, mevlevihanelerde musiki eğitiminden sorumlu kişilerdi. Serneyzenin (sazende) görevi, mutrib heyetinin başı olarak ayin esnasında müzisyenleri ile ayin

icrasını yönetip ve mevlevihanede neyzen yetiştirmekken, kudümzenin görevi ayin sırasında perküsyon aletlerinin şefliğini yapmak, mevlevihanede kudüm eğitimi vermek ve ayinhan yetiştirmektir (Bilir, 2022, s.193).

Mevlevi müzisyenler, çalgı müziğine ilgi duyma ve ona saygı gösterme konusunda köklü bir geleneğe sahipti. Enstrümantal semai, erken dönemlerden beri onların kutsal repertuvarının bir parçası gibi görünmektedir. 16. yüzyılın sonlarında geliştirilen Taksim adı verilen doğaçlama vokal ve enstrümantal tür, Mevlevi uygulamasında çok önemli bir yere sahiptir. Peşrev ise 18. yüzyılın sonlarına doğru bu repertuvara dâhil edilmiştir. Rebap ve ney, vurmalı çalgılarla birlikte, en erken dönemlerden itibaren Mevlevi ayinlerine eşlik etmek üzere kullanılmıştır (Akt. Feldman, 2024, s. 90, 91, 492).

Mevlevi Kurumu: Mevlevihane

Mevlevi Musikisi'nin yayıldığı yerler, mevlevihaneler aracılığıyla olmuştur. Başta İstanbul olmak üzere, birçok musikişinas yetiştiren mevlevihaneler, dönemlerinin birer "konservatuvarı" olarak anılmış; musikinin öğrenimi ve yayılışında önemli roller üstlenen bir kurum olarak görülmüştür. Mevlevihanelerin birer konservatuvar gibi işlev görmesinin asıl nedeni Mevlevi sema ritüellerinde yer alan hanende ve sazendeleri yetiştirmek içindir. Mevlevihaneler, Mevlevi müzisyenlerininin yanı sıra başka tekkelere bağlı veya hiçbir tekkeye bağlı olmayan sadece müzik ile uğraşan kişilerin bir araya geldikleri önemli sanat merkezleri sayılmaktaydı. Usta müzisyenlerin toplanıp müzik icra ettikleri, yeni besteler dinledikleri, müzik sohbetleri ettikleri, yetişmekte olan genç müzisyenlerle tanıştıkları, onlara bilgi ve tecrübe aktarımı yaptıkları yer olan mevlevihaneler aynı zamanda Türk Musikisi öğrenmek isteyen gayr-i müslim müzisyenlere eğitimin verildiği faal sanat mekânlarıydı (Behar, 2019, s. 51; Bilir, 2022, s. 193; Akt. Demir, 2010, s. 374; Akt. Demirtaş, 2007, s. 25, 71).

İstanbul'daki en eski Mevlevi kurumu, Şeyh Divane Mehmet Çelebi yönetiminde 1491 yılında kurulan Galata Mevlevihanesi'dir. Ancak Çelebi'nin Osmanlı yönetimiyle iyi ilişkiler kurmayı başaramaması sebebiyle Galata Mevlevihanesi, 1533'ten sonra yönetimle daha yakın bağlara sahip olan Halveti dervişlerinin kontrolüne verildi. Galata Mevlevihanesi'nin yönetimi 1610'da yeniden Mevlevilere geçmiştir. 1597 yılında, üst düzey bir paşa İstanbul'un merkezindeki Yenikapı'da yeni bir mevlevihane inşa ettirmiştir. Bunu takip eden on yıl içinde İstanbul'da Kasımpaşa ve Beşiktaş olmak üzere iki yeni mevlevihane daha açılmıştır. Böylece, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Mevleviler, başta çeşitli bürokratik kesimler olmak üzere eğitimli Müslüman nüfusun geniş bir bölümü üzerinde "müzik ilmi"nin üstatları sıfatıyla nüfuzlarını ortaya koyabilmişlerdir (Feldman, 2024, s. 87, 88, Feldman, 2022, s. 145).

Osmanlı İmparatorluğu'nun ağırlık merkezi giderek başkent İstanbul'a ve ardından yakın ve uzak Balkan eyaletlerine kaydıkça, Anadolu'da müzik ilmini yaşatan ve Osmanlı başkentine üst düzey icracılar kazandırmaya devam edebilen başlıca yapı Mevlevilik olmuştur. Anadolu ve Trakya'nın büyük kısmının "taşra" yani "merkezin dışarısı" konumuna düştüğü 18. yüzyılın başlarından günümüze kadarki süreçte, Anadolu'nun müzik yaşamını İstanbul merkezli bir bakış açısıyla değerlendirmemek büyük önem taşır. Evliya Çelebi'nin yazılarında, pek çok Anadolu kentinin gelişkin bir müzik yaşamına ya da en azından üst düzeyde müzik bilgisine sahip belirli şahsiyetlere ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Tokat Mevlevihanesi ancak 1638 yılında inşa edilmiş olsa da yakınlardaki Çorum Mevlevihanesi, çok daha eskiye uzanan geçmişiyle Anadolu'nun en eski mevlevihanelerinden biriydi. Ayrıca Trakya'daki Gelibolu ve Edirne'de de faal Mevlevihaneler vardı. Sultan II. Murad, daha önce inşa ettirdiği Muradiye Camii'ni dönüştürdüğü Edirne Mevlevihanesi hem dervişlerin eğitiminin hem de mukabele gösterilerinin yapılabileceği bir asitane olarak kabul ediliyordu**.** Edirne önemli bir Mevlevi merkezi olarak işlev görmeye devam ederken, yirmi beş yıllık bir süre içinde (1597-1622) İstanbul'da dört büyük mevlevihanenin aniden ortaya çıkması, Osmanlı başkentindeki Mevlevilerin etkisini artırmaktan başka bir şey yapmadı, Mevleviler başkentin müzik yaşamında görünürlük kazandıkları yeni bir döneme girdiler. Bir anlamda, Mevlevilerin İstanbul kültürüne daha derinden nüfuz etmesinin 17. yüzyılın ilk on yıllarında başladığı söylenebilir. Saray hizmetinde bir role bağımlı olmadıkları ve yetenekli her türlü müzik öğrencisine eğitim vermeye açık oldukları için, İstanbul'un müzik yaşamı üzerindeki etkileri giderek artmıştır. Uzun 18. yüzyıl boyunca, başkentteki Mevlevilerin Osmanlı seçkinleriyle olan bağları, bir önceki yüzyıla kıyasla daha da güçlenmiştir (Feldman, 2022, s. 145, 150, 151, 157, 158). Bu sayede İstanbul Mevleviliği, Osmanlı

coğrafyasının zengin kültürel birikimini şehrin gündelik yaşamına taşıyan bir imparatorluk tarikatı haline gelmiştir (Akt. Feldman, 2022, s. 47).

Mevlevi Ayinleri

Tarihlendirilebilen en eski Mevlevi ayini, 17. yüzyılın ortalarında yaşamış bir müzisyene (Mustafa Dede, ö.1683) atfedilmektedir (Akt. Feldman, 2024, s. 78).

> Mukabele günleri Mevlevi dergâhları tarikatın sempatizanlarına (muhiplere), misafirlere, çeşitli türde dinleyici ve seyircilere açıktı. Müzik genellikle evlerde, konaklarda ve diğer özel mekânlarda icra edildiği için de Mevlevihanelerde yapılan mukabeleleri kamuya açık tek –tâbiri caizse– "konser" türü icralar olarak telâkki etmek yanlış olmaz (Behar, 2019, s. 31).

Osmanlı Türkiye'sinde, halka açık bir konser icrasına en çok benzeyen kurum Mevlevi ayiniydi. Mevleviler icralarının bir izleyici kitlesi tarafından izlenmesine izin veriyor ve icra mekânlarını (semahane) izleyicileri de göz önünde bulundurarak tasarlıyorlardı. Kadınlar, derviş olmayanlar ve Müslüman olmayanlar da dahil olmak üzere herkes, sema gösterisini izlemekte özgürdü. Mevlevi ayini, icra sırasında ritüel bir dansla birleştirilen ve tamamen aşkın bir amaca hizmet eden bir sanat müziği türü olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2024, s. 492).

Mevleviyye herhangi bir zikir töreninin yapılmadığı ve mukabele sırasında kullanılan temel müzikal formun ilahi olmadığı tek Sünni tasavvufi tarikattır. Mukabele adı verilen Mevlevi törenleri belirli bir makamda önceden bestelenmiş bir peşrevden sonra her birine selâm adı verilen dört bölümden oluşan ve aynı makamdaki bir ayinin belli bir ritüel içinde semazenlere eşlik etmesinden ibarettir (Behar, 2019, s.30). Bir ayinin dört selamının tek bir kişi tarafından bestelenmesi, ayini, bir Türk bestecisinin hünerini sergileyebileceği en geniş mecra haline getiriyordu. Bu, tüm Osmanlı besteleme biçimleri arasında en uzun ve en zorlu olanıydı. Dolayısıyla, besteleme sanatının gelişimi açısından bakıldığında, 17. yüzyıldaki Mevlevi ayini, din dışı müziğin ancak bir asır sonra yaklaşabildiği bir yetkinlik düzeyine çoktan ulaşmıştı (Feldman, 1997, s. 51). Mevlevi ayinlerinin uzunluğu ve karmaşıklığı gerçekten de bütün usta müzisyen ve bestecilerin becerisini zorlamıştır. Mevlevihanelerin fiilen birer müzik okulu olarak kabul edilmesinin sebeplerinden biri de budur (Behar, 2019, s. 31).

Mevlevi Sanatçıları

Erken dönem İslam dünyasında "müzik ilmi"nin en yetkin temsilcisi olan müzisyen-teorisyen figürüne, 16. yüzyıl Türkiye'sinde neredeyse hiç rastlanmaz. O dönemde ve 16. yüzyılın başlarında karşımıza çıkan şahsiyetlerin çoğu Mevlevi veya Gülşeni dervişleridir. Bu tür şahsiyetler, yüzyılın ilerleyen dönemlerinde ve takip eden yüzyılın başlarında giderek daha fazla öne çıkmaya başlar (Feldman, 2024, s. 43). Mevleviliğin 17. yüzyılda Osmanlı başkentinde daha merkezi bir konuma gelmesiyle birlikte, seküler sanat müziğinde Mevlevi dervişlerinin (Çengi Yusuf Dede (ö.1670) ve Köçek Mustafa Dede (ö. 1683)) etkisi görülmekteydi (Feldman, 2019, s. 176). Mevlevi Köçek Mustafa Dede'yi takip eden nesilde ise Mevlevi Osman Dede (ö.1730), çeşitli dini ve din dışı türlerde eserler veren önemli bir bestekar olmasının yanı sıra, bir müzik notasyon sisteminin de yaratıcısıydı. Dolayısıyla, 17. yüzyılın ortalarından itibaren ve sonrasında giderek artan bir şekilde Mevlevilerin neyzenler arasında etkili, hatta belki de baskın bir konumda oldukları, ayrıca bazı Mevlevilerin din dışı saray müziği türlerinde de icra ve beste yaptıkları söylenebilir. 17. yüzyılın sonlarında Osmanlı-Türk müziğinin çeşitli alanlarında son derece etkin rol oynayan tarikata bağlı sivil üyelerin en ünlüsü Buhurizade Itri'dir (ö.1712). 18. yüzyılın sonlarında İstanbul'da bulunan Niebuhr, Mevlevi dervişlerinin "Türkler arasındaki en iyi müzisyenler olarak kabul edildiğini" belirtmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısının İmparatorluğun sonuna kadar, Osmanlı saray repertuvarının büyük bir kısmının bestelenmesi, icrası ve özellikle de sonraki nesillere aktarılması süreçlerinde Mevlevi dervişleri baskın bir rol oynamıştır (Akt. Feldman, 2024, s. 43, 88, 90).

"19. yüzyıl İstanbul'undaki Mevlevi Musikisi, diğer tarikatların musikilerine nazaran büyük bir gelişme göstererek, altın çağını yaşamıştır. Bu yüzyılda yaşayan Mevleviler arasından birçok bestekâr, hânende, sâzende ve nazariyatçı yetişmiş, Türk Musikisi'ni gerek icra ederek gerekse ilmini yani nazariyatını tesis ederek gelecek kuşaklara aktarmışlar ve bu sayede unutulmaktan kurtarmışlardır" (Demirtaş, 2007, s. 66).

Mevlevi dervişlerinin, en azından 17. yüzyılın başlarından itibaren sanatsal repertuvarlarının sürekliliğini sağlayan kültürel bir mekanizmaya sahip oldukları görülmektedir. Kendi içlerindeki müzik eğitimi sisteminin gücü, ayinleri için

özel bir müzik notasyonu ihtiyacını ortadan kaldırmış gibidir. Ancak 18. yüzyılın başlarına gelindiğinde, din dışı saray repertuvarının bazı bölümlerini korumak amacıyla notasyon kullanma gereksinimi duydukları anlaşılmaktadır. Mevlevi dervişleri, 17. yüzyıldan itibaren İstanbul ve Edirne'deki pek çok Ermeni, Rum ve Yahudi müzisyenin hocası konumuna gelmişlerdi. Böylece, çeşitli Hristiyan ve Yahudi topluluklarından müzisyenlerin Osmanlı/İslam medeniyetinin müzik sistemine dâhil olmalarına olanak tanımışlardır. İstanbul Mevlevileri, bu kuşaktan itibaren Osmanlı Müslüman toplumu içinde müzik notasyonuna istikrarlı bir ilgi gösteren en tutarlı grubu oluşturmuştur (Feldman, 2019, s. 179).

Feldman'ın görüşüne göre Mevleviler, Osmanlı seküler sanat müziğinin gelişimi ve aktarımında kilit unsurlardan biridir. Onların etkisi çeşitli açılardan şu şekilde görülmektedir: (1) Dini bir müzik türü olan ayinin, saray faslından daha eski bir geçmişe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayin, Türk Müziği'ndeki en karmaşık bestecilik biçimiydi ve bütünüyle tek bir kişi tarafından bestelenmesi özelliğiyle, Türkiye'de veya Orta Doğu'nun diğer bölgelerinde döngüsel ilkenin ulaştığı en ileri gelişim düzeyini temsil ediyordu. (2) Mevleviler, saray repertuvarının hem icracıları hem de bestecileri olarak önemli bir yere sahipti. (3) Mevleviler, Osmanlı müziği içinde enstrümantal müziğin bağımsız bir alan olarak gelişmesinde hayati bir rol oynamıştır. (4) Mevleviler muhtemelen, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Osmanlı fasıl topluluğunun önde gelen iki çalgısından biri haline gelen **ney**in kendine özgü bir formunun geliştirilmesinde de etkili olmuşlardır. (5) İstanbul'da Mevlevihaneler, Saray dışında klasik repertuvarın aktarılmasındaki en önemli kurumları oluşturuyordu. Bazı durumlarda, gayrimüslimler de Mevlevi hocaların öğrencisi olabiliyordu. (6) Anadolu, Arap, Yunan ve Balkan bölgelerindeki şehirlerde bulunan Mevlevihaneler, Osmanlı sanat müziği normlarının ve repertuvarının bir kısmının yayılmasında önemli birer kurumdu. Bağdat, Musul, Şam, Trablus veya Filibe (Plovdiv) gibi taşra Mevlevihanelerinde yetişen müzisyenler, zaman zaman başkentin müzik yaşamına da dahil olabiliyorlardı. (7) Müziğin değerine dair tasavvufi bakış açıları, Osmanlı seçkinlerinin felsefesinin bir parçası haline geldi. (Feldman, 2024, s. 92, 93).

Mevlevilik, Bektaşilik, Halvetilik ve Gülşenilik gibi diğer tasavvufi hareketlerle etkileşim içinde olmuş ve bunlar üzerinde nüfuz icra etmiştir (Akt. Feldman, 2022, s. 47).

Diğer Sünni Tarikatlar

IX. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve XI. yüzyıldan itibaren de tarikatlar adı altında faaliyet göstermeye başlayantasavvufun, siyasi, içtimai, iktisadi ve kültürel hayatta rolü büyük olmuştur (Demirtaş, 2007, s. 19).

Tarikatlar, kişilerin dinsel ihtiyaç ve yönelimlerini desteklemenin yanı sıra toplumsal davranışlara da yön vermede etkili olmuş kurumlardır (Adar, 2014, s. 167). Toplumsal tabakanın en üstü ile en altı arasında bir köprü işlevi gören tarikatlar, dini olduğu kadar din dışı müziğin gelişmesinde katkıda bulunmuşlar, musikinin yayılmasında en büyük etkenlerden biri olmuşlardır. Büyük mutasavvıflar yetiştirdikleri halifelerini İslam aleminin bazı yerlerine gönderdikleri için özellikle 17. yüzyılda Türkler tarafından kurulan tarikatlara ait yüzlerce tekke açılmış ve bu tekkeler musiki ile birlikte Türk kültürünün de yayılmasına sebep olmuşlardır. Özellikle dini musiki formundaki eserlerin yayılmasında tarikatlarda bulunan dervişler etkili olmuştur. Katıldıkları toplantılarda dini musiki formunda eserleri gittikleri her yerde seslendirerek musiki vasıtasıyla Türk kültürünün de yayılmasına destek olmuşlardır. Çünkü tarikat ayinleri özellikle muüzik ve şiirin birleşmesi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Mutasavvıfların, şeyhlerin, zakirbaşıların ve dervişlerin birçoğu ilahi, naat, tevşih ve duraklar besteledikleri görülmüştür. Buradan da bu kişilerin çok derin bir musiki ve tasavvuf kültürüne sahip oldukları anlaşılmaktadır (Adar, 2014, s. 153; Bilir, 2022, s. 103; Güney, 1997, s. 3).

> Zikirlerde tüm idare zakirbaşlarının elinde bulunmaktaydı. Bir nevi orkestra şefi olan bu kişilere çok büyük görevler düşerdi. Bu görev herkesin ulu orta yapabileceği bir iş olmamakla beraber birçok kabiliyetin bir arada olması şartı aranırdı. Öncelikle zakirbaşı adayının çok güzel bir sese ve kulağa sahip olmasıyla beraber binlerce ilahinin bestesini güftesiyle beraber ezbere bilmesi gerekirdi. Bu da musikiyi çok iyi bilmesi anlamına gelmektedir ... Bir zakirbaşında aranılan tüm meziyetler Türk Tasavvuf Musikisinin ne kadar büyük ve zengin olduğunun bir göstergesi olmakla beraber tarikatlarda icra edilen musikinin de büyüklüğünün ve derinliğinin en büyük kanıtı olmuştur (Güney, 1997, s. 6, 7).

Her ne kadar grubun ritüel içindeki yürütücüsü zakirbaşı olsa da o da doğrudan zikri idare eden kişiye bağlı olup onun direktiflerini uygulayarak zakirleri yönlendirir (Panya, 2019, s.31). Bu durum tarikatlar içindeki hiyerarşik düzeni ortaya koymaktadır.

> Dini eserlerin el yazısıyla yazılmasına rağmen, musikiye ait bestelerin notaları genellikten kulaktan kulağa meşk ederek öğretilmiş. Bu meşk hoca-talebe ilişkisiyle yüzyıllar boyu tarikatlarla süregelmiş. Fakat bu eserler var olan nota sistemleriyle çok az kâğıda çekilmiş ve bunlar çoğaltılamamış. Maalesef büyük ve küçük besteli formlardan binlercesi onları bilen hoca, şeyh, pir, zakirbaşı, zakirin ve yahut da muşikişinasın vefatıyla ilelebet kaybolmuşlardır. Dinî ve din dışı musiki eserlerinden var olanlar yine bu zatların katkılarıyla bugüne kadar intikal etmiştir (Güney, 1997, s. 151).

Asitaneler, bimarhaneler ve dâruşşifa gibi mekânların müziğin icra edildiği en önemli yerlerin başında gelmesinin yanı sıra dini eserler genelde cami ve tekkelerde icra edilmiştir. Özellikle tekkeler, başta dini musiki olmak üzere, her türlü müziğin icra edilip dinlenildiği, çalgı öğreniminin yapıldığı, musiki meraklılarının musiki öğrenerek müzisyen olarak yetiştiği önemli mekân, tekkelerdir. Başta Mevlevi dergahları olmak üzere birçok dergah tekke ve zaviye, müziğin öğrenimi ve yayılmasında, yıllarca okul görevi görerek önemli roller üstlenmişlerdir (Demir, 2010, s. 374). "Musiki üstadlarıyla musiki heveslilerini bir araya getirerek, bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan birer konservatuar görevi yapan tekkeler, Türk Musikisi bestekâr, icracı ve nazariyatçılarının pek çoğunun yetişmesinde de önemli rol oynamıştır. Bu noktadan hareketle denilebilir ki, tasavvuf kültüründen nasibini almayan, o havayı teneffüs etmeyen musikişinasa rastlamak hemen hemen imkansızdır" (Akt. Demirtaş, 2007, s. 23).

Osmanlı musiki dünyasına girmiş tarikatlara mensup müzisyenler, kendi tekkelerinde yaptıkları müzikler dışında seküler alanda yaptıkları bestelerle de din dışı müziğin genişlemesine ve bu müziğin desteklenmesine katkıda bulunmuşlardır (Bilir, 2022, s. 208; Feldman, 2024, s. 95). Halvetiye, Gülşeniye, Kadiriye gibi zikir ile birlikte musikinin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda da yalnızca dini değil, her türlü musikinin meşk edildiğine dair güçlü belgeler elde mevcuttur (Demir, 2010, s. 374).

Müziğe dair mistik felsefe en tutarlı biçimde Mevleviler tarafından geliştirilmiş olsa da bu anlayışın diğer Sünni tarikatların çoğu tarafından da benimsendiği görülmektedir. Tarikatların ortaya koyduğu müzik türleri arasındaki temel fark, Mevleviler ayinlerine döngüsel ritimlere dayalı bestelenmiş müzik silsilelerini ve çeşitli müzik aletlerini dâhil ederken, diğer tarikatların ayinlerinde melodik çalgıları yasaklayarak Türkiye dışındaki Sufi müziği geleneğine daha sadık kalmalarıdır. Bu tarikatlar çeşitli müzik türlerini barındıran zikir törenlerinde önceden belirlenmiş katı bir akışa sahip olmayan ve serbest ritimli, ölçüsüz türlere (durak, naat, temcid vb.) odaklanmışlardır. (Feldman, 2024, s. 93). Her ne kadar döngüsel bir yapıda bestelenip icra edilmeseler de bazı tevşih ilahileri müzikal açıdan saray müziğindeki "beste" türü kadar gelişkin bir niteliğe sahipti (Akt. Feldman, 2024, s. 95).

Bu tarikatların Osmanlı müziğinin kurumsallaşmasındaki önemi yalnızca kendilerine özgü dini veya mistik repertuvar üretmelerinden kaynaklanmamaktadır. Zakirlik ve zakirbaşılık gibi müzikal görevlerin süreklilik kazanması, mensuplarının cami, saray ve seküler müzik çevrelerinde de faaliyet göstermesi, tekke merkezli müzik eğitimi ile şehir müzik yaşamı arasında kurumsal bir dolaşım alanı yaratmıştır.

Feldman'ın kitabında (2024) müzik anlayışları bakımından Mevleviler ve diğer Sünni tarikatlar arasında temel bir ayrım yapılmakta, diğerleri içinde özellikle Halvetilik, Gülşenilik, Celvetilik ve Kadirilik öne çıkarılmaktadır. Bilir (2022, s. 234) ve Behar'a (2019, s. 28) göre Gülşeni, Halveti ve özellikle Mevlevi gibi toplumu en çok etkileyen tarikatlar, müzikal yaşantının önemli unsurları olmuşlardır. 17. yüzyılın başlarında bazı tarikatlar müzik faaliyetinin birer merkez kurumu haline gelmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda giderek azalarak zenginleşmiştir. Kendi dini ritüellerinde kullanmak üzere bu tarikatlara mensup müzisyenler, müzikal üretime ve icraya önem vermekte ve faaliyetlerini din dışı müzik alanına da taşımışlardır.

Halvetilik, Türk adetlerinin, Türk duygusunun ve düşüncesinin yansıması olan bir musiki sanatı barındıran bir tarikattır. Anadolu ve bütün Osmanlı topraklarındaki müslüman Türkler arasında en çok yayılıp kabul gören bu tarikat, Mevlevilik ve Bektaşilik ile birlikte, Türk Musikisi'ne çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bünyesinde Türk Musikisi'nin en büyük musikişinaslarını barındırmış ve yetiştirmiştir. Bir Türk tarikatı olan Halvetilik sesli zikir

usulünü benimsemiş ve toplu ayinlerde kullanılan musiki, Türk Tasavvuf Musikisi'nin kendisine özgü özelliklerinin ortaya koyulmasında, gelişmesinde ve halk tabakalarına yayılmasında en önemli tesiri icra etmiştir (Güney, 1997, s. 20, 150). Bir Türk tasavvuf tarikatı olan Halvetiye'nin kökeni 15. yüzyıl Azerbaycanı'na dayanır. Tarikatın Osmanlı sarayı üzerindeki etkisi II. Bayezid döneminde başlayarak Kanuni Sultan Süleyman devrinde yeniden canlanmış ve 16. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür, 18. yüzyılın başlarında ise müziğe önem veren bir kolu olan Celvetiye sarayda etkili bir konuma gelmiştir. Bireysel Halveti zakirleri ve tarikatın sivil mensupları 20. yüzyıla kadar seküler vokal sanat geleneğinin önemli taşıyıcıları olmaya devam etmişlerdir. Halvetilerin sarayla en yoğun etkileşim içinde olduğu dönemin müzikal kayıtların yetersiz olduğu erken bir döneme denk gelmesi nedeniyle, bu karşılıklı etkileşimin boyutları tam olarak bilinmemektedir (Feldman, 2022, s. 243; Feldman, 2024, s. 94). Halveti tekkelerinde zakir veya zakirbaşı olarak tanımlanan zikri yönetme işlevini ifade eden müzikal görev, önemli bir konumdu. Bununla birlikte, derviş zakirlerin birçoğu, tekkelerle bağlantısı olmayan camilerde müezzin, naathan veya vaiz olarak da görev yapmaktaydı. Bu ikili işlev, Sünni tarikatların doğasında var olan hem dikey hem de yatay sosyal bağlantı kurma potansiyelini ortaya koyuyordu (Akt. Feldman, 2024, s. 94).

Gülşenilik diğer Sünni tarikatlar arasında, müzik kültürü bakımından Mevleviliğe en yakın olanı tarikattır (Akt. Feldman, 2024, s. 93). Günümüzde artık varlığını sürdürmeyen Gülşeni tarikatı, daha 16. yüzyılda Halveti ve Mevlevi geleneklerinin bir sentezi olarak ortaya çıkmıştı. Genel olarak Gülşeni ritüelinin Mevlevi semasından çok Halveti zikrine dayandığı söylenebilir (Feldman, 2022, s. 28; Akt. Feldman 2024, s. 93). Bir tarikat mensubunun saraydaki müzikal ortama yaptığı katkı ve buradaki müzikal aktarımda oynayabileceği potansiyel role en büyük örnek Gülşeni tarikatı şeyhi Derviş Ömer'dir. Kanuni'nin son zamanlarında İstanbul'a gelen, IV. Murad dönemine kadar padişahların musahibi olan yani üç çeyrek asra yakın sarayla çok yakın bir ilişki kuran usta müzisyen Derviş Ömer'in saraydaki musiki topluluğunu tanımadığını, onlarla müzikal bir alışveriş, bir etkileşim içinde olmadığını düşünmek pek mümkün değildir (Bilir, 2022, s. 234). Müzikal alışveriş ve müzikal etkileşim saray dışında da varlığını sürdürmüştür. Ergun'a (1942) göre Gülşenilik ve Mevlevilik, Türk Musikisinin Mısır'da yayılma nedenlerindendir. Çünkü Gülşeniliğin kurucusu olan İbrahim Gülşeni, şeyhi tarafından Mısır'a gönderilmiş, orada açtığı tekke ilerleyen asırlarda büyük bir rağbet kazanmış ve büyük bir asithane haline gelmiştir (Akt. Güney, 1997, s. 3). "Gülşenilik ve Mevlevilik gibi tarikatların yayılmasıyla beraber bu yerlerde bir sürü Türk Musikişinası yetişmiş ve yerleşmiştir. Tarikatlar Türk kültürünün yayılmasında büyük birer okul görevi de görmüşlerdir" (Güney, 1997, s. 4).

Celvetilik, Halveti tarikatından ayrılarak kurulmuş bir tarikattır. Halvetiliğin müziğe büyük önem veren bir koludur ve 17. yüzyılın başlarında sarayda etkili konuma gelmiştir. Aziz Mahmud Hüdâyi tarafından kurulan Celveti tarikatı, çok kısa bir zaman içinde gelişmeye başlamış, özellikle 18. yüzyılda İstanbul, Bursa, Balıkesir, Edirne ve Balkanlarda çok hızlı gelişme sürecine girmiştir. Bunun sonucunda da tarikat, nüfuzunu bir hayli arttırmıştır (Feldman, 2024, s. 94; Ünal, 2012, s. 95, 102). İstanbul Türk toplumu üzerinde büyük etkisi olan Celvetiyye, silsile itibariyle bağlı olduğu Halvetiyye'den büyük oranda etkilenmiştir. Fakat Halvetilik'den hem hakikata ulaşmada izlenecek yöntem, hem de musiki anlayışı olarak ayrılmaktadır. Celveti müzisyenleri hem derviş müziğinde hem de saray müziğinde rol almıştır. 17. yüzyılda Saray'da köle müzisyen olarak görev yapan, hakkında somut bilgilere sahip olunan "Mecmua-i Saz ü Söz"ün derleyicisi ve çeşitli küçük eserlerin yazarı olan Polonyalı Bobowski daha sonralarda İslamiyet'i seçerek Ali Ufki Bey adını almıştır ve 17. yüzyılın başlarında Saray'da etkili olan Celveti derviş tarikatına bağlanmıştır. Koleksiyonundaki tasavvufi eserlerin büyük kısmının kaynağı da bu durumla açıklanabilir (Demirtaş, 2007, s. 36, 93; Feldman, 2022, s. 220; Feldman, 2024, s. 60).

Kadirilik, Halvetilik ve diğer tarikatlarla birlikte, Mevlevilerden farklı müzik anlayışına sahip Sünni tarikatlar arasında değerlendirilir. İslam coğrafyasının en yaygın tarikatı olan Kadiri tarikatının kurucusu Abdülkadir Geylani'dir. Geylani'nin eğitim döneminde fıkıh ve hadis dersleri almış olması sebebiyle daha sonra geniş bir coğrafyaya yayılan tarikatın şubelerinde dahi Sünni anlayışın güçlü bir şekilde hâkim olduğunu söylenebilir. Gazali tarafından sistematize edilen Sünni tasavvuf, Abdülkadir Geylani tarafından tarikat yapılanması dahilinde kurumsallaştırılmış ve geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Ayinlerde melodik çalgılara yer verilmemesi ve zikir merkezli bir anlayışın öne çıkması

temel özelliklerdendir. Bununla birlikte Kadiri dervişleri ve sivil müntesipleri, ayinlerin dışında hanende (icracı) ve besteci olarak seküler sanat müziğine katılmışlardır (Feldman, 2024, s. 93; Akt. Panya, 2019, s. 18).

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın kurumların fiziksel veya idari varlığından daha geniş bir yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. Müzik faaliyetlerinin farklı toplumsal çevrelerde süreklilik kazanması ve bu çevreler arasında aktarılabilmesi, kurumsallaşmanın temel göstergelerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu sonuç, Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşmayı tekrarlanan toplumsal pratiklerin süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma açısından kurumsallaşmanın temel niteliği, belirli kurumların kesintisiz varlığından çok, müziksel pratiklerin farklı kurumsal ve toplumsal yapılarda yeniden üretilebilmesidir.

Meşk ve Kuşaklararası Süreklilik

Meşk, Osmanlı-Türk müziğinde müziksel bilgi ve repertuvarın kuşaklar arasında sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olarak belirlenmiştir. Bu sonuç, Berger ve Luckmann'ın (1966) tekrarlanan pratiklerin alışkanlık haline gelerek tarihsel süreklilik kazanması yoluyla kurumsallaştığı yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, meşkin yalnızca bir müzik öğretim yöntemi olmadığını, müziksel bilgi, repertuvar ve icra pratiklerinin kurumların sınırlarını aşarak yeniden üretilmesini sağlayan bir süreklilik mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır.

Müzisyen ve Repertuvar Dolaşımı

Müzisyenlerin Saray, tarikatlar ve şehirli çevreler arasında dolaşımı, Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki kurumların birbirinden yalıtılmış yapılar olmadığını göstermiştir. Bu sonuç, Becker'ın (1982) sanat üretimini farklı aktörlerin işbirliği, etkileşimi ve ortak teamülleri üzerinden açıklayan Sanat Dünyaları yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, müzisyen dolaşımının yalnızca bireysel hareketlilik olmadığını, müziksel bilgi, icra biçimleri ve repertuvarın farklı kurumsal çevreler arasında taşınmasını sağlayan bir kurumsallaşma mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır.

Patronaj ve Örgütsel Destek

Saray patronajının yalnızca ekonomik destek sağlamadığı, müzisyenlerin istihdamını, yetiştirilmesini ve müziksel üretimin sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç, DeNora'nın (1991) patronaj ile müzik üretiminin toplumsal ve örgütsel koşulları arasındaki ilişkiye yönelik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, patronajın Osmanlı-Türk müziğinde yalnızca sanatçı ile hami arasındaki bir ilişki olmadığını, müziksel üretimi örgütleyen ve profesyonel müzisyenliği destekleyen kurumsal bir mekanizma olduğunu ortaya koymaktadır.

Kurumlar Arası Etkileşim ve Çok Merkezlilik

Osmanlı-Türk müziğinde Saray, Mevleviye, diğer tarikatlar ve şehirli müzik çevrelerinin birbirinden bağımsız değil, karşılıklı etkileşim içerisinde işlediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu yapı, Berger ve Luckmann'ın (1966) süreklilik ve yeniden üretim, Becker'ın (1982) işbirliği ağları ve DeNora'nın (1991) örgütsel destek yaklaşımlarının birlikte değerlendirilmesiyle açıklanabilir. Bu araştırma, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın tek bir kurumun merkezi hakimiyetinden çok, farklı kurumsal çevreleri birbirine bağlayan aktarım, dolaşım ve destek mekanizmaları üzerinden gelişen çok merkezli bir yapı gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın özgün katkısı, Feldman'ın farklı tarihsel bağlamlarda sunduğu bulguları bir araya getirerek Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma sürecini bütüncül bir çerçevede açıklamasıdır. Araştırma, kurumsallaşmanın yalnızca belirli müzik kurumlarının varlığıyla değil, meşk yoluyla süreklilik, müzisyen ve repertuvar dolaşımı, aktörler arası işbirliği ve patronaj mekanizmalarının birlikte işlemesiyle gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Böylece Feldman'ın tarihsel bulguları, Berger ve Luckmann (1966), Becker (1982) ve DeNora'nın (1991) yaklaşımları aracılığıyla müziksel kurumsallaşmayı açıklayan analitik bir yapıya dönüştürülmüştür.

Araştırmada gerçekleştirilen tarihsel ve kuramsal analiz sonucunda Osmanlı-Türk müziğinin kurumsallaşmasına ilişkin ulaşılan sonuçlar Tablo 3'te özetlenmiştir.

Tablo 3. Osmanlı-Türk Müziğinde kurumsallaşmaya ilişkin temel sonuçlar

Kategori	Araştırmadan Elde Edilen Sonuç
Tarihsellik	**1.** Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel sürekliliği, müziksel pratiklerin farklı kurumsal ve toplumsal ortamlarda yeniden üretilebilmesiyle sağlanmıştır.
	2. Müziksel üretimin sürekliliği, tek bir kurumun devamlılığından çok farklı kurum ve aktörler arasındaki ilişkilerin devamlılığına dayanmıştır.
Kurum/ Kurumsallaşma	Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma, **3.** tek merkezli değil, çok merkezli bir yapı göstermiştir. **4.** tarihsel süreç içerisinde değişen aktörlere ve örgütsel yapılara uyum sağlayan dinamik bir nitelik göstermiştir. **5.** resmi kurumlarla sınırlı kalmamış, kurumlar dışındaki müziksel aktarım yoluyla da sürdürülmüştür.
	6. Osmanlı-Türk müziğinin kurumsal yapısı, kurumların kendisinden çok, kurumlar, aktörler ve müziksel pratikler arasındaki ilişkiler üzerinden açıklanabilmektedir.
	7. Osmanlı-Türk müziğindeki kurumlar, müzisyen ve repertuvar dolaşımıyla birbirine bağlanan yapılar olarak işlemiştir.
Saray	**8.** Saray, müzisyenlerin istihdamı, eğitimi ve himayesinde temel kurumsal merkezlerden biri olmuştur.
	9. Saray patronajı, ekonomik desteğin ötesinde müzisyen istihdamını ve müziksel üretimin sürekliliğini sağlayan bir mekanizma olmuştur.
	10. Sarayın müzik yaşamındaki merkezi konumu zaman içerisinde değişmiş ve müziksel üretimin toplumsal tabanı genişlemiştir.
	11. Enderun, Saray bünyesinde müzisyen yetiştirilmesinin örgütlü biçimde sürdürülmesinde işlev görmüştür.
	12. Meşk, müziksel bilgi ve repertuvarın kuşaklararası sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olmuştur.
	13. Meşk, patronaj, müzisyen dolaşımı ve repertuvar aktarımı birbirini tamamlayan temel kurumsallaşma mekanizmaları olarak ortaya çıkmıştır.
	14. Meşk geleneğinin Saray dışındaki devamlılığı, müziksel sürekliliğin tek bir kuruma bağımlı olmadığını göstermiştir.
	15. Meşkhane, Saray içerisindeki müzik eğitimi ve aktarımının örgütlenmesinde işlev görmüştür.
Müzisyenler	**16.** Müzisyenlerin toplumsal kökenleri ve mesleki statüleri tarihsel süreç içerisinde çeşitlenmiştir.
	17. Müzisyenlerin Saray, tarikatlar ve şehirli çevreler arasındaki dolaşımı, kurumlar arasında müziksel etkileşimi sağlamıştır.
	18. Müzisyen dolaşımı, müziksel bilgi, icra biçimleri ve repertuvarın farklı çevreler arasında taşınmasını sağlamıştır.
	19. Özgür ve özgür olmayan müzisyenlerin aynı müziksel alan içerisinde bulunması, farklı profesyonellik biçimlerinin birlikte var olduğunu göstermiştir.
	20. Zanaatkâr kökenli müzisyenlerin Saray çevresine katılması, müzik alanında toplumsal ve mesleki hareketliliğin bulunduğunu göstermiştir.
	21. Gayrimüslim müzisyenler, Osmanlı-Türk müziğinin üretim ve aktarım ağlarının aktörleri arasında yer almıştır.
	22. Kadın müzisyenlerde görülen aşamalı statü yapısı, Saray içerisinde müziksel uzmanlaşma ve mesleki ilerlemenin örgütlü bir nitelik taşıdığını göstermiştir.
	23. Mehter-i birun toplulukları, sanat müziği repertuvarının Saray dışındaki şehirli çevrelere yayılmasına katkı sağlamıştır.
	24. Devşirme/kul sistemindeki değişim, Saray müzisyenliğinin toplumsal ve mesleki yapısını dönüştürmüştür.
Mevlevi ve Diğer Tarikatlar	**25.** Mevlevihaneler, Saray dışında klasik repertuvarın aktarımında temel kurumsal merkezlerden biri olmuştur.
	26. Taşra Mevlevihaneleri, müziksel normların ve repertuvarın farklı bölgelere aktarılmasında işlev görmüştür.
	27. Diğer tarikatlara mensup müzisyenlerin seküler müzik alanında da faaliyet göstermesi, dini ve seküler müzik çevrelerinin kesin sınırlarla ayrılmadığını göstermiştir.
	28. Mevlevi ve diğer tarikatlara bağlı dervişlerin Sarayda hanende ve sazende olarak görev alması, Saray ile tarikat çevreleri arasında geçirgen bir müzisyen ağı bulunduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma, kurum, aktör ve müziksel pratiklerin karşılıklı ilişkileri içerisinde gelişen dinamik bir süreçtir. Araştırma, bu sürecin süreklilik, dolaşım, yeniden üretim ve patronaj mekanizmalarının birlikte işlemesiyle gerçekleştiğini göstermektedir. Bu yönüyle Osmanlı-Türk müziğinin kurumsal tarihi, yalnızca kurumların tarihi olarak değil, müziksel pratiklerin ve toplumsal ilişkilerin süreklilik kazandığı bir kurumsallaşma süreci olarak değerlendirilmelidir.

Yazar Özgeçmişi



1994 yılında İzmir Işılay Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ne girdi ve keman çalışmalarına Galip Çevik ile başladı. 1998 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında lisans, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalında 2002 yılında yüksek lisans, 2005 yılında doktora programına başladı. Keman çalışmalarını lisans, yüksek lisans ve doktora ders döneminde Prof. Feridun Büyükaksoy ile, doktora tez döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda (CSO) konzertmeister olarak görev yapan keman sanatçısı Menevşe Aydoğdu ile sürdürdü. Eğitim süreci boyunca yurt içi ve yurt dışındaki çeşitli konserlere katıldı. 2004 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalına araştırma görevlisi olarak atandı. Aynı yıl, lisansüstü eğitimini tamamlamak üzere Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından Gazi Üniversitesi'ne görevlendirildi ve 2013 yılına kadar burada araştırma görevlisi olarak çalıştı. Bu süreçte, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda görev yapan viyolonsel sanatçısı Şinasi Çilden yönetimindeki Gazi Akademik Oda Orkestrası'nda yer aldı. 2014 yılında Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi'nde Doktor Öğretim Üyesi, 2021 yılında ise Doçent unvanını aldı. Angı, halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Academiaedu: https://ohu.academia.edu/ÇiğdemEdaAngı
Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Cigdem-Angi

Kaynaklar

Adar, Ç. (2014). Halvetî Şâbanî İnancinda Adetler ve Müziğe Yönelik İnanç ve Tutumlarin İncelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 147-170. https://doi.org/10.12780/UUSBD304

Akkutay, Ü. (1984). Enderun Mektebi. Gazi Üniversitesi.

Becker, H. S. (1982). Art Worlds. University of California Press.

Behar, C. (1987). Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler. Bağlam Yayınları.

Behar, C. (1988). Osmanlı'da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk. Defter, 7, 83-108.

Behar, C. (1993). Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. Afa Yayınları.

Behar, C. (2015). Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi. Yapı Kredi Yayınları.

Berger, P. L. & Luckmann, T. (1966). The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Penguin Books.

Bilir, O. (2022). Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü ve Yeniden Üretimi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Coşkun, F. (2013). Geleneksel Türk Sanat Müziği Eğitiminde Kurumsallaşmanin Tarihsel Evrimi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 3, 149-157. https://izlik.org/JA54GG74ML

DeNora, T. (1991). Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. American Journal of Sociology, 97(2), 310–346. https://doi.org/10.1086/229781

Demir, A. (2010). İslam Tasavvuf Kültüründe Mûsiki Âdâbı. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(2), 367-388. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001048

Demirtaş, Y. (2007). XIX. Yüzyıl İstanbul'unda Tekke Mûsikîsi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi.

Feldman, W. (1997). Structure and Evolution of the Mevlevî Ayîn: The Case of the Third Selâm, *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*. 42-58. İstanbul: Swedish Research Institute in İstanbul Transactions.

Feldman, W. (2019). The Emergence Of Ottoman Music And Local Modernity. Yıllık: *Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173-179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). From Rumi To The Whirling Dervishes: Music, Poetry, And Mysticism In The Ottoman Empire. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). Music of The Ottoman Court: Makam, Composition and The Early Ottoman Instrumental Repertoire (Vol. 177). Brill.

Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin Müzik Politikası Üzerine Bir Değerlendirme: Osmanlı'da Müzik Kültürü ve Patronaj. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 64, 305-324. https://doi.org/10.21563/sutad.1682665

Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 1-12. https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242

Güney, A. (1997). Halvetilerde Musiki. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kaptan, M. N. & Kaptan, V. (2019). Osmanlı Döneminde Musiki Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme, *Jiajournal*, 2(2), 40-52. http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.25873

Karataş, Ö. S. (2014). Klâsik Türk Müziği Eğitimi'nde Bir Saray Üniversitesi: Enderun Mektebi. *Electronic Turkish Studies*, 9(2), 869. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6534

Panya, P. (2019). Kadiri ve Cerrahi Ritüellerindeki Kıyami Zikrin Müziksel Açıdan İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Sarı, G. Ç. (2019). "Osmanlı-Türk Müziği" Kimliğinde İstanbul–Saray Patronajının Etkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 75, 251-260.

Somakcı, P. (2017). Osmanlı Saraylarında Uygulanan Müzik Eğitimi ve Müzik Kurumları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2(2), 171-182. https://izlik.org/JA85PR82AR

Toker, H. & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107-128. https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018

Yücel, H. (2019). Osmanlı Saraylarındaki Musiki Kurumları: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, Dârülelhan, 7-22. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III*, Eğitim Yayınevi.

Temiz, E. (2010). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminden Önce Kurulan Resmi ve Gönüllü Müzik Kuruluşları. *Journal Of New World Sciences Academy*, 5(4), 324-332. https://doi.org/10.12739/10.12739

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. Belleten, 41(161), 79-114.

Ünal, M. (2012). Tasavvuf Tarihi İçinde Celvetilik. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 91-104. https://izlik.org/JA46PS98PY



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
125-148, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Institutional structures and institutionalization in Ottoman-Turkish Music according to Feldman

Çiğdem Eda Angı[2]

Department of Fine Arts Education, Division of Music Education, Niğde Ömer Halisdemir University, Niğde, Türkiye

Article Info

Recieved: 20 August 2026
Accepted 9 October 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Institutionalization
Meşk
Music institutions
Ottoman-Turkish music
Patronage
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study aims to explain the institutionalization process of Ottoman-Turkish music by examining, on the basis of Walter Feldman's historical findings, the institutional structures and social relations through which musical production, education, performance, and transmission were organized. The study is significant in that it does not limit institutionalization to the existence of formal institutions or physical structures, but considers together the mechanisms of continuity such as meşk, patronage, the circulation of musicians, repertoire transmission, and interaction among institutions. Accordingly, the main research problem is how the historical findings presented in different contexts in Feldman's works can be explained within an integrated framework in terms of institutional structures and mechanisms of institutionalization in Ottoman-Turkish music. The study was conducted within a qualitative research approach using document analysis. Feldman's works constituted the primary material of analysis, while Berger and Luckmann's approach to institutionalization, Becker's Art Worlds approach, and DeNora's perspective on patronage and the social organization of musical production were used as the analytical framework. The findings revealed the functions of the Palace, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, the Mevlevi Order, and other Sufi circles in musical life, the circulation of musicians among these structures, and the role of patronage in ensuring continuity. The study concludes that institutionalization in Ottoman-Turkish music did not develop through a single center, but rather displayed a polycentric and dynamic structure shaped by different institutions, actors, and musical practices, and that meşk, the circulation of musicians and repertoire, cooperation among actors, and patronage constituted the principal mechanisms of institutionalization.

To cite this article

Angı, Ç.E. (2026). Institutional structures and institutionalization in Ottoman-Turkish Music according to Feldman. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 125-148. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596968

Introduction

Feldman does not identify a single starting date for Turkish music. In his view, Turkish music did not emerge from nothing; rather, from the establishment of the Ottoman state onward, it developed through the convergence of different musical traditions and, in particular, through the formation of a musical culture around the court. The Ottomans inherited already existing traditions of makam, usul, poetry, and musical performance from Anatolia and the Islamic world and reorganized them within their own courtly and urban cultures.

As Feldman states in Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, as well as in his other studies, although many of the social and cultural conditions that contributed to the formation of Turkish music began to change fundamentally from the mid-nineteenth century onward, it is clear that social, philosophical, and aesthetic factors remained in place that enabled the vital elements of this music to survive. As indicated in his book, Feldman examines in detail the period between 1600 and 1750, during which Turkish music

[2] Assoc. Prof. Dr., Department of Fine Arts Education, Division of Music Education, Niğde Ömer Halisdemir University, Niğde, Türkiye. E-mail: edaangi@yahoo.com ORCID: 0000-0002-2611-0844

experienced a particularly vibrant phase, and treats the mid-eighteenth century as an important endpoint in this process. The seventeenth century and the first half of the eighteenth century constituted a period in which the musical forms, practices, theoretical conceptualizations, and social foundations of Turkish music became increasingly defined and established. The revival of music-theoretical studies that began with Rauf Yekta at the end of the nineteenth century and continued in markedly different forms under the leadership of Suphi Ezgi and Sadettin Arel should be regarded as part of a centuries-long process through which art music gained legitimacy within Turkish culture. After this period, the system largely maintained the same structure until the early twentieth century (Feldman, 2024, p. 8).

From this perspective, before moving on to music education institutions, it is considered useful to support the general framework of institution/institutionalization with relevant theoretical approaches and to present the developmental process of Turkish music across the centuries. Explaining the approaches supported by the findings of the study, understanding the musical conception of the period, and revealing the process through which institutions took shape are expected to contribute to a clearer presentation of the research by facilitating an understanding of the functions and operations of these institutions. The development of Turkish music in relation to social, political, and cultural events across the centuries, the processes through which institutions were shaped alongside this development, and the institutional organization of music education are addressed as the main dimensions of the study.

Institution and Institutionalization: A Conceptual Framework for Ottoman-Turkish Music

In this section, Berger and Luckmann's (1966) concept of "institutionalization" in The Social Construction of Reality, Becker's (1982) concept of "collective activity" in Art Worlds, and DeNora's (1991) approach to "patronage and the social organization of musical production" in Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna are discussed in relation to the findings of the study. In this way, the phenomena of "music institution" and "musical institutionalization" in Ottoman-Turkish music are explained within an integrated framework. The summarized findings presented in this section to support these approaches are discussed in greater detail in the subsequent sections of the study.

Berger and Luckmann – The Social Construction of Reality and Institutionalization

In Berger and Luckmann's approach in The Social Construction of Reality, institutionalization is explained as the reciprocal typification by particular social actors of actions that have become habitual through repetition. In other words, such typification constitutes an institution (Berger & Luckmann, 1966, pp. 72, 75). Institutions generally manifest themselves within communities consisting of large numbers of people. However, it is theoretically important to emphasize that the process of institutionalization through reciprocal typification can occur even when two individuals begin interacting from scratch. Institutionalization begins to emerge in any social situation that persists over time. Institutions therefore also entail historicity. It is not possible to understand an institution adequately without comprehending the historical process through which it emerged (Berger & Luckmann, 1966, pp. 72–73). In this approach, an institution does not refer solely to a particular physical space or formal organization. It also encompasses social structures that gain historical continuity around particular actors, roles, and repeated practices (Berger & Luckmann, 1966).

This approach is particularly useful for explaining the institutional character of the meşk tradition in Ottoman-Turkish music. Feldman states that the surviving historical material concerning pre-nineteenth-century art music is concentrated mainly around two relatively stable institutional settings: the Ottoman Court and the Mevlevi Order. However, the continuity of musical knowledge did not depend solely on the physical or administrative existence of these structures. According to Behar, meşk functioned as the principal method of education and transmission in a musical world in which music was not learned from written notation and, as far as can be documented, served as the primary element linking musicians to one another for at least three centuries. More importantly, according to Behar, the fact that the musical tradition did not break down even during the reigns of Osman III and Mustafa III, when musical activities at the Court were interrupted for approximately a quarter of a century, demonstrates that chains of meşk could reproduce themselves outside the Court and without its financial support. This historical phenomenon corresponds to Berger and Luckmann's approach, which explains institutionalization through the historicity and

continuity acquired by repeated practices. Therefore, the indicators of institutionalization in Ottoman-Turkish music are not limited to the existence of physical and organizational structures such as the Court or Meşkhane, but also include historically continuous social practices such as meşk, which were capable of reproducing musical knowledge, repertoire, and performance practices (Berger & Luckmann, 1966; Behar, 1988, pp. 84, 87, 92–93; Feldman, 2024, p. 29).

Becker – Art Worlds Approach

In Becker's (1982) Art Worlds approach, artistic production is understood as a series of activities jointly carried out by a number, or often a large number, of people. A work of art comes into existence through the cooperation of these people. A work that continues to exist over time always bears traces of this cooperation. Although forms of cooperation may be temporary, they become more or less routinized and generate patterns of collective activity referred to as an "art world." The existence of art worlds and the influence of this mode of existence on both the production and consumption of artworks necessitate a sociological approach to art (Becker, 1982, p. 1).

This approach provides an appropriate analytical framework for explaining the relationships among actors and institutions identified by Feldman in Ottoman-Turkish musical life. Feldman states that, in the early seventeenth century, close social relationships existed among members of the scribal bureaucracy, dervishes affiliated with various Sufi orders, and secular elites, and that through these relationships dervishes affiliated with the Mevlevi and other Sufi orders could serve at the Court as hanendes and sazendes. Dervishes and mehter-i birun ensembles contributed to the dissemination of the art-music system and repertoire among the urban population, while successful musicians of artisan origin could become Court musicians, some of whom were rewarded with salaries or bureaucratic posts. Bilir's findings likewise correspond with this social diversification. Bilir states that following the deterioration of the devşirme system, musicians originating from Sufi, ilmiye and kalemiye circles, non-Muslim communities, and artisan families became actors in the musical field (Bilir, 2022, p. 209; Feldman, 2024, p. 55).

Feldman's findings concerning the Mevlevi Order demonstrate that this network of cooperation and circulation extended beyond the boundaries of the Court. Mevlevis were among both the performers and composers of the Court repertoire; Mevlevihanes in Istanbul constituted some of the most important institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court; some non-Muslims received instruction from Mevlevi teachers; and musicians trained in provincial Mevlevihanes were able to participate in the musical life of the capital. When these historical data are evaluated together with Becker's approach, which explains the art world through the joint production and cooperative relationships of different actors, they demonstrate that Ottoman-Turkish musical life can be understood not as a collection of isolated institutions but as a relational art world in which musicians, knowledge, and repertoire circulated among the Court, Sufi orders, urban musicians, bureaucratic circles, artisans, and different religious and social groups (Becker, 1982; Bilir, 2022, p. 209; Feldman, 2024, pp. 92–93).

DeNora – Patronage and the Social Organization of Musical Production

In her study, DeNora explains Vienna's dominance in the field of music and its emergence as the de facto musical capital of the empire in relation to Ferdinand II's accession to the throne in 1619 and his selection of Vienna as his principal residence (DeNora, 1991, p. 326). Although Vienna was not the largest musical capital in Europe, its ability to claim the status of the most prestigious musical center was undoubtedly made possible by the efforts of the imperial court and the Viennese aristocracy (DeNora, 1991, p. 324). DeNora further states that patronage in her study emerged not only from the nobility's strong interest in and knowledge of music, but also from factors such as adherence to tradition, a sense of duty, fashion, and the desire to establish superiority over others (DeNora, 1991, pp. 324, 328). The ideology of musical life adopted and disseminated at a particular time and place enabled these aristocrats, at least for a period, to maintain and even strengthen their identities as distinguished patrons possessing advanced musical taste (DeNora, 1991, p. 343). Within this framework, in her study of Viennese musical life in the late eighteenth and early nineteenth centuries, DeNora treats patronage not merely as a form of economic support external to musical production, but as a mechanism that affects how musical production is socially organized. She examines the processes

of formation, transformation, and dissolution within the structure of patronage, while also revealing the relationship between these processes and changes in the institutional foundations of musical authority (DeNora, 1991).

Following the conquest, Mehmed II made Istanbul, where he had Topkapı Palace constructed, the capital of the Ottoman Empire and sought to attract leading musicians from Anatolia to his Court in the new capital. Through this process, the increasingly developed knowledge of music in the growing capital became rooted within the Court and among its members. After the conquest of 1453, Istanbul became the absolute center of the Ottoman Empire and retained this position throughout its history. The tradition associated with the institution of Court musicianship, which emerged among the practices established as the Court became more settled in the late fifteenth century, continued until the final period of the Empire (Feldman, 2022, pp. 152, 156; as cited in Feldman, 2024, p. 44; Sarı, 2019, p. 254).

Although the historical and cultural context is different, Feldman's findings concerning the Ottoman Court demonstrate the institutional significance of patronage in Ottoman-Turkish musical life. Feldman states that the centralization of secular art music in Istanbul gave the Ottoman Court particular importance and that the Court came to occupy a central position with very few rivals in the distribution of musical patronage. Other studies cited in the article also support Feldman's observation. According to Feyzi and Kılıç, many artists, whether affiliated with the Ottoman Court or active outside it, received both material and moral support from the Court. Behar's findings further demonstrate that masters working within the Court or appointed by the Court to provide meşk instruction received payments from the Treasury and that, during certain periods, musicians affiliated with the Court could be placed directly on salary. When these findings are considered together with DeNora's approach, which treats patronage as a component of the social organization of musical production, patronage at the Ottoman Court can be understood not merely as a reward or economic support given to artists, but as a mechanism of institutionalization that supported the employment of musicians, the continuation of music education, and the continuity of musical production (DeNora, 1991; Feldman, 2024, p. 46; Behar, 1988, p. 97; Feyzi & Kılıç, 2025, p. 308).

Conceptual Framework Adopted in the Study and the Aim of the Research

Berger and Luckmann's (1966) approach, which explains institutionalization through the transformation of repeated practices into habits, their typification, and their acquisition of historical continuity; Becker's (1982) Art Worlds approach, which treats artistic production as a collective activity based on networks of cooperation and shared conventions; and DeNora's (1991) approach, which relates patronage to the social and organizational conditions of musical production, provide complementary analytical tools for explaining different dimensions of Feldman's historical findings concerning Ottoman-Turkish musical life.

Feldman's identification of the Court and dervish orders as two relatively stable institutional spheres, his demonstration of the Court's central position in patronage, his identification of social mobility among bureaucrats, dervishes, artisans, and Court musicians, and his characterization of Mevlevihanes as principal institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court demonstrate the historical counterparts of these theoretical concepts in Ottoman-Turkish musical life (Feldman, 2024, pp. 29, 46, 55, 93). In this study, a "music institution" is understood as a social structure in which activities of musical production, education, performance, and transmission acquire continuity around particular actors, roles, relationships, and repeated practices. "Musical institutionalization," in turn, is understood as the process through which these activities acquire continuity and are transmitted across generations, cooperative relationships are established among actors, musical knowledge and repertoire are reproduced, and these processes are supported by patronage and organizational structures (Becker, 1982; Berger & Luckmann, 1966; DeNora, 1991; Feldman, 2024).

Accordingly, the aim of this study is to identify the institutional structures and social relationships within which processes of musical production, education, performance, and transmission were organized, based on Feldman's historical findings concerning Ottoman-Turkish music, and to explain the process of institutionalization in Ottoman-Turkish music. In other words, the study aims to examine the functions of the Court, Enderun, Meşkhane,

Mehterhane, the Mevlevi Order, and other Sufi circles in musical life, the circulation of musicians among these structures, and the role of patronage in production and continuity.

Method

This study was conducted within a qualitative research approach and employed document analysis. The primary materials examined in the study consist of the historical findings presented by Walter Feldman in his works on the historical development of Ottoman-Turkish music, the social organization of musical life, the Court, musicians, the Mevlevi Order, and other Sufi circles. Since Feldman's works do not contain a ready-made and systematic classification concerning "the process of formation/development of Ottoman-Turkish music across the centuries, the reasons underlying the institutionalization of music," or "music institutions," the historical findings presented in different contexts were categorized, brought together, and analyzed in accordance with the aim and conceptual framework of the study.

In the analysis of the documents, Berger and Luckmann's (1966) approach to institutionalization, Becker's (1982) Art Worlds approach, and DeNora's (1991) approach to patronage and the social organization of musical production, which together constitute the conceptual framework of the study, were used as the analytical framework. Accordingly, Feldman's historical findings were examined through four main analytical dimensions: (1) the continuity of musical practices and their intergenerational transmission, (2) cooperation and circulation among musicians and other social actors, (3) the production, reproduction, and transmission of musical knowledge and repertoire, and (4) patronage and organizational support. These dimensions also constituted the analytical criteria for the definitions of "music institution" and "musical institutionalization" adopted in the study.

In interpreting Feldman's findings, the works of Behar, Bilir, and other researchers cited in the article were used as supporting sources in order to avoid constructing a historical narrative based on a single source alone. Nevertheless, Feldman's findings constituted the principal historical and analytical axis of the study, while the other studies were evaluated for the purposes of supporting, comparing, or clarifying the historical situations identified by Feldman. As a result of this analysis, the institutional structures and mechanisms of institutionalization in Ottoman-Turkish music were classified and interpreted in accordance with the dimensions defined in the conceptual framework of the study.

Findings

Institutionalization in Ottoman-Turkish music is a historical process that developed in conjunction with changing political, social, and cultural conditions across different periods. For this reason, the findings of the study are presented first within a chronological structure. This chronological presentation aims to trace changes over time in the actors of musical life, institutional structures, patronage relationships, and the circulation of musicians, and to identify the historical conditions under which institutionalization took shape. After the changes between periods are presented on the basis of Feldman's historical findings, these findings are evaluated in terms of the dimensions defined in the conceptual framework of the study.

15th Century: The Centralization of Istanbul and International Circulation of Musicians

The fifteenth century was a period of extraordinary creativity in music and musicology across regions influenced by Persian culture, extending from Samarkand to Tabriz and from Konya to the western parts of Anatolia (Feldman, 2024, p. 16). This cultural circulation across different geographical regions was carried out through musicians. The interactive mobility among musicians from different regions had been documented since the Abbasid period and appears to have become even more frequent and extensive in the post-Mongol era (as cited in Feldman, 2024, p. 44).

During the fourteenth and fifteenth centuries, cities in southeastern Anatolia were part of a network of cultural interaction and musical exchange through their close ties with Syria and Iraq. The cities of Diyarbekir, Mardin, Urfa, and Antep account for exactly half of the musicians who were born in Ottoman territories outside Istanbul. For other regions of Anatolia, the situation in the pre-Ottoman period remains unclear. Therefore, the evidence indicating

whether the Ottomans of the fourteenth and early fifteenth centuries benefited substantially from Anatolia's accumulated musical knowledge is quite limited (Feldman, 2024, p. 44).

The relative importance of these cities along the southeastern frontier of Anatolia, together with the relative insignificance of other Anatolian and Balkan cities, suggests that, despite their much closer proximity to the Ottoman capital, these other cities lacked large-scale support for makam music and the court repertoire (Feldman, 2024, p. 46). Following the conquest of Istanbul in 1453, Mehmed II (d. 1481) sought to attract leading musicians from Anatolia to his court in the new capital. However, Istanbul could not become a center of musical learning in the Islamic world overnight. As the "classical" Ottoman Empire continued to develop in its capital, Istanbul, musical knowledge increasingly took root within the Imperial Court and among members of the court (Feldman, 2022, p. 152). Mehmed II personally attempted to transfer the Persian-influenced musical model to the new Ottoman capital, but this strategy faced significant obstacles: (1) the Ottoman Court's increasing reliance in the musical sphere on service provided through the devşirme system by individuals who were not free in status, (2) the growing prominence of both free and unfree Iranian music masters, and (3) a general decline in knowledge of music theory in Anatolian cities (Feldman, 2022, p. 156).

The sources provide very limited information about musical life in Ottoman cities outside the major Arab metropolises. No concrete evidence has been found of secular institutions supporting art music or of prominent musicians in Balkan cities. Religious institutions such as Mevlevihanes in major cities and large synagogues, particularly in Edirne and İzmir, provided continuous patronage for art music. Although Edirne functioned as an imperial center during certain periods, Istanbul became the absolute center of the Ottoman Empire following the conquest of 1453 and retained this position throughout its history (as cited in Feldman, 2024, p. 44).

16th Century: Court-Centered Employment and the Coexistence of Kul, Foreign, and Free Musicians

The transformation of the Ottoman capital into the center of secular art music gave the Ottoman Court particular importance, since the Court occupied an almost unrivaled position in providing patronage. Music appears to have been supported primarily within the Imperial Court, and most musicians consisted either of court servants or free Persian musicians. It is likely that free Muslim musicians living in Istanbul, who constituted a noteworthy group within the Court employment system, were also supported by the Court (Feldman, 2024, pp. 14, 46, 66). Although very little is known about Ottoman musical life in the fifteenth and sixteenth centuries, primary and secondary sources concerning the structure of the Court agree that the arts and crafts were primarily the responsibility of those in palace service, particularly the içoğlanları, who had been trained within the Court and were not free by status. By the end of the sixteenth century, this service system had largely deteriorated, and the forms of musical professionalism at the Court had probably become quite different from those that had existed previously (Feldman, 2024, p. 46).

Throughout the fourteenth and fifteenth centuries, the Ottoman Empire expanded predominantly westward into Europe. Whatever musicians may have been present in Bulgaria, Serbia, or Wallachia, they were unlikely to have been specialists in makam music. It was only with the major West Asian conquests of Selim I (d. 1520) that the Ottomans began to conquer or occupy cities and courts in which musicians belonging to Muslim art-music traditions were active. This new form of warfare altered the composition of the courtly community of musicians in Istanbul (Feldman, 2024, pp. 56–57).

"It was Selim I who, during his wars against the Persians, began bringing numerous musicians to Istanbul. His son and successor Süleyman followed his father's example, and from that time onward all sultans who campaigned in Iran did the same, bringing back with them the most talented individuals in every field" (as cited in Feldman, 2024, p. 58). In particular, alongside the political victories and territorial gains achieved through the eastern campaigns of Selim I, Süleyman I, and Murad IV, prominent artists from the conquered regions were also taken to the imperial capital. Musicians among these artists, some of whom were brought to Istanbul through forced detention, became prominent figures in the high musical culture of the Ottoman capital throughout roughly the sixteenth century. These musicians represented the Middle Eastern art-music tradition at the Ottoman Court and made significant contributions to the establishment of this tradition in Istanbul as composers, performers, and teachers (Bilir, 2022, p. 135).

Later Turkish tradition suggests that Persian musicians were among the most important elements at the Court during the sixteenth century and thereafter. A document dated 1525 distinguishes between musicians who were "brought" to the Court and those who "came" to the Court. On this basis, it may be assumed that a person who was "brought" was not fully free, whereas a person who "came" retained the status of a free professional musician. Regardless of whether they remained in slave status, the introduction of foreign and captive musicians (Acemler) contributed to breaking the monopoly of musicians of devşirme origin at the Ottoman Court. Unfortunately, apart from information concerning their salaries, very little is known about the living and working conditions of these foreign musicians (Feldman, 2024, pp. 58–59).

Together with this cultural mobility from the Middle East toward Istanbul, which continued from the mid-fifteenth century to the mid-sixteenth century, Istanbul became one of the most important centers not only in terms of political power but also in scientific and cultural activity. The quantitative increase in musicians capable of constructing a high level of artistic quality, whether through forced relocation or voluntary migration, was among the most important reasons why Istanbul became the center of makam music in the sixteenth century (Bilir, 2022, p. 150).

"Through affiliation with the Court and the transfer to the capital of artists, including composers and performers, from territories conquered through military campaigns, Turkish art in general and Turkish music in particular developed and became more diversified... Many artists, whether affiliated with the Ottoman Court or active outside it, received both material and moral support from the Court" (as cited in Feyzi & Kılıç, 2025, p. 308).

During the Classical period, the Ottoman State assumed responsibility for training its own musicians within the Court. These musicians, who were predominantly of devşirme (kul) origin, became part of palace service. By the final third of the sixteenth century, the palace service system had entered a period of decline and had begun to incorporate many individuals who originally did not meet the qualifications for admission to this service. Family connections became increasingly important, while individuals of devşirme origin came to constitute only one among many elements within the service structure. The decline of the devşirme/slave (kul) service system at the Court, particularly in the musical sphere, led to the introduction of nominal posts or positions that did not require actual service in order to create space for new musicians of various Turkish-Muslim backgrounds. The decline in the number of slave-origin personnel in palace service also appears to have enabled a greater number of mosque officials, particularly muezzins, to receive training at the Court and to be appointed to official positions (Feldman, 2024, pp. 55–56).

The late sixteenth and early seventeenth centuries constituted a period of musical change in terms of performance practices and the definitions of genres. This period, during which the Ottomans became increasingly aware of the differences between their own musical system and that of Iran and no longer turned to foreign, particularly Persian, specialists as models, represents a phase in which the transition in the social organization of music from the classical Ottoman structure to the post-classical/early modern structure became consolidated (Feldman, 2024, pp. 11, 14).

17th Century: The Weakening of the Court's Position as the Sole Center and the Growing Importance of Urban, Religious, Sufi, and Aristocratic Musical Circles

The assignment of Ottoman princes as governors to various Anatolian cities such as Manisa and Amasya, together with the presence of palaces in these regions, undoubtedly contributed to the adoption of musical culture in these Anatolian cities. However, the disappearance of these palaces in the early seventeenth century reversed this process and led to a more intense centralization in the capital (Feldman, 2024, p. 48). In parallel with Istanbul's demographic and urban growth for various political and social reasons, increasing interaction among social groups emerged as an important factor in shaping cultural life. From the seventeenth century onward, perhaps the most striking difference in the field of the new Ottoman music was not only the breadth of the social spectrum of those participating in it, but also the development of a new musical style and form specific to the imperial capital (Bilir, 2022, p. 174).

On the one hand, regional musical traditions and instruments brought to Istanbul through intensive rural migration, and on the other hand, the emergence of a new affluent stratum in the city, caused musical production and performance in the capital to move into different spheres. In other words, these unprecedented changes in Istanbul's population and social structure led to significant transformations on both the supply side of music—new musicians,

new compositions, and perhaps new instruments—and the demand side—new tastes and preferences, new musical venues, and new audiences. In any case, the rapid transformation of Istanbul's population meant that this art was no longer monopolized by the Court and the elite; consequently, the absolute dominance of the Persianate tradition perceived as a "zürefâ style" came to an end, and musical composition and performance ceased to be primarily dependent on and confined to Court patronage (as cited in Bilir, 2022, p. 174).

In the seventeenth century, the importance of musicians of slave status at the Court declined considerably. Various social factors and social groups overshadowed the central role previously played both by palace pages of kul status and by foreign specialists such as captive Persian musicians. Sources on seventeenth-century music begin to mention many Turkish Muslim musicians performing at the Court who had no connection with the devşirme system. During this period, groups including muezzins, preachers, muftis, judges, lower-ranking officials, chief clerks, artisans, and guild wardens could enter Court service, move from one branch of service to another, and later leave service with a land grant or another form of retirement income. Artisans with musical talent could perform at the Court and could even receive a regular income or a valuable pension. Taken as a whole, musicians and composers represented a broad social spectrum extending from the lowest to the highest levels of each social hierarchy (Feldman, 2024, pp. 60, 66, 73).

> "From a sociological perspective, almost no similarity remained between seventeenth-century musicians and those of later periods. Musicians originating outside the Ottoman realm were no longer present. Enderun continued to train musicians, but with the deterioration of the devşirme system, these musicians became different in terms of their social origins. In both periods, the influence of Court musicians remained secondary. Musicians of Sufi, ilmiye and kalemiye backgrounds, dervishes, non-Muslims, and those from artisan families had now become actors in the field" (Bilir, 2022, p. 209).

In the early seventeenth century, close social relationships were established among madrasa-educated scribal bureaucrats, members of various Sufi orders, and secular elites. Through these strong ties, dervishes affiliated with the Mevlevi, Halveti, Celveti, and other Sufi orders had opportunities to serve at the Court as hanendes (singers) and sazendes (instrumentalists). Both these dervishes and the mehter-i birun ensembles outside the Court contributed to the dissemination of art music and its repertoire among the urban population. By the middle of the century, successful musicians of artisan origin had also found a place at the Court and were even rewarded through salaries or appointments to various levels of the bureaucracy (Feldman, 2024, p. 55).

18th Century: A More Complex Professional Network among the Mevlevi Order, the Court, Non-Muslim Musicians, and Urban Circles

The developmental process of music, which had already begun to undergo a profound transformation in previous centuries, progressed gradually until the early eighteenth century, and by the end of the eighteenth century the system and style of Modern Turkish Music had emerged. Compared with other centuries, music in this period underwent much faster and more pronounced structural and stylistic transformations. Therefore, the changes in eighteenth-century Turkish music may be interpreted not as a radical break with previous periods, but rather as the advancement of earlier developments to a more mature stage (Feldman, 2024, pp. 13, 15). The Turkish musical renaissance of the early eighteenth century led to the emergence of a new style synthesizing Persian, Turkish, and Byzantine musical elements. The participation of non-Muslims, particularly Greek Orthodox church musicians, in composition and performance contributed to the incorporation of melodic characteristics associated with Byzantine music into Turkish music. The contributions of Mevlevis, non-Muslim musicians, and elites led to a convergence between secular and Sufi musical traditions. In this way, Turkish music acquired a distinctive character that remained influential throughout the eighteenth century and for a substantial part of the nineteenth century (Feldman, 2019, p. 179).

From the eighteenth century onward, foreign musicians disappeared entirely from Ottoman musical life. According to Feldman (1996), from this period onward the influence of both devşirme musicians and Acem musicians in Court music declined. In their place, Turkish and Muslim musicians from outside the Court increased their influence (as cited in Bilir, 2022, p. 202). In addition, the eighteenth century, also referred to as the "long eighteenth

century," was a period in which the influence and stability of the Mevlevi Order across the Empire reached their peak (Feldman, 2022, p. 46). "Mevlevi ayins, regarded as among the most accomplished examples of Ottoman music in terms of musical form and technique, appear to have occupied an increasingly prominent place in Ottoman high musical life, particularly after the second half of the eighteenth century" (as cited in Bilir, 2022, p. 141).

By the eighteenth century, male musicians in the Court household are mentioned only rarely. Nevertheless, the institution of female slave musicians continued for the next two centuries, until the end of the Empire. It appears that much of the entertainment music at the Court was the responsibility of female slaves. As with male Court servants, these women were of non-Muslim origin and were selected from the slave market rather than through the devşirme system. They passed through four stages, in a manner comparable to apprenticeship structures in craft guilds, while acquiring various skills such as sewing, embroidery, dance, and music: cariye, şagird (student), gedikli (journeywoman), and usta or kalfa (master). Although the status and living conditions of enslaved women, içoğlanları, and mehter musicians appear to have been relatively stable, individuals within these three unfree categories may nevertheless have acquired unusual privileges (Feldman, 2024, pp. 63, 69).

Every musician who fell outside these categories occupied a grey area in which status was not precisely defined. Their success depended on the sultan's interest in music, their own talent, personal qualities, and familial or professional connections (Feldman, 2024, p. 69).

Music Institutions in Ottoman-Turkish Music According to Feldman

When musical performance is considered, all places where people interested in or fond of music gather may be regarded as musical spaces. For this reason, in addition to the Palace, mosques, and tekkes, coffeehouses, mansions, and private homes served for a long time as places where music was performed and listened to. This indicates that the traditions of performing and listening to music did not necessarily observe distinctions between intellectuals and the general public, Muslims and non-Muslims, or religious and secular music (Demir, 2010, p. 374).

Music affected all communities living within the Ottoman Empire and contributed to the emergence of numerous composers and musicians from the various peoples living under Ottoman rule. Musical influences arriving from different geographical regions considerably enriched melodies and the makam structure. Over time, this richness began to appeal to different segments of society and eventually, through a natural process, also brought with it an "understanding of education" (Toker & Özden, 2013, p. 108).

During the Ottoman period, there were institutions providing music education both within and outside the Palace. Music education was provided in institutions such as Enderun, Mehterhane, Mevlevihane, private Meşkhanes, Musika-i Hümayun, societies, associations, guilds, Darülbedayi, Darülelhan, voluntary music organizations, tekkes, and similar institutions (Bilir, 2022; Coşkun, 2013; Filiz, 2023; Kaptan & Kaptan, 2019; Somakçı, 2017; Yücel, 2019; Temiz, 2010; Toker & Özden, 2013).

Feldman's studies do not contain a ready-made classification in which "music institutions" are categorized or enumerated. However, Feldman (2024) argues that the surviving knowledge concerning pre-nineteenth-century art music in Türkiye is primarily associated with two institutional spheres: the Ottoman Court and the Mevlevi Order, together with several other dervish orders. Although various kinds of information are available concerning musical life in cities outside Istanbul and in other institutions, the two relatively stable spheres from which a comparatively coherent picture of musical life can be drawn are the Ottoman Court and the dervish orders (Feldman, 2024, p. 29). Therefore, the institutions and their functions presented in Feldman's works, particularly Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, may be categorized within the following general framework:

Table 1. Institutions and their functions

Institution	Substructure / Institutional Unit	Function
Court	Music institution affiliated with the Court and palace organization	Employment of musicians, performance, patronage, Court service, education, and the training of musicians

Court	Mehterhane	Official/public instrumental music of the state
Sufi Orders	Mevlevi Order	Education, performance, ritual, and cultural transmission
Sufi Orders	Other Sunni Sufi Orders	Production and performance of religious, Sufi, and secular music

Court

The mission of the Court within Ottoman social structure was multidimensional. The Court was both the center and symbol of power and authority in the Ottoman Empire and the highest sphere for the production and performance of high culture and the arts. In addition to being one of the most important places in which music was performed, the Court was also one of the most important environments in which institutional music education was provided (Bilir, 2022, pp. 188–189).

The degree of Ottoman sultans' engagement with music increased or decreased for various reasons. Although their relationship with music often diminished because they personally led military campaigns, sultans returning from campaigns also brought back with them masters of the fine arts and music whom they encountered in the conquered regions. Therefore, there is little doubt that during periods of Ottoman territorial expansion, numerous poets, men of letters, artists, and musicians entered the Ottoman Court. In the fifteenth and sixteenth centuries, during the reigns of Sultan Murad II (d. 1451), Mehmed II (Mehmed the Conqueror, d. 1481), Bayezid II (d. 1512), Selim I (Selim the Grim, d. 1520), and in the seventeenth century during the reign of Murad IV (d. 1640), masters of music from Azerbaijan and Iran were brought to Istanbul, sometimes of their own accord, following military campaigns. They performed various duties at the Ottoman Court, and some music masters were also admitted into Enderun service (Uzunçarşılı, 1977, pp. 79, 81, 83).

> "In the Ottoman Empire, the Court was not only one of the important places where music was performed, but also the most important environment in which institutional music education was provided" (Bilir, 2022, p. 189).

Enderun

The Enderun School was a highly important educational institution located within the Palace. The "purpose of its establishment was to prevent the peoples of the countries conquered by the expanding Empire from resisting authority, to neutralize such resistance, and to train various personnel who would serve in the army or the Palace" (as cited in Akkutay, 1984, pp. 19, 123). Established by Murad I (d. 1389) and developed during the reigns of Murad II (d. 1451) and Mehmed II (Mehmed the Conqueror, d. 1481), the Enderun School was directly subordinate to the person of the sultan (Somakçı, 2017, p. 174).

Mehmed II recognized that the Christian populations of conquered territories could only be assimilated through acculturation and anticipated that such acculturation would be possible by transmitting the worldview of his own society to Christian children from the conquered lands. During his reign, the Enderun School ceased to function merely as a "devşirme school" and also became oriented toward educating the administrative personnel required for the preservation of the state. For this reason, Mehmed II was the ruler who perfected the academic structure of the school, gave it its mature institutional identity, and shaped the Enderun School into its definitive form (Akkutay, 1984, pp. 26, 34, 125).

The admission of devşirme recruits to Enderun took place only after a lengthy period of education. Among the içoğlanları recruited through the devşirme system and serving in preparatory palaces such as Galata Palace, İbrahim Paşa Palace, and Edirne Palace, only those who demonstrated sufficient ability were admitted to Enderun, also referred to as the "Palace School," and assigned to its various chambers. Following a series of selection processes, the içoğlanları (palace servants of devşirme origin) were trained not only in sports and martial arts but also in various intellectual skills and practical crafts. Among the içoğlanları were individuals who showed aptitude in artistic fields such as poetry, calligraphy, and music. In the sixteenth century, the number of individuals serving in the Palace could reach as many as 700 (Akkutay, 1984, pp. 59, 63; as cited in Feldman, 2024, p. 47; Uzunçarşılı, 1977, p. 86).

The palace service organization was divided into various chambers, the number of which changed somewhat over time. These included the Privy Chamber (Has Oda), Treasury Chamber (Hazine Odası), Pantry Chamber (Kiler Odası), and Falconers' Chamber (Doğancı Odası). In addition, until the establishment of the Seferli Chamber for music education in Enderun in the seventeenth century, the Great and Small Chambers also existed. According to the "classical" Ottoman conception of the state, Muslims of local or foreign origin were almost completely excluded, and the entirety of palace service was allocated to these devşirme candidates (as cited in Feldman, 2024, p. 48; Uzunçarşılı, 1977, p. 86). This situation continued until some time after the death of Sultan Süleyman in 1566, after which the monopoly of the devşirme system appears to have been broken (Feldman, 2024, p. 48). By the early seventeenth century, the frequent admission of individuals of free Muslim origin, such as Evliya, into the Palace School (Enderun) system required their integration into a structure originally designed for içoğlanları who formed part of the "kul" system. It was probably regarded as a more practical solution to assign candidates in the field of music nominal posts in another branch of imperial service and to pay their salaries through that unit (Feldman, 2024, pp. 67–68).

In 1636, during the reign of Murad IV (d. 1640), the Seferli Chamber was established as a new palace chamber in addition to the existing ones. It was formed by selecting içoğlanları from the Great and Small Chambers when Murad IV set out on the Revan Campaign. The Seferli Chamber, which originally housed içoğlanları responsible for washing and folding the garments of the sultan and palace household, was later transformed into an art school in which many highly qualified individuals, including scholars, musicians, and poets, were trained. Within the section designated as the Seferli Chamber (Seferli Koğuşu), a room known as the meşkhane was allocated for music education (as cited in Akkutay, 1984, pp. 90–91; as cited in Bilir, 2022, p. 189; as cited in Feldman, 2024, pp. 48, 68). Since no special space had been allocated for music education before 1636, when the Seferli Chamber was designated as a "meşkhane" (practice room), it may be concluded that musical instruction had previously been conducted largely on an individual basis (Feldman, 2024, pp. 47–48). The existence of an institutionalized system of music learning in Palace musical life is documented by Evliya Çelebi. Music education, which had previously been conducted in a dispersed manner in various parts of the Palace, was centralized during the reign of Murad IV. From 1636 onward, meşk sessions held at the Palace began to take place in the Seferli Chamber, which functioned as a meşkhane where içoğlanları serving in the Palace were trained and taught music. This is regarded as "the first documented evidence that music education had now been organized on the basis of the meşk method" (as cited in Behar, 1988, p. 87; Behar, 1993, p. 18).

The teachers responsible for instructing the içoğlanları in the chamber were either appointed from outside on a salaried basis on particular days or selected from among Enderun members/musicians serving in other chambers such as the Privy Chamber, Treasury, or Pantry; however, instructors were not brought in from outside on a daily-wage basis. Masters knowledgeable in both the practical and theoretical domains of music were called "Muallimin-i Enderun-ı Hümayun" (Teachers of the Imperial Enderun) (Uzunçarşılı, 1977, p. 87).

Palace documents dating from the reign of Selim III (d. 1808) reveal the existence of a fairly large group of musicians who were listed not among musicians, but among the palace officials known as "çavuşan-ı enderun" (inner palace sergeants) (as cited in Feldman, 2024, p. 68). Many musicians and hanendes were associated with the palace unit to which they were attached and from which they received their salaries, such as the Treasury or Pantry. This group of çavuşan from both the Treasury and Pantry was far larger in number than musicians who received monthly salaries but were not formally registered in palace service. An account book dated 1818 lists musicians among the çavuşes of three units: the Treasury, Pantry, and Seferli Chamber. The fact that musicians were listed in this way gives the impression that the primary occupation of these nominal members of the Treasury and Pantry sections was actually music. This system may also have provided musicians with a degree of security during periods when the reigning sultan had little interest in music (Feldman, 2024, p. 68).

Moreover, although the Palace's demand for music had an apparently "institutionalized" character, it ultimately depended on the musical preferences of the sultan. At times, sultans who had no interest in music or who disapproved of music for religious reasons ascended the Ottoman throne. One of these was Osman III, who reigned between 1754 and 1757. During his reign, all trained musicians in the Palace were dismissed and dispersed, and the Enderun

meşkhane was suspended. During the reign of his successor, Sultan Mustafa III (1757–1774), no significant musical activity can be identified. Nevertheless, this unfavorable attitude of the Palace, which lasted for almost a quarter of a century, did not result in a rupture in the musical tradition. This means that the social and cultural foundations of musical learning, transmission, and performance must largely be sought outside the Palace. Chains of meşk must have reached a point at which they were capable of reproducing themselves outside the Palace environment and without the financial support of the Palace. Otherwise, it would be difficult to explain the revival of musical activity at the Palace from 1774 onward during the reign of Abdülhamid I, particularly through Prince Selim, who later became Selim III (as cited in Behar, 1988, pp. 92–93). From a broader historical perspective, it would therefore be unrealistic to argue that the Palace and the Palace meşkhane, taken as a whole, dominated the practice of meşk (Behar, 1988, p. 93).

Meşkhane

Classical Turkish Music did not possess the material organization of a craft guild, nor was there an institutionalized and officially organized guild or professional corporation of musicians. Rather, a form of "memory" prevailed that gave it a guild-like appearance in its internal relations and enabled its existence to continue for centuries. As far as can be documented, the elements of meşk and memory constituted the common bond connecting countless generations of musicians for at least three centuries (Behar, 1987, p. 50; Behar, 1988, p. 87). "Meşk is the educational method of a musical world in which music is not written down, not notated, and not learned or performed from written sheets" (Behar, 1988, p. 84). The Meşkhane was a space located within the Enderun section of Topkapı Palace where members of the Palace received music education and engaged in performance practice.

According to Feldman, the manner in which Ottoman musicians learned music depended largely on the pedagogy of meşk, which was based on imitating the teacher's performance. Students learned broader aspects such as articulation, tempo, and phrasing by imitating their teachers. Musicians who had learned compositions through oral tradition were in a much more advantageous position both to compose new works in these genres and to transmit the structure of older works. This body of knowledge existed at the intersection of kinetic, musical, and analytical understanding. After studying a complex work through this slow and meticulous process, many musicians regarded the production of a simplified version of any composition in the form of musical notation as unnecessary (Feldman, 2019, p. 178). For this reason, notation did not serve as the primary medium of music education for a long period. Feldman emphasizes that music cannot be reduced solely to notation and that the nuances of performance are learned through oral and embodied transmission.

The clearest information concerning musical activities in the Meşkhane is available through the accounts of two musicians who were present at the Court in the mid-seventeenth century, Evliya Çelebi and Ali Ufki. Evliya Çelebi describes the fasıl performances he and his friends held in the Meşkhane in the evenings during his time at the Court. These accounts provide clues regarding the position of the Meşkhane within the Palace and document the existence of an institutionalized system specifically devoted to musical learning. Ali Ufki states that music was taught in the music room of the Palace, that some musicians entered this room to rehearse and receive lessons, that the room remained open throughout the day and was closed in the evening, that the appointed music teachers did not reside at the Palace, that they came to the Meşkhane immediately after the first session of the Imperial Council had ended, that the musical içoğlanları left their chambers and took their places before their masters, and that they then practiced their music, sometimes individually and sometimes collectively, in monophonic form (Behar, 1988, p. 87; as cited in Bilir, 2022, p. 189).

Professional musicians who earned their living exclusively through music were always a minority in the Ottoman musical world. The great majority of musicians were not members of a professional occupation in the strict sense, but rather highly skilled amateurs whose principal occupations lay elsewhere. Consequently, music education and transmission developed largely outside a conception of "professionalism." It is known that masters working within the Palace or commissioned by the Palace to provide meşk instruction received payments from the Treasury. Musicians affiliated with the Palace, admitted to Enderun, and fortunate enough to receive the patronage of a music-loving sultan

were, during certain periods—particularly the reigns of Selim III and Mahmud II—not only rewarded but also placed directly on regular salaries (Behar, 1988, p. 97).

The Meşkhane, located within Enderun as part of the Palace education and service system and associated with music education and practice conducted through meşk within master-apprentice and teacher-student relationships, may be regarded as one of the educational mechanisms through which Palace music was reproduced by professional musicians.

Feldman demonstrates that not all Court musicians were individuals trained within the Palace and that relationships existed between the Court and the broader professional musical community. For this reason, it would not be accurate to conceive of the Meşkhane as a closed music school. On the contrary, the Meşkhane may be regarded as a point of connection between the Court and the professional musical world outside the Palace. Its function was not limited to teaching music; it may be understood both as an institution that brought together the chains of education, specialization, performance, transmission and continuity of the Court musical tradition, professionalization, and institutionalization, and as a space that connected the city with the Court.

The Meşkhane may therefore be considered a space within the Enderun organization of the Ottoman Court in which music education and performance practice were carried out. Feldman's evaluations of the professionalization of Court music and the organization of music within the Palace are important for understanding the place of the Meşkhane within the Palace musical system.

Harem-i Hümayun

Although women under Palace patronage were not part of Enderun, the principal educational center of the Ottoman Court, they also received education. Particularly during the reign of Mehmed IV (Mehmed the Hunter, d. 1693), it appears that, in addition to the male Enderun section of the Ottoman Court, a considerable number of female slave musicians were trained in the women's section, the Harem-i Hümayun. Given Mehmed IV's interest in music, it may be suggested that the number of individuals trained in music increased in both the Enderun and Harem sections of the Palace (as cited in Karataş, 2014, p. 876; Uzunçarşılı, 1977, p. 90). Music education provided by the Palace was not delivered solely by instructors serving within Enderun; masters living outside the Palace also provided musical instruction. Seventeenth-century Palace documents reveal that female slaves occasionally received instruction from urban musicians outside the Palace and pursued their musical studies in private homes beyond the Palace grounds (Behar, 1988, p. 91; Feldman, 2024, p. 48; Karataş, 2014, p. 875).

As with the training of male musicians at the Court, the teachers of the female slaves in the Harem-i Hümayun instructed their students both within the Palace and in their own homes outside it. Teachers came to the Palace on designated days of the week and taught female slaves in a specified section how to play instruments such as the tanbur, kemençe, santur, and çeng. The teaching of instruments that were difficult to practice within the Palace or required extended periods of study, such as the violin, ney, and çöğür, as well as meşk training for the performance of musical works, took place in the teachers' homes. Moreover, female slaves receiving meşk did not go from the Palace to these homes only for a limited lesson period and immediately return after the session; they could remain in these homes for extended periods (as cited in Behar, 1998, p. 92; Uzunçarşılı, 1977, p. 87).

It appears that the teacher received a maintenance allowance for each day a female slave student remained in the teacher's home, and these musicians were paid from the Treasury in return for their services. In addition to the school itself, the salaries of the Palace's regular musicians also formed part of Palace expenditures. These Enderun teachers applied each month to the chief accounting office with a petition in order to receive their salaries and were paid after the necessary examination had been completed (Behar, 1998, p. 92; Feldman, 2024, p. 48; Uzunçarşılı, 1977, p. 87).

It is therefore evident that musical education was not spatially monopolized by the Palace. The fact that the houses in which these female slaves received meşk effectively functioned as meşkhanes cannot be overlooked. For this reason, the conventional assumption that meşk had from the outset been conducted only in spaces specifically allocated for this purpose within the Palace, only in Enderun, or that musicians could be trained only through Enderun needs to be reconsidered (Behar, 1998, p. 92). "It may be stated that music education in Ottoman society also took place outside

the Palace in other secular spaces such as houses, mansions, and coffeehouses, and in this sense displayed a tendency toward social diffusion" (Bilir, 2022, p. 191).

Mehterhane

The most stable element in the performance and creation of musical knowledge was undoubtedly the Mehterhane, the official military ensemble composed of Janissaries, which preserved sophisticated makam and usul structures within its musical repertoire (Feldman, 2022, p. 156). Mehterhanes—the buildings in which mehter musicians were housed—consisted of large barracks containing several facilities, including a meşkhane, dormitory, and dining hall. Music education was provided in the meşkhanes located within these barracks. The mehterbaşı, functioning in a role comparable to that of an orchestra conductor, was responsible for music education within the Mehterhane. The mehterbaşı was responsible for making decisions on numerous matters, ranging from the training of students to the selection of repertoire (as cited in Toker & Özden, 2013, pp. 110–111). The nefer at the head of each unit was responsible both for the training of that unit and to the mehterbaşı. This demonstrates that, as in Enderun, specialized branch training was also emphasized within the mehter organization (Toker & Özden, 2013, p. 111).

Mehter music was a functional form of military music used in the Ottoman State in specific contexts such as politics and warfare to display the power, glory, and magnificence of the army, the military, and the state. During military campaigns, it was intended to encourage and motivate Ottoman soldiers, while provoking fear and panic among the enemy. The aim was to produce the greatest possible volume of sound in the open air through the use of large numbers of cymbals, trumpets, drums, zurnas, and kös. Europeans, who encountered this genre on battlefields, long assumed it to be the only form of Turkish music and, during the eighteenth century, created a musical fashion that became highly popular in Europe. The Ottomans, by contrast, described this loud performance style, whose aesthetic associations were relatively limited, as "kaba saz" and distinguished it from the mainstream art music they called "ince saz" (Behar, 2019, pp. 32, 44).

According to Feldman, mehter had three distinct functions: (1) Mehter played continuously during battle. If the sound of the mehter ceased, this could lead the Janissaries to withdraw from the battlefield. (2) The sultan was saluted every afternoon through a ritualized mehter performance accompanied by prayers for the ruler and the state. In addition, viziers, provincial governors, and vassal rulers such as the Crimean khans and Moldavian voivodes each maintained their own mehter ensembles and were therefore referred to as "tabl-u alem sahibi" (possessors of drum and banner) (Feldman, 2024, p. XIX). Uzunçarşılı states that possessing a mehter ensemble was not exclusive to the sultan, but that the size and quality of the ensemble reflected the status of its owner. While the sultan had a 12-fold mehter ensemble, with 12 of each instrument, grand viziers and viziers had 7- or 9-fold ensembles. The principal distinction was that, unlike the ensembles of grand viziers or other viziers, only the sultan's mehter was permitted to include the kös (as cited in Bilir, 2022, p. 190). (3) Mehter ensembles performed open-air music every morning and evening from the towers of Topkapı Palace and in other cities, before and after the morning and night prayers. These performances could be heard by a large part of the urban population. For all three of these functions, the core of the mehter repertoire consisted of peşrev, semai, and improvised taksim (Feldman, 2024, p. XIX).

A fundamental element of Timurid court music in fifteenth-century Herat, the instrumental genre known as "pişrev (peşrev)," also became a characteristic component of the military and ceremonial music of the mehter in Ottoman culture. Instrumental genres such as peşrev and semai formed the basis of the music of the Mehterhane, or mehter organization, which was associated with the Janissaries and represented the official and public music of the Ottoman State (Feldman, 2019, p. 175; Feldman, 2024, pp. XVIII–XIX).

As the Ottoman Empire, with Istanbul as its capital, developed during the sixteenth century, musical knowledge became increasingly rooted in the Imperial Court and among its members. Toward the end of the century, while Anatolia experienced serious social and economic upheavals, the social stratification that emerged in Istanbul and Edirne left relatively little space for the existence of a qualified music-based repertoire outside the Court. As a result, the official mehter ensemble became a powerful musical institution that preserved extensive knowledge of makam and

usul. As the musical gap between Anatolia and the capital deepened, the influence of mehter musicians increased further (Feldman, 2022, pp. 152–153).

In the early seventeenth century, long usuls were preserved much more effectively in the official Mehterhane than in Court music in Istanbul. Musicians such as Solakzade, who performed instruments associated with Court music and acted as bridges between the mehter tradition and Court music, together with Mevlevi musicians, introduced the peşrev form into the Court environment (Feldman, 2019, p. 176). Behar (2020) states that "because mehter musicians and chamber-music musicians were educated in the same meşkhane at the Court after the 1630s, a certain degree of interaction may have existed between them" (as cited in Bilir, 2022, p. 190).

Because of the permeability and interaction among different musical spheres in the Ottoman context, the development of military music also contributed to Ottoman music to a certain extent. Within this framework, although mehter music was described as kaba musiki, Ottoman music history includes mehter musicians who were members of an institution engaged in continuous musical training and who also composed works within the field of ince musiki (Bilir, 2022, p. 141).

Information concerning musicians is scattered throughout financial documents preserved at the Court. Ottoman palace records relating to payments made to both Court and mehter musicians have survived from the early sixteenth century and have occasionally been used by Turkish historians and musicologists (as cited in Feldman, 2024, p. 20). It appears that mehter musicians, at least until the early seventeenth century, were of devşirme origin and were trained in the Palace School. Mehter musicians trained in the capital were also sent to the provinces (Feldman, 2024, p. XIX). In this way, the mehter ceased to be a structure confined to Istanbul and acquired the character of an institution that also extended into the provinces.

Feldman's approach distinguishes between two types of mehter:

Table 2. Types of mehter

Structure	**Characteristics**	**Function**
Official mehter / Mehter-i tabl ü alem	The official military-ceremonial ensemble of the state	Warfare, state ceremonies, public announcements, and rituals
Mehter-i birun	An unofficial, extra-palatial ensemble affiliated with urban musicians' guilds	Entertainment, celebrations, dance, and private/public events

In addition to the official mehter, there was another type of ensemble known as "mehter-i birun," which formed part of the urban musicians' guilds. This "unofficial" mehter, which did not receive a salary, performed at public festivities and private celebrations. Mehter-i birun ensembles varied in terms of instrumentation, size, and repertoire (Feldman, 2024, pp. XIX, 103). In the early seventeenth century, "mehter-i birun" ensembles contributed to the dissemination of the art-music system and repertoire among the urban population (Feldman, 2024, p. 55). Mehter-i birun is particularly important in demonstrating that the institutionalization of Ottoman music did not develop solely through the central state and the Court. Connected with urban musicians' guilds, this structure points to an alternative model of urban musicianship that was not based on salaried state service but was nevertheless organized within a specific professional milieu, repertoire, and performance sphere.

When these characteristics are considered together, the Mehterhane in Feldman's account was not merely a military performance ensemble. In terms of regular training, specific state functions, hierarchical organization, a public performance schedule, Court-province circulation, and the continuity of a particular repertoire, it constituted one of the most clearly institutionalized structures of Ottoman musical life.

The violent abolition of the Janissary Corps in 1826, together with the entire mehter musical establishment, also created a musical crisis for the Ottoman Court. Following the abolition of the Mehterhane, Mahmud II established the Mızıka-yı Hümâyun orchestra under the direction of Giuseppe Donizetti, later known as "Donizetti Pasha." This new military band combined Western and Turkish elements (Feldman, 2022, p. 113).

Mevlevi Order

Mevlevism

The Mevlevi Order is the name of a Sufi order that developed in Konya in the late thirteenth century and was founded by Sultan Veled, the son of Mevlâna Celâleddin Rumi, in his father's name. Throughout the Anatolian Principalities period and the six centuries of the Ottoman State, it became one of the Sufi orders that perhaps most deeply influenced Turkish society (as cited in Demirtaş, 2007, pp. 26–27). The Mevlevi Order constituted a powerful cultural institution integrating the highest levels of cultural elements between Anatolia and Istanbul, extending well beyond music alone (Feldman, 2022, p. 236).

At the time of the conquest of Istanbul, the central tekke of the Mevlevi Order was located in Konya, the capital of Karaman, which was then an independent Turkish state. This independence came to an end in the 1480s when Kasım Sultan of Karaman accepted an Ottoman governorship. Although the Karaman Mevlevis began establishing a presence in Istanbul soon after the city was taken from the Byzantines, more than a century appears to have passed before Mevlevi musicians became part of performances at the Ottoman Court (Feldman, 2024, p. 87).

From the fourteenth through the sixteenth centuries, the Mevlevis consolidated their Sufi traditions and succeeded in securing this tradition by grounding their social support in the Seljuk and later Karamanid aristocracy, as well as in the distinguished ulema of Konya. In the following period, during the sixteenth century, they found a place within the elite structure of the state and shifted their center of attention toward the new Ottoman capital. The elite connections possessed by the Mevlevis, their central position within the Islamic high culture of Anatolia, and widespread popular belief in the sanctity of the founder of the order protected them from severe repression—although they were not exempt from criticism—and even enabled them to expand into the Arab world (Feldman, 2024, p. 79).

In the nineteenth century, the Mevlevi Order attracted considerable interest, particularly among high-ranking bureaucrats and intellectual circles in Istanbul and other Ottoman cities, and its tekkes, which functioned as centers of art, were continuously supported by these groups. Mevlevi sheikhs remained loyal to the Palace by defending the existing social and political order and consistently distanced themselves from religious or political rebellions. Acting as cultural envoys through the lodges they established in territories conquered by the Ottomans, the Mevlevis were subjected to almost no state repression except during a few limited periods (as cited in Demirtaş, 2007, p. 68). Having faced no serious threat for approximately six centuries, the Mevlevis continued their existence until Atatürk banned all Sufi orders in 1925 (Feldman, 2024, p. 79).

Attempting to establish a historical periodization of Mevlevi musical thought is not particularly useful, since its fundamental approaches appear to have taken shape by the fifteenth century at the latest and remained largely unchanged until modern times. While the social position of musicians in Court service changed and the importance of foreign specialists declined; while non-Muslims entered the musical sphere and later gradually withdrew from it; while professional mosque singers gained importance and subsequently disappeared in the twentieth century; and while the role of aristocratic and bureaucratic "amateurs" changed in parallel with their position in society, Mevlevi musical philosophy displayed both continuity and flexibility. This philosophy should be regarded as a constant element that, from its beginnings—even before the establishment of the Ottoman State—to the present, contributed to defining the character of Turkish Art Music (Feldman, 2024, p. 85).

Mevlevi Music

In the context of music, the Mevlevi Order is the Sufi organization that has arguably made the greatest contribution to the field. From its foundation onward, it attached great importance to music, trained musicians within its own structure, and consistently regarded music as an important and indispensable part of worship, perhaps even as worship itself (Behar, 2019, p. 51; Bilir, 2022, p. 103). For urban life, the Mevlevi Order functioned as a school that trained highly accomplished practitioners in literature, calligraphy, and music (as cited in Feldman, 2022, p. 48). Mevlevi education and training were structured according to a two-stage system: the first stage involved basic discipline, while the second involved strict discipline. If an individual possessed musical aptitude, he was trained in playing the ney and percussion instruments and in performing works from the Mevlevi vocal repertoire (Feldman, 2022, p. 54).

Mevlevihanes made major contributions to Turkish Music through the composers, instrumentalists, singers, and theorists they trained (Demirtaş, 2007, pp. 24–25). The serneyzen and kudümzen were responsible for music education in Mevlevihanes. As the head of the mutrib ensemble, the serneyzen, an instrumentalist, directed the musicians and the performance of the ayin during the ritual and trained ney players in the Mevlevihane. The kudümzen was responsible for directing the percussion instruments during the ayin, providing kudüm instruction in the Mevlevihane, and training ayinhans (Bilir, 2022, p. 193).

Mevlevi musicians had a deeply rooted tradition of interest in and respect for instrumental music. The instrumental semai appears to have formed part of their sacred repertoire from early periods onward. The improvised vocal and instrumental genre known as Taksim, which developed in the late sixteenth century, held a highly important place in Mevlevi practice. The peşrev, by contrast, was incorporated into this repertoire toward the end of the eighteenth century. The rebab and ney, together with percussion instruments, were used to accompany Mevlevi ayins from the earliest periods onward (as cited in Feldman, 2024, pp. 90–91, 492).

The Mevlevi Institution: Mevlevihane

The dissemination of Mevlevi Music took place through Mevlevihanes. Particularly in Istanbul, Mevlevihanes trained numerous musicians and were described as the "conservatories" of their period; they were regarded as institutions that played important roles in the learning and dissemination of music. The primary reason Mevlevihanes functioned like conservatories was to train the hanendes and sazendes required for Mevlevi sema rituals. Mevlevihanes were also considered important artistic centers where, in addition to Mevlevi musicians, individuals affiliated with other tekkes or with no tekke at all but devoted solely to music could gather. They were places where master musicians came together to perform music, listen to new compositions, engage in musical discussions, meet younger musicians in training, and transmit knowledge and experience to them. At the same time, they were active artistic spaces where non-Muslim musicians who wished to learn Turkish Music could also receive instruction (Behar, 2019, p. 51; Bilir, 2022, p. 193; as cited in Demir, 2010, p. 374; as cited in Demirtaş, 2007, pp. 25, 71).

The oldest Mevlevi institution in Istanbul was the Galata Mevlevihane, founded in 1491 under the leadership of Sheikh Divane Mehmet Çelebi. However, because Çelebi failed to establish good relations with the Ottoman administration, control of the Galata Mevlevihane was transferred after 1533 to Halveti dervishes, who had closer ties with the government. Administration of the Galata Mevlevihane returned to the Mevlevis in 1610. In 1597, a high-ranking pasha commissioned the construction of a new Mevlevihane at Yenikapı in central Istanbul. Within the following decade, two additional Mevlevihanes were opened in Istanbul, at Kasımpaşa and Beşiktaş. Thus, by the mid-seventeenth century, the Mevlevis had established their influence as masters of the "science of music" over a broad segment of the educated Muslim population, particularly various bureaucratic circles (Feldman, 2024, pp. 87–88; Feldman, 2022, p. 145).

As the center of gravity of the Ottoman Empire gradually shifted toward the capital, Istanbul, and then toward the nearby and more distant Balkan provinces, the Mevlevi Order became the principal structure in Anatolia that preserved the science of music and continued to provide the Ottoman capital with highly accomplished performers. From the early eighteenth century onward, when much of Anatolia and Thrace came to be regarded as "the provinces," that is, "outside the center," it is crucial not to evaluate Anatolian musical life solely from an Istanbul-centered perspective. Evliya Çelebi's writings indicate that many Anatolian cities possessed a developed musical life or, at the very least, were home to individuals with advanced musical knowledge. Although the Tokat Mevlevihane was not built until 1638, the nearby Çorum Mevlevihane, with a much longer history, was one of the oldest Mevlevihanes in Anatolia. There were also active Mevlevihanes in Gelibolu and Edirne in Thrace. The Edirne Mevlevihane, which Sultan Murad II established by converting the Muradiye Mosque he had previously commissioned, was regarded as an asitane where both the training of dervishes and mukabele ceremonies could be conducted. While Edirne continued to function as an important Mevlevi center, the sudden emergence of four major Mevlevihanes in Istanbul within a twenty-five-year period (1597–1622) further increased the influence of the Mevlevis in the Ottoman capital, and they entered a new period in which they became increasingly visible in the musical life of the city. In one sense, the deeper integration of

the Mevlevis into Istanbul culture may be said to have begun during the first decades of the seventeenth century. Because they were not dependent on a role in Court service and were open to providing instruction to all talented music students, their influence on Istanbul's musical life gradually increased. Throughout the long eighteenth century, the ties between the Mevlevis of the capital and the Ottoman elite became even stronger than they had been in the previous century (Feldman, 2022, pp. 145, 150–151, 157–158). In this way, Istanbul Mevlevism became an imperial Sufi order that brought the rich cultural accumulation of the Ottoman geography into the everyday life of the city (as cited in Feldman, 2022, p. 47).

Mevlevi Ayins

The earliest datable Mevlevi ayin is attributed to a musician who lived in the mid-seventeenth century, Mustafa Dede (d. 1683) (as cited in Feldman, 2024, p. 78).

On mukabele days, Mevlevi dervish lodges were open to sympathizers of the order (muhibs), guests, and various types of listeners and spectators. Since music was generally performed in houses, mansions, and other private spaces, it would not be inaccurate to regard the mukabele ceremonies held in Mevlevihanes as the only type of public "concert" performance, so to speak (Behar, 2019, p. 31).

In Ottoman Türkiye, the institution that most closely resembled a public concert performance was the Mevlevi ayin. The Mevlevis allowed their performances to be watched by an audience and designed their performance spaces, the semahane, with spectators in mind. Everyone, including women, non-dervishes, and non-Muslims, was free to observe the sema performance. The Mevlevi ayin may be regarded as a genre of art music combined with ritual dance during performance and serving an entirely transcendent purpose (Feldman, 2024, p. 492).

The Mevlevi Order was the only Sunni Sufi order in which no conventional dhikr ceremony was performed and in which the principal musical form used during the mukabele was not the ilahi. Mevlevi ceremonies, known as mukabele, consisted of an ayin in a particular makam, preceded by a precomposed peşrev in the same makam, and structured into four sections, each called a selam, accompanying the semazens within a prescribed ritual framework (Behar, 2019, p. 30). The fact that all four selams of an ayin were composed by a single person made the ayin the broadest medium through which a Turkish composer could display compositional mastery. It was the longest and most demanding of all Ottoman compositional forms. Therefore, from the perspective of the development of the art of composition, the seventeenth-century Mevlevi ayin had already reached a level of sophistication that secular music would approach only a century later (Feldman, 1997, p. 51). The length and complexity of Mevlevi ayins indeed challenged the skills of even accomplished musicians and composers. This was one of the reasons why Mevlevihanes were effectively regarded as music schools (Behar, 2019, p. 31).

Mevlevi Artists

The figure of the musician-theorist, who had represented the most accomplished embodiment of the "science of music" in the early Islamic world, is encountered only rarely in sixteenth-century Türkiye. Most of the figures who appear during this period and the early sixteenth century were Mevlevi or Gülşeni dervishes. Such figures began to become increasingly prominent later in the century and at the beginning of the following century (Feldman, 2024, p. 43). As the Mevlevi Order assumed a more central position in the Ottoman capital during the seventeenth century, the influence of Mevlevi dervishes such as Çengi Yusuf Dede (d. 1670) and Köçek Mustafa Dede (d. 1683) became evident in secular art music (Feldman, 2019, p. 176). In the generation following the Mevlevi Köçek Mustafa Dede, Mevlevi Osman Dede (d. 1730) was not only an important composer who produced works in various religious and secular genres but also the creator of a system of musical notation. Thus, from the mid-seventeenth century onward, and increasingly thereafter, the Mevlevis appear to have occupied an influential, perhaps even dominant, position among ney players, while some Mevlevis also performed and composed in secular genres of Court music. The most famous lay member affiliated with the order who played an exceptionally active role in various fields of Ottoman-Turkish music in the late seventeenth century was Buhurizade Itri (d. 1712). Niebuhr, who was in Istanbul in the late eighteenth century, stated that Mevlevi dervishes were "regarded as the best musicians among the Turks." From the first half of the nineteenth century until the end of the Empire, Mevlevi dervishes played a dominant role in the

composition, performance, and especially the transmission of a substantial part of the Ottoman Court repertoire to subsequent generations (as cited in Feldman, 2024, pp. 43, 88, 90).

> "Mevlevi Music in nineteenth-century Istanbul experienced a major development compared with the music of other Sufi orders and reached its golden age. During this century, numerous composers, hanendes, sazendes, and theorists emerged from among the Mevlevis; by both performing Turkish Music and establishing its theoretical knowledge, they transmitted it to future generations and thereby preserved it from being forgotten" (Demirtaş, 2007, p. 66).

Mevlevi dervishes appear to have possessed a cultural mechanism that ensured the continuity of their artistic repertoire from at least the early seventeenth century onward. The strength of their internal system of music education seems to have eliminated the need for a special system of musical notation for their ayins. By the early eighteenth century, however, they appear to have felt the need to use notation in order to preserve certain parts of the secular Court repertoire. From the seventeenth century onward, Mevlevi dervishes became teachers of many Armenian, Greek, and Jewish musicians in Istanbul and Edirne. In this way, they enabled musicians from various Christian and Jewish communities to become integrated into the musical system of Ottoman/Islamic civilization. From this generation onward, the Istanbul Mevlevis constituted the most consistent group within Ottoman Muslim society to maintain a sustained interest in musical notation (Feldman, 2019, p. 179).

According to Feldman, the Mevlevis were one of the key elements in the development and transmission of Ottoman secular art music. Their influence can be observed in several respects: (1) The ayin, a religious musical genre, appears to have a longer history than the Court fasıl. The ayin was the most complex compositional form in Turkish Music and, because it was composed in its entirety by a single individual, represented the most advanced level reached by the cyclical principle in Türkiye or elsewhere in the Middle East. (2) The Mevlevis occupied an important position as both performers and composers of the Court repertoire. (3) The Mevlevis played a vital role in the development of instrumental music as an independent sphere within Ottoman music. (4) The Mevlevis were probably also influential in the development of a distinctive form of the ney, which by the mid-seventeenth century had become one of the two leading instruments of the Ottoman fasıl ensemble. (5) In Istanbul, Mevlevihanes constituted the most important institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court. In some cases, non-Muslims could also become students of Mevlevi teachers. (6) Mevlevihanes located in cities across Anatolian, Arab, Greek, and Balkan regions were important institutions in the dissemination of Ottoman art-music norms and parts of its repertoire. Musicians trained in provincial Mevlevihanes in places such as Baghdad, Mosul, Damascus, Tripoli, or Filibe (Plovdiv) could occasionally become involved in the musical life of the capital. (7) Sufi perspectives concerning the value of music became part of the philosophy of the Ottoman elite (Feldman, 2024, pp. 92–93).

The Mevlevi Order interacted with and exerted influence on other Sufi movements such as the Bektaşi, Halveti, and Gülşeni orders (as cited in Feldman, 2022, p. 47).

Other Sunni Sufi Orders

Sufism, which emerged from the ninth century onward and began to operate under the name of Sufi orders from the eleventh century onward, played a major role in political, social, economic, and cultural life (Demirtaş, 2007, p. 19). In addition to supporting individuals' religious needs and orientations, Sufi orders were also influential institutions in shaping social behavior (Adar, 2014, p. 167). Acting as a bridge between the highest and lowest strata of society, Sufi orders contributed to the development of secular as well as religious music and became one of the major factors in the dissemination of music. Since prominent Sufi masters sent the khalifas they trained to various parts of the Islamic world, hundreds of tekkes belonging to orders founded by Turks were established, particularly in the seventeenth century, and these tekkes contributed to the dissemination of Turkish culture together with music. Dervishes affiliated with these orders were particularly influential in the dissemination of works in religious musical forms. By performing such works wherever they went at the gatherings they attended, they also supported the dissemination of Turkish culture through music. This was because Sufi rituals reached their culmination particularly through the combination

of music and poetry. Many Sufis, sheikhs, zakirbaşıs, and dervishes are known to have composed ilahis, naats, tevşihs, and duraks. This demonstrates that these individuals possessed a profound knowledge of both music and Sufi culture (Adar, 2014, p. 153; Bilir, 2022, p. 103; Güney, 1997, p. 3).

During dhikr ceremonies, overall musical direction was in the hands of the zakirbaşı. These figures, who functioned in a role comparable to that of an orchestra conductor, carried major responsibilities. This was not a task that could be undertaken by just anyone; rather, it required the simultaneous possession of numerous abilities. Above all, a candidate for the position of zakirbaşı had to possess an exceptionally fine voice and musical ear and had to know by memory the melodies and lyrics of thousands of ilahis. This, in turn, meant possessing a very advanced knowledge of music ... The qualities required of a zakirbaşı demonstrate both the extraordinary richness of Turkish Sufi Music and the scale and depth of the music performed within the Sufi orders (Güney, 1997, pp. 6–7).

Although the zakirbaşı acted as the leader of the musical group within the ritual, he was himself directly subordinate to the person leading the dhikr and directed the zakirs according to that person's instructions (Panya, 2019, p. 31). This reveals the hierarchical organization within Sufi orders.

Although religious texts were written by hand, the melodies of musical compositions were generally taught from ear to ear through meşk. This tradition of meşk continued within Sufi orders for centuries through teacher-student relationships. However, very few of these works were written down using existing notation systems, and those that were notated could not be widely reproduced. Unfortunately, thousands of works in both large and small compositional forms disappeared permanently with the deaths of the teachers, sheikhs, pirs, zakirbaşıs, zakirs, or musicians who knew them. The religious and secular musical works that have survived to the present were likewise transmitted through the contributions of these individuals (Güney, 1997, p. 151).

Although places such as asitanes, bimarhanes, and dâruşşifas were among the most important spaces in which music was performed, religious works were generally performed in mosques and tekkes. Tekkes in particular were important spaces where all kinds of music, especially religious music, were performed and listened to, where musical instruments were taught, and where individuals interested in music could learn and develop into musicians. Many dergâhs, tekkes, and zaviyes, particularly Mevlevi lodges, served for many years as schools and played important roles in the teaching and dissemination of music (Demir, 2010, p. 374). "By bringing music masters together with those eager to learn music and thereby enabling the transmission of knowledge and experience, tekkes functioned as conservatories and played an important role in the training of many composers, performers, and theorists of Turkish Music. From this perspective, it may be said that it is almost impossible to encounter a musician who did not benefit from Sufi culture or breathe its atmosphere" (as cited in Demirtaş, 2007, p. 23).

Musicians affiliated with Sufi orders who entered the Ottoman musical world contributed to the expansion and support of secular music not only through the music they performed in their own tekkes but also through compositions they produced in secular contexts (Bilir, 2022, p. 208; Feldman, 2024, p. 95). Strong documentary evidence also exists indicating that in other Sufi orders in which music acquired importance alongside dhikr, such as the Halvetiye, Gülşeniye, and Kadiriye, not only religious music but all kinds of music were practiced through meşk (Demir, 2010, p. 374).

Although the mystical philosophy of music was developed most consistently by the Mevlevis, this understanding appears to have been adopted by most other Sunni Sufi orders as well. The principal difference between the musical forms cultivated by these orders was that, while the Mevlevis incorporated composed sequences based on cyclical rhythms and various musical instruments into their ayins, the other orders remained more closely aligned with Sufi musical traditions outside Türkiye by prohibiting melodic instruments in their rituals. In their dhikr ceremonies, which incorporated various musical forms, these orders focused on free-rhythm, non-metric genres such as durak, naat, and temcid, without following a rigidly predetermined sequence (Feldman, 2024, p. 93). Although they were not composed and performed within a cyclical structure, some tevşih ilahis were musically as sophisticated as the "beste" genre of Court music (as cited in Feldman, 2024, p. 95).

The importance of these orders in the institutionalization of Ottoman music did not derive solely from their production of distinctive religious or mystical repertoires. The continuity of musical roles such as zakir and zakirbaşı, together with the participation of their members in mosque, Court, and secular musical circles, created an institutional sphere of circulation between tekke-based music education and urban musical life.

In Feldman's book (2024), a fundamental distinction is made between the Mevlevis and other Sunni Sufi orders in terms of their musical approaches, with particular emphasis placed on the Halveti, Gülşeni, Celveti, and Kadiri orders. According to Bilir (2022, p. 234) and Behar (2019, p. 28), the Gülşeni, Halveti, and especially the Mevlevi orders, which were among the Sufi movements that most strongly influenced society, constituted important elements of musical life. In the early seventeenth century, some Sufi orders became central institutions of musical activity and continued to develop and diversify, although their number gradually declined during the seventeenth and eighteenth centuries. Musicians affiliated with these orders attached importance to musical production and performance for use in their own religious rituals and also extended their activities into the sphere of secular music.

Halvetiye

Halvetiye is a Sufi order that embodies a musical art reflecting Turkish customs, sentiments, and modes of thought. As one of the most widespread and widely accepted Sufi orders among Muslim Turks in Anatolia and throughout the Ottoman lands, it made major contributions to Turkish Music together with the Mevlevi and Bektaşi orders. It included and trained some of the most distinguished musicians of Turkish Music. As a Turkish Sufi order, Halvetiye adopted the practice of vocal dhikr, and the music used in collective rituals played a major role in revealing, developing, and disseminating the distinctive characteristics of Turkish Sufi Music among the broader population (Güney, 1997, pp. 20, 150).

The Halvetiye, a Turkish Sufi order, originated in fifteenth-century Azerbaijan. Its influence on the Ottoman Court began during the reign of Bayezid II, was revived during the reign of Süleyman the Magnificent, and continued until the end of the sixteenth century. In the early eighteenth century, the Celvetiye, a branch that attached particular importance to music, became influential at the Court. Individual Halveti zakirs and lay members of the order continued to serve as important carriers of the secular vocal art tradition until the twentieth century. Since the period of the most intensive interaction between the Halvetis and the Court coincided with an early period for which musical documentation is limited, the full extent of this reciprocal interaction remains unknown (Feldman, 2022, p. 243; Feldman, 2024, p. 94). In Halveti tekkes, the musical office defined as zakir or zakirbaşı, which involved directing the dhikr, occupied an important position. At the same time, many dervish zakirs also served as muezzins, naathans, or preachers in mosques that were not affiliated with tekkes. This dual function revealed the inherent potential of Sunni Sufi orders to establish both vertical and horizontal social connections (as cited in Feldman, 2024, p. 94).

Gülşeniye

Among the other Sunni Sufi orders, Gülşeniye was the one closest to the Mevlevi Order in terms of musical culture (as cited in Feldman, 2024, p. 93). The Gülşeni Order, which no longer survives today, had already emerged in the sixteenth century as a synthesis of Halveti and Mevlevi traditions. In general, the Gülşeni ritual may be said to have been based more on Halveti dhikr than on Mevlevi sema (Feldman, 2022, p. 28; as cited in Feldman, 2024, p. 93).

One of the clearest examples of the contribution that a member of a Sufi order could make to the musical environment of the Court, as well as the potential role that such a figure could play in musical transmission there, is Sheikh Derviş Ömer of the Gülşeni Order. Derviş Ömer, a master musician who came to Istanbul toward the end of Süleyman the Magnificent's reign and remained a musahib of the sultans until the reign of Murad IV, thus maintaining a very close relationship with the Court for nearly three quarters of a century, could hardly have been unfamiliar with the musical community of the Court or remained outside musical exchange and interaction with its members (Bilir, 2022, p. 234).

Musical exchange and interaction also continued outside the Court. According to Ergun (1942), the Gülşeni and Mevlevi orders were among the reasons for the dissemination of Turkish Music in Egypt. İbrahim Gülşeni, the founder of the Gülşeni Order, was sent to Egypt by his sheikh, and the tekke he established there gained great popularity in

subsequent centuries and developed into a major asitane (as cited in Güney, 1997, p. 3). "With the spread of Sufi orders such as Gülşeniye and Mevleviye, numerous Turkish musicians were trained and settled in these regions. Sufi orders also functioned as major schools in the dissemination of Turkish culture" (Güney, 1997, p. 4).

Celvetiye

Celvetiye is a Sufi order that emerged through separation from the Halveti Order. It was a branch of Halvetiye that attached great importance to music and became influential at the Court in the early seventeenth century. Founded by Aziz Mahmud Hüdâyi, the Celveti Order developed rapidly within a very short period, and particularly during the eighteenth century entered a period of rapid expansion in Istanbul, Bursa, Balıkesir, Edirne, and the Balkans. As a result, the order considerably increased its influence (Feldman, 2024, p. 94; Ünal, 2012, pp. 95, 102).

Celvetiye, which had a major influence on Turkish society in Istanbul, was strongly influenced by Halvetiye, to which it was connected through its spiritual lineage. However, it differed from Halvetiye both in the method followed for attaining spiritual truth and in its conception of music. Celveti musicians participated in both dervish music and Court music. The Polish musician Bobowski, who served as a slave musician at the Court in the seventeenth century and about whom concrete information is available, compiled Mecmua-i Saz ü Söz and authored various short works. He later converted to Islam, took the name Ali Ufki Bey, and became affiliated with the Celveti dervish order, which was influential at the Court in the early seventeenth century. This affiliation may explain why a substantial portion of the Sufi works in his collection derives from this context (Demirtaş, 2007, pp. 36, 93; Feldman, 2022, p. 220; Feldman, 2024, p. 60).

Kadiriye

Kadiriye, together with Halvetiye and other orders, is evaluated among the Sunni Sufi orders whose conception of music differed from that of the Mevlevis. The Kadiri Order, one of the most widespread Sufi orders across the Islamic world, was founded by Abdülkadir Geylani. Since Geylani received instruction in fiqh and hadith during his education, it may be stated that the Sunni understanding remained strongly dominant even in the branches of the order that later spread across a broad geographical area. Sunni Sufism, systematized by al-Ghazali, was institutionalized by Abdülkadir Geylani within the organizational structure of the Sufi order and disseminated across a wide geographical area.

Among its principal characteristics were the exclusion of melodic instruments from rituals and the prominence of a dhikr-centered approach. Nevertheless, Kadiri dervishes and lay affiliates also participated outside ritual contexts in secular art music as hanendes (performers) and composers (Feldman, 2024, p. 93; as cited in Panya, 2019, p. 18).

Conclusion and Discussion

The study determined that institutionalization in Ottoman-Turkish music had a broader structure than the mere physical or administrative existence of institutions. The continuity of musical activities across different social environments and their transmission between these environments emerged as one of the fundamental indicators of institutionalization. This result is consistent with Berger and Luckmann's (1966) approach, which explains institutionalization through the continuity of repeated social practices. From the perspective of this study, the essential characteristic of institutionalization lies less in the uninterrupted existence of particular institutions than in the capacity of musical practices to be reproduced across different institutional and social structures.

Meşk and Intergenerational Continuity

Meşk was identified as one of the fundamental mechanisms of institutionalization that ensured the intergenerational continuity of musical knowledge and repertoire in Ottoman-Turkish music. This result is consistent with Berger and Luckmann's (1966) approach, according to which repeated practices become habitual and acquire historical continuity through institutionalization. This study demonstrates that meşk was not merely a method of music education, but also a mechanism of continuity that enabled musical knowledge, repertoire, and performance practices to be reproduced across institutional boundaries.

Circulation of Musicians and Repertoire

The circulation of musicians among the Court, Sufi orders, and urban circles demonstrated that the institutions of Ottoman-Turkish musical life were not isolated structures. This result is consistent with Becker's (1982) Art Worlds approach, which explains artistic production through cooperation, interaction, and shared conventions among different actors. This study demonstrates that the circulation of musicians was not merely a form of individual mobility, but also a mechanism of institutionalization that enabled musical knowledge, performance practices, and repertoire to be transferred among different institutional environments.

Patronage and Organizational Support

The study concluded that Court patronage did not merely provide economic support, but also constituted one of the fundamental mechanisms of institutionalization by ensuring the employment and training of musicians and the continuity of musical production. This result is consistent with DeNora's (1991) approach to the relationship between patronage and the social and organizational conditions of musical production. This study demonstrates that patronage in Ottoman-Turkish music was not merely a relationship between artist and patron, but an institutional mechanism that organized musical production and supported professional musicianship.

Interinstitutional Interaction and Polycentricity

The study concluded that the Court, the Mevlevi Order, other Sufi orders, and urban musical circles in Ottoman-Turkish music did not operate independently of one another, but rather functioned through mutual interaction. This structure can be explained by jointly considering Berger and Luckmann's (1966) approach to continuity and reproduction, Becker's (1982) emphasis on networks of cooperation, and DeNora's (1991) approach to organizational support. This study demonstrates that institutionalization in Ottoman-Turkish music developed not through the central dominance of a single institution, but through a polycentric structure based on mechanisms of transmission, circulation, and support that connected different institutional environments.

The original contribution of this study lies in bringing together Feldman's findings, which were presented across different historical contexts, and explaining the institutionalization process of Ottoman-Turkish music within a holistic framework. The study demonstrates that institutionalization occurred not merely through the existence of particular music institutions, but through the combined operation of continuity through meşk, the circulation of musicians and repertoire, cooperation among actors, and mechanisms of patronage. In this way, Feldman's historical findings were transformed, through the approaches of Berger and Luckmann (1966), Becker (1982), and DeNora (1991), into an analytical framework for explaining musical institutionalization.

As a result of the historical and theoretical analysis conducted in this study, the conclusions regarding the institutionalization of Ottoman-Turkish music are summarized in Table 3.

Table 3. Key results regarding ınstitutionalization in Ottoman-Turkish Music

Category	Results Obtained from the Study
Historicity	1. The historical continuity of Ottoman-Turkish music was ensured through the reproduction of musical practices across different institutional and social environments.
	2. The continuity of musical production depended less on the uninterrupted existence of a single institution than on the continuity of relationships among different institutions and actors.
Institution / Institutionalization	3. Institutionalization in Ottoman-Turkish music displayed a polycentric rather than a single-centered structure.
	4. It exhibited a dynamic character that adapted to changing actors and organizational structures throughout the historical process.
	5. It was not limited to formal institutions but also continued through musical transmission outside institutional structures.
	6. The institutional structure of Ottoman-Turkish music can be explained through the relationships among institutions, actors, and musical practices rather than through institutions alone.
	7. Institutions in Ottoman-Turkish music functioned as interconnected structures linked through the circulation of musicians and repertoire.

Court	8. The Court constituted one of the principal institutional centers for the employment, education, and patronage of musicians.
	9. Court patronage functioned as a mechanism that ensured the employment of musicians and the continuity of musical production beyond merely providing economic support.
	10. The central position of the Court in musical life changed over time, while the social basis of musical production expanded.
	11. Enderun played a role in the organized continuation of musician training within the Court.
	12. Meşk constituted one of the principal mechanisms of institutionalization ensuring the intergenerational continuity of musical knowledge and repertoire.
	13. Meşk, patronage, the circulation of musicians, and the transmission of repertoire emerged as complementary mechanisms of institutionalization.
	14. The continuation of the meşk tradition outside the Court demonstrated that musical continuity was not dependent on a single institution.
	15. The Meşkhane played a role in organizing music education and transmission within the Court.
Musicians	16. The social origins and professional statuses of musicians became increasingly diverse throughout the historical process.
	17. The circulation of musicians among the Court, Sufi orders, and urban circles facilitated musical interaction among institutions.
	18. The circulation of musicians enabled musical knowledge, performance practices, and repertoire to be transferred among different environments.
	19. The coexistence of free and unfree musicians within the same musical sphere demonstrated the simultaneous existence of different forms of professionalism.
	20. The participation of musicians of artisan origin in Court circles demonstrated the existence of social and professional mobility within the musical field.
	21. Non-Muslim musicians were among the actors participating in the production and transmission networks of Ottoman-Turkish music.
	22. The gradual status structure observed among female musicians demonstrated that musical specialization and professional advancement within the Court possessed an organized character.
	23. Mehter-i birun ensembles contributed to the dissemination of the art-music repertoire among urban circles outside the Court.
	24. Changes in the devşirme/kul system transformed the social and professional structure of Court musicianship.
Mevlevi and Other Sufi Orders	25. Mevlevihanes constituted one of the principal institutional centers for the transmission of the classical repertoire outside the Court.
	26. Provincial Mevlevihanes played a role in transmitting musical norms and repertoire to different regions.
	27. The participation of musicians affiliated with other Sufi orders in secular musical life demonstrated that religious and secular musical environments were not separated by rigid boundaries.
	28. The service of dervishes affiliated with the Mevlevi and other Sufi orders at the Court as hanendes and sazendes demonstrated the existence of a permeable network of musicians between the Court and Sufi circles.

In conclusion, institutionalization in Ottoman-Turkish music was a dynamic process that developed through the reciprocal relationships among institutions, actors, and musical practices. The study demonstrates that this process was realized through the combined operation of mechanisms of continuity, circulation, reproduction, and patronage. From this perspective, the institutional history of Ottoman-Turkish music should be understood not merely as a history of institutions, but as a process of institutionalization through which musical practices and social relationships acquired continuity.

Biodata of Author



In 1994, she entered İzmir Işılay Saygın Anatolian Fine Arts High School and began her violin studies with Galip Çevik. In 1998, she began her undergraduate education in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Gazi University. She began her master's degree in 2002 and her doctoral studies in 2005 in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Institute of Educational Sciences, Gazi University. She continued her violin studies with Prof. Feridun Büyükaksoy during her undergraduate, master's, and doctoral coursework, and with violinist Menevşe Aydoğdu, who served as concertmaster of the Presidential Symphony Orchestra (CSO), during the dissertation stage of her doctoral studies. Throughout her education, she participated in various concerts in Türkiye and abroad. In 2004, she was appointed as a research assistant in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Niğde University. In the same year, she was assigned by the Council of Higher Education (YÖK) to Gazi University to complete her postgraduate education and worked there as a research assistant until 2013. During this period, she performed with the Gazi Academic Chamber Orchestra under the direction of Şinasi Çilden, a cellist with the Presidential Symphony Orchestra. In 2014, she was appointed Assistant Professor at Niğde Ömer Halisdemir University, and in 2021 she received the title of Associate Professor. Angı currently serves as a faculty member at the same university.

Academiaedu: https://ohu.academia.edu/ÇiğdemEdaAngı
Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Cigdem-Angi

References

Adar, Ç. (2014). Halvetî Şâbanî inancında adetler ve müziğe yönelik inanç ve tutumların incelenmesi (An examination of customs and beliefs and attitudes toward music in the Halvetî Şâbanî tradition). *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(2), 147–170. https://doi.org/10.12780/UUSBD304

Akkutay, Ü. (1984). *Enderun Mektebi (The Enderun School).* Gazi Üniversitesi.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds.* University of California Press.

Behar, C. (1987). *Klasik Türk musıkisi üzerine denemeler (Essays on classical Turkish music).* Bağlam Yayınları.

Behar, C. (1988). Osmanlı'da musiki öğrenim ve intikal sistemi: Meşk (The system of music learning and transmission in the Ottoman Empire: Meşk). *Defter, 7*, 83–108.

Behar, C. (1993). *Zaman, mekân, müzik: Klasik Türk musıkisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım (Time, space, music: Education [meşk], performance, and transmission in classical Turkish music).* Afa Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı Türk musikisinin kısa tarihi (A brief history of Ottoman-Turkish music).* Yapı Kredi Yayınları.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge.* Penguin Books.

Bilir, O. (2022). *Osmanlı'da yüksek müzik alanının teşekkülü ve yeniden üretimi (The formation and reproduction of the field of high music in the Ottoman Empire)* [Unpublished doctoral dissertation]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Coşkun, F. (2013). Geleneksel Türk sanat müziği eğitiminde kurumsallaşmanın tarihsel evrimi (The historical evolution of institutionalization in traditional Turkish art music education). *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 3*, 149–157. https://izlik.org/JA54GG74ML

DeNora, T. (1991). Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology, 97*(2), 310–346. https://doi.org/10.1086/229781

Demir, A. (2010). İslam tasavvuf kültüründe mûsiki âdâbı (Musical etiquette in Islamic Sufi culture). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 51*(2), 367–388. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001048

Demirtaş, Y. (2007). *XIX. yüzyıl İstanbul'unda tekke mûsikîsi (Tekke music in nineteenth-century Istanbul)* [Unpublished doctoral dissertation]. Ankara Üniversitesi.

Feldman, W. (1997). Structure and evolution of the Mevlevî ayîn: The case of the third selâm. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 42–58). Swedish Research Institute in Istanbul.

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *Yıllık: Annual of Istanbul Studies, 1*(1), 173–179. https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire.* Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Vol. 177). Brill.

Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin müzik politikası üzerine bir değerlendirme: Osmanlı'da müzik kültürü ve patronaj (An evaluation of the music policy of the Ottoman State: Music culture and patronage in the Ottoman Empire). *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 64*, 305–324. https://doi.org/10.21563/sutad.1682665

Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde müzik kültürüne genel bir bakış (An overview of music culture in the Ottoman State). *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7*(1), 1–12. https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242

Güney, A. (1997). *Halvetilerde musiki (Music among the Halvetis)* [Unpublished master's thesis]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kaptan, M. N., & Kaptan, V. (2019). Osmanlı döneminde musiki eğitimi veren kurumlar üzerine bir inceleme (An examination of institutions providing music education during the Ottoman period). *JIA Journal, 2*(2), 40–52. http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.25873

Karataş, Ö. S. (2014). Klâsik Türk müziği eğitiminde bir saray üniversitesi: Enderun Mektebi (A palace university in classical Turkish music education: The Enderun School). *Electronic Turkish Studies, 9*(2), 869. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6534

Panya, P. (2019). *Kadiri ve Cerrahi ritüellerindeki kıyami zikrin müziksel açıdan incelenmesi (A musical examination of kıyami dhikr in Kadiri and Cerrahi rituals)* [Unpublished master's thesis]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Sarı, G. Ç. (2019). "Osmanlı-Türk müziği" kimliğinde İstanbul–Saray patronajının etkileri (The effects of Istanbul–Court patronage on the identity of "Ottoman-Turkish music"). *The Journal of Academic Social Science Studies, 75*, 251–260.

Somakcı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları (Music education and music institutions in Ottoman palaces). *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 2*(2), 171–182. https://izlik.org/JA85PR82AR

Temiz, E. (2010). Türkiye'de Cumhuriyet döneminden önce kurulan resmi ve gönüllü müzik kuruluşları (Official and voluntary music organizations established in Türkiye before the Republican period). *Journal of New World Sciences Academy, 5*(4), 324–332. https://doi.org/10.12739/10.12739

Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde önemli kurumlar (Important institutions in the Ottoman State). *Rast Müzikoloji Dergisi, 1*(2), 107–128. https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı (Musical life in the palaces during the Ottoman period). *Belleten, 41*(161), 79–114.

Ünal, M. (2012). Tasavvuf tarihi içinde Celvetilik (Celvetism in the history of Sufism). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26*, 91–104. https://izlik.org/JA46PS98PY

Yücel, H. (2019). Osmanlı saraylarındaki musiki kurumları: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, Dârülelhan (Music institutions in Ottoman palaces: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, and Dârülelhan). In *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler III (Various perspectives on music culture III)* (pp. 7–22). Eğitim Yayınevi.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
149-162, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Otoritenin "kurucu" dışarısı: Walter Feldman'ın "kültürel otorite" kavramını yeniden okumak

Gonca Girgin[1]

Müzikoloji bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 12 Eylül 2026
Kabul: 21 Ekim2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Çengi-köçek
Kültürel otorite
Kurucu dışarı
Kutsallaştırma
Piyasa emeği
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Walter Feldman'ın "kültürel otorite" kavramı, klasik repertuarın otoritesini silsileye, adı bilinen üstatlara atıfa ve aktarım zincirine dayanan tarihsel bir inşa olarak görünür kılar. Kavram, Bourdieu'nün kutsallaştırma (*consecration*) kavramı ve bir sınıf ekseniyle birlikte ele alındığında bir mülk değil, bir ilişki olarak konumlanır; otorite, bir kutbu yücelttiği edimde bir başkasını "aşağı" kılan, kutsallaştırma yoluyla dışarıda bırakan bir işlemdir. Dışarıda bırakılan kutup, klasik icracıların reddettiği gazino repertuarı olarak Feldman'ın kendi metinlerinde yer almaktadır. Erken modern dönemde kutsal ile dünyevî iç içedir; sanat ile raks arasında bir sınır değil, tek bir alan içinde kompozisyon otoritesine dayalı bir derecelenme vardır. Sınır, geç 19. yüzyılda gazino piyasasıyla ve emeğin patrimonyal bağlılıktan piyasa ilişkisine geçişiyle üretilir. Çalgısal-icrai konum ve gayrimüslim işareti gibi iç derecelendirme ölçütleri, dans ve ticarilikle eklemlenerek bir dışarıyı tanımlamak üzere yeniden dağıtılır; derece farkı tür farkına çevrilir. Cumhuriyet otoriteyi ilga etmez; kutsallaştırmanın kaynağını tekke, saray ve patronajdan devlete ve millete, failini fiilî aristokrasiden devletin kurucu müdahalesiyle oluşan bürokratik-kültürel elite taşır, önceki işaretleri ulusal-ırksal bir işaretle istifler. Dışarıda bırakılan konum, soyut bir öteki değil; ticari eğlence piyasasında kiralanan icra emeğidir. Sınır, kutsallaştırma araçlarına hükmeden otorite ile bu araçlardan yoksun piyasa emeği arasındaki sınıfsal ilişkidir. İki sınır vakası bu zemini sınar: Müslüman Çingene çengi-köçek pratiğinde damga, mezhep ölçütü karşılandığında da düşmez; makamsal ve kanona bitişik bir vokal türü olan kanto ise sınırın müzik ile dans ayrımına indirgenemeyeceğini gösterir. Mezhep, etnik-ırksal aidiyet ve toplumsal cinsiyet, bu emek konumunun damgalandığı ve doğallaştırıldığı kayıtlardır. Kültürel otorite, kurucu dışarısıyla birlikte düşünüldüğünde ilişkisel bir kategoriye dönüşür; bu dışarı, tarihsel olarak dans ve müzik emeklerinde somutlaşır.

Makaleye atıf için

Girgin, G. (2026). Otoritenin "kurucu" dışarısı: Walter Feldman'ın "kültürel otorite" kavramını yeniden okumak. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 149-162. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23688652

Giriş

Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği üzerine çalışmalarının en önemli katkılarından biri, klasik repertuarın otoritesini doğal ya da süresiz bir veri olmaktan çıkarıp tarihsel bir kuruluş olarak görünür kılmasıdır. Feldman'a göre "Osmanlı Türkiyesi'nde egemen olmuş kültürel otorite kavramı, Türk müziğinde sanat ya da klasik repertuar tasavvuruyla örneklenir"; dahası bu tutumlar Cumhuriyet'e "daha saf bir ulusal köken kurma ihtiyacıyla değişerek" taşınır (Feldman 1990–91: 73). Bu otorite, mitolojik bir musiki bilgisi silsilesi, adı bilinen üstatlara atfedilen bir

[1] Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji, İstanbul, Türkiye. Email: zgoncat@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3076-6763

repertuar ve bir aktarım zinciri üzerine kuruludur (Feldman 1990–91: 73, 90-91). Bu çalışma ise tam da bu kavramdan -Feldman'ın "kültürel otorite"sinden- hareket eder ve kavram üzerine yeniden düşünerek onu bir adım öteye taşımayı denemektedir. "Kültürel otorite" terimi Feldman'ın kullanımıyla sınırlı değildir. Feldman terimi doğrudan betimleyici bir ifade olarak, bir repertuarın tarihsellik, silsile ve sahicilik iddiasıyla kurduğu yetkili özbetimleme anlamında kullanır. Terimin kuramsal yuvası kültür sosyolojisindedir: Bourdieu, meseleyi kültürel meşruiyet ve kutsama (*consecration*) olarak kavramsallaştırır (Bourdieu 1983); kökleri Gramsci'nin kültürel hegemonyasına (1971) ve Williams'ın egemen kültürün bir geleneği seçip yetkilendirmesini adlandıran "seçici gelenek" kavramına (*selective tradition*) (1977) kadar uzanır. Müzikolojide aynı sorun alanı çoğu kez dolaylı adlarla -kanon (Bergeron & Bohlman 1992) ve sanat/halk kategorilerinin icadı (Gelbart 2007)- karşılanır. Bu adlar tek bir kavram değil, akraba bir aile oluşturur; farkları yerinde durmak kaydıyla, burada işletilen kavram Bourdieu'nün kutsallaştırma kavramıdır. Feldman'ın betimleyici terimi, bu kavram ve bir sınıf ekseniyle birlikte alındığında bir mülk değil, bir ilişkiyi açığa çıkarır.

"Kurucu dışarı" (*constitutive outside*) kökeninde toplumsal değil, dekonstrüktif bir kavramdır: Henry Staten, bir biçimin ya da özün kimliğinin onu sınırlayan "öz-olmayan"la kurulduğunu göstermek için terimi, "biçim ya da öz gibi temel felsefi kavramın -yani varlığın ve bilginin en genel ve dokunulmaz sınırları olarak birlik ve öz-özdeşliğin- dekonstrüktif alternatifi" olarak tanımlar (Staten 1984: 23). Terimin dayandığı ilişkisel-dışlayıcı düşünme biçimi ile terimin kendisi sonradan toplumsal ve siyasal çözümlemeye taşınır: buradaki bakış açısı, Laclau ve Mouffe'un antagonizma kavramında, yani kimliğin ve "toplumsal" olanın ancak kendisini tehdit eden bir dışarıyı dışlayarak kurulabilmesinde belirir (Laclau & Mouffe 1985: 122-125); terimin kendisi ise Butler'da, öznenin "dışlama ve abjeksiyon gücüyle" üretilen bir kurucu dışarıyla sınırlanması çözümlemesinde (Butler 1993: 3) ve Stuart Hall'da, kimliğin ancak "olmadığı şey"le, "kurucu dışarısıyla" ilişki içinde kurulması ve bu kuruluşun bir iktidar edimi oluşu formülüyle tartışılır (Hall 1996: 3-5). Şüphesiz dışarıda bırakılan her unsur kurucu değildir. Kurucu dışarı, içerinin kendi sınırını çizebilmesi ve kendini tanımlayabilmesi için zorunlu olarak ürettiği karşıt kutuptur ve içerinin olumlu kimliği ancak bu dışarının varlığıyla pekişir (Hall 1996: 3). Bu çerçevede klasik/ulusal repertuarın otoritesi ile eğlence-dans alanı, birbirinden bağımsız iki olgu değil, aynı sınır çizme ediminin birbirini tamamlayan iki terimidir; biri ötekini dışarıda bırakarak kurulur.

Kavram burada, ne kökenindeki saf dekonstrüktif anlamıyla ne de Laclau'nun sınıf dâhil her zemini koşullara bağlı ve anti-özcü bir oluşum olarak ele alan yaklaşımı bütünüyle benimsenerek kullanılmaktadır. Bu çerçevede korunan, kurucu dışarının biçimsel ve ilişkisel ilkesidir: Otorite, kendisini ancak bir dışarının üretilmesi aracılığıyla kurar. Bununla birlikte, bu dışarının içeriği maddi ilişkiler temelinde yeniden belirlenmektedir; dolayısıyla dışarı, soyut bir ötekilik alanına değil, somut bir emek konumuna işaret eder. Böylece Bourdieu'nün kutsallaştırma kavramının sunduğu işleyiş mekanizması ile kurucu dışarının sağladığı ilişkisel yapı bir araya getirilmekte; kültürel otorite, sahip olunabilir ve içkin bir nitelik olmaktan çıkarak bir iktidar ilişkisi olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Feldman'ın bakışı, erken modern dönem için bir sınır değil, bir kaynaşma tablosu çizer. 17. ve 18. yüzyılda kutsal ile dünyevi olan iç içedir; Feldman bunu, Abou-El-Haj'ın "yerli modernlik" (locally generated modernity) kavramına yaslanarak, seküler/dini/Sufi ayrımlarının "bulanıklaşması" olarak betimler (Feldman 2024: 53). Bu dönemde aynı ustalar her iki alanda da üretir: Osman Dede hem dini hem seküler türlerin bestecisidir; Çengi Yusuf Dede hem tekkede hem sarayda neyzendir (Feldman 2024: 43; 2022: 235). Öte yandan, Feldman'ın çalışmalarında "çengi" ve "köçek" bir dansçı kategorisi değil, birer müzisyen adıdır; örneğin Mevlevi ve birkaç tarikatın mensuplarının çalgılarla anıldığını anlatırken bir Mevlevi şeyhinin "the harpist" (çengi/çeng çalan) olarak adlandırıldığını söyler (2024: 39). Bir bestecinin adının tamlaması olarak, Köçek Mustafa Dede'den bahseder (2024: 41). Çengi Yusuf Dede hem neyzen hem de arpist olarak adlandırılır (2022: 235). Raks ise klasik Mevlevi kaynaklarında bizzat kutsal semaya atıfta bulunur (Feldman 2022: 64, 83). Erken modern dönemde müzikal değerin ölçütü icra değil, bestenin kendisidir. Feldman "vokal müzisyen-besteciler ile sazendeler (çalgıcılar) arasında keskin bir bölünme olduğunu ve çalgıcıların- derviş, aristokrat ya da azınlık değillerse- "müzikal yaratıcılığın ön safında" sayılmadığını söyler (2024: 38); en prestijli müzisyenler aynı zamanda bestesi olan hanendelerdir ve şöhret icraya değil besteye dayanır (2024: 42). Dolayısıyla Feldman'ın anlatılarında bu dönemin sanatsal içeriği ve hiyerarşi kontürleri dansa dair tartışmaları içermez.

Sanat ile eğlence-dans arasındaki keskin ayrım, Feldman'ın anlatısında ancak geç belirir. "Repertuarda temel bir yarık vardır" yazar Feldman: "klasik konser-faslının parçaları ile 19. yüzyıl sonu gazinolarında doğan parçalar arasında; bugün klasik icracılar ikincisini genellikle reddeder" (Feldman 1990–91: 89). Bu reddedilen kutup tam da dansın ve ötekileştirilmiş ticari emeğin ortamına atıfta bulunur: gözden düşmüş köçekçe oğlanlarının usûlü, Çingene dansı karşılama, Romen Çingene hora ve sırbasından türeyen longa, Rum Pera'sının içkili gazinoları (Feldman 1990–91: 76–77). Bir başka ifadeyle, sınır kadim bir düzen değil, belirli bir tarihsel anın ürünüdür. Feldman bu otoritenin Cumhuriyet'e taşınırken "saf ulusal köken" ideolojisiyle yeniden kodlandığını da belirtir (Feldman 1990–91: 73): Gökalp'in medeniyet/kültür ayrımı ve klasik müziğin radyodan yasaklanması (Feldman 1990–91: 100) bu arınmanın parçasıdır; Devlet Korosu plaklarının Zaharya, İlya (ö. 1799) ve İsak (ö. 1814) gibi çekirdek besteleri "yalnızca Türk-Müslüman besteciler" lehine dışlamasını ise Feldman, "sadece 1930'lar ve 1940'lar ırkçılığının bir refleksi" olarak adlandırır (Feldman 1990–91: 102). Böylece arınmış "klasik/ulusal" otorite, hem gayrimüslim-kozmopolit besteciyi hem de ticari-popüler eğlence ortamını dışarıda bırakarak kurulur.

Feldman'ın çerçevesinde kültürel otorite, sanat/klasik repertuarın otoritesinin nasıl kurulduğunu açıklayan bir kavramdır ve kavram silsile, adı bilinen üstatlara atfedilen beste ve "ilim" yoluyla üretilen yetkili bir öz-betimlemeyi içerir. Feldman bu otoriteyi repertuarın içinden, müzik malzemesi üzerinden betimler; dışlanan alanı ayrı bir inceleme nesnesine dönüştürmek onun sorusu değildir. Aynı kavram, bir mülk -repertuarın sahip olduğu bir nitelik- olmaktan çıkarılıp bir ilişki olarak alındığında başka bir şey açığa çıkar: otorite, bir kutbu yücelttiği edimde bir başkasını "aşağı" kılan, yani kutsallaştırma yoluyla dışarıda bırakan bir işlemdir. Dışarıda bırakılan kutup soyut bir "öteki" değil, somut bir emek konumudur. Bu okuma Feldman'ın malzemesine dışarıdan eklenmez; dışlanan kutup -klasik icracıların "reddettiği" gazino repertuarı- Feldman'ın kendi kanıtında zaten mevcuttur (1990–91: 89). Dans ve çengi-köçek ise bu çerçevenin bir uzantısı olarak, dışlanan konumun bir sınıf/emek konumu olduğunu görünür kılar.

Bu bağlamda "klasik/ulusal"ı yücelten ve arındıran söylem ile eğlence icrasını "aşağı" kılan söylem, aynı edimin iki yüzüdür; kutsallaştırılan ile bunun dışında bırakılan tek bir sınır çekme hareketiyle birlikte doğar. Bu ilişkinin karşı kutbunda ise kutsallaştırma araçları -patronaj ve kâr, "ilim" ve kurumsal süreklilik- üzerinde hâkimiyet kuran aktörlerin konumu yer alır. Buna karşılık dışarıda bırakılanlar, söz konusu araçlara erişimden yoksun ve emeği kiralanabilir bir nitelik taşıyan icracılardır. Dolayısıyla sınır, temelde, kutsallaştırma otoritesi ile piyasa emeği arasındaki ilişkiyi ifade eder.

Bu sınıfsal yoruma ilk bakışta güçlü bir itiraz yöneltilebilir. Ne var ki bu itiraz ileride ele alınan iki sınır vakası aracılığıyla yeniden değerlendirilebilir. İlk vaka Çingene Çengi pratiği, ikinci vaka ise kanto formudur ve söz konusu boyutları görünür kılan temel kaynak ise bu biçimlerin ve ilgili toplulukların icracılarının etnografik özellikleridir. Dolayısıyla buradan çıkan sonucu, bu boyutların, sınıf/emek konumunun üzerinde işaretlendiği farklı kayıtlar (*registers*) olarak yorumlamak mümkündür. Din ve mezhep, etnik aidiyet ve -özellikle köçek örneğinde- toplumsal cinsiyet, bu emek konumunun damgalandığı ve doğallaştırıldığı "ayrı ama iç içe geçmiş" kayıtlar olarak işler; Tunaydın (2023: 2), Çingene ötekiliğinin "ayrı ama iç içe geçmiş dinî, etnik ve ırksal kayıtlar" içinde üretildiğini; erken modern dönemin ahlaki ölçütlerle tanımlanmış belirsiz sosyo-mali kategorisinin, 19. yüzyılda reform hâlindeki imparatorluğun demografik teknolojileri eliyle kademeli bir etnikleşmeye ve erken Cumhuriyet'te geri döndürülemez bir ırksallaşmaya taşındığını gösterir (2023: 14). Bu, işaretleri sınıfa indirgemek anlamına gelmez: her kaydın kendi tarihi, simgesel yükü ve göreli özerkliği vardır ve damga kültürel olarak gerçek bir güçle "sabitlenir". Ancak otoriteyle kurulan ilişkinin zemini, bu kayıtların altında işleyen emek-sınıf ilişkisidir. Müslüman Çingene çengi, tam da bu nedenle kurucu dışarının ideal tiplerinden birini oluşturur: Müslümanlık ölçütü onu içermeye "yeterli" görünse de "piyasa" konumu onu dışarıda tutar.

Öte yandan, Feldman'ın bahsettiği otorite serbest dolaşımlı bir kültürel prestij değildir; maddi ve kurumsal bir zemine yaslanır; Feldman da bu noktada Powers'ın formülünü benimser: sanat müziği, "erbaplık (*connoisseurship*) iddiasındaki yönetici seçkinin" himayesiyle bir "kültürel zemin" kazanır (Powers 1979: 11, aktaran Feldman 2024: 53). Bu zemin, kutsallaştırmanın neden eşitsiz bir güç biçimine yol açtığını da vurgular. Çünkü kutsalın kabulü ve çerçevesi serbest, izole edilmiş bir beğeni yargısının ötesinde, belirli araçlara yaslanan kurumsal bir biçim olarak şekillenir. Bu

biçimin tarihsel sürekliliği içinde emeğin biçimi erken modern dönemde patrimonyal iken (kul, devşirme, saray cariyesi; Feldman 2024: 56 vd.), geç 19. yüzyılda ticari bir piyasa emeğine dönüştüğü söylenebilir.

Sanat/popüler sınırının tarihsel olarak inşa edildiğini ve popüler/ticari müziklerin damgalanarak dışlandığını gösteren bir hat zaten vardır (Levine 1988; DiMaggio 1982; Gelbart 2007); Türkiye bağlamında buna en yakın koşut, devletin kültürel otoritesiyle damgalanan arabeski çözümleyen Stokes'un çalışmasıdır (1992). Bu hattan farklı olarak sınır, Feldman'ın "kültürel otorite" kavramı üzerinden ve daha uzun bir soy kütükte -erken modern kaynaşmadan Cumhuriyet'e- bir "kutsallaştırma yoluyla dışarıda bırakma" ilişkisi olarak yeniden kurulur.

Yöntem

Araştırma, tarihsel-kavramsal ve eleştirel bir yeniden okuma olarak tasarlanmıştır. Başlangıç kavramı, Feldman'ın "kültürel otorite"sidir; bu kavram, Bourdieu'nün kutsallaştırma (*consecration*) yaklaşımı ve bir sınıf/emek ekseniyle birlikte ele alındığında, mülk olmaktan çıkıp bir iktidar ilişkisi olarak yeniden değerlendirilmiştir. Temel inceleme malzemesini Feldman'ın üç çalışması oluşturur: klasik/ulusal otoritenin kuruluşu ve Cumhuriyet'e taşınması için "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire" (1990–91); erken modern yönetici sınıfın yeniden kuruluşu, silsile ve icra hiyerarşisi için *Music of the Ottoman Court* (2024); Mevlevî muhiti, raks ve "çengi/köçek" adlandırmaları için *From Rumi to the Whirling Dervishes* (2022). Çözümlemede Feldman'ın metinlerinden iki gösterge dizisi seçilmiştir: bir tarafta kutsallaştırmanın kuruluşuna ilişkin silsile, besteci atfı, patronaj, kurumsal süreklilik ve repertuar meşruiyeti; öbür tarafta ise bu otoritenin dışında konumlandırılan gazino, ticari eğlence, dans ve icra emeği. Bu göstergeler, erken modern, geç Osmanlı (gazino) ve Cumhuriyet bağlamlarında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Feldman dışındaki kaynaklar ise kuramsal çerçeveyi oluşturmak, tarihsel iddiaları sınamak, karşılaştırmalı kanıt sağlamak ve geliştirilen yorumu alternatif açıklamalar karşısında test etmek amacıyla kullanılmıştır.

Çengi-köçek pratiği ile kanto, dışarıda bırakmanın yalnızca din/mezhep ya da müzik/dans (medyum) ayrımıyla açıklanıp açıklanamayacağını sınamak için yöntemsel olarak birer sınır (teşhis edici) vakası olarak seçilmişlerdir. Bu vakaların işlevi öncelikle olumsuzlayıcıdır; mezhebin ya da medyumun tek başına açıklayıcı olmadığını ortaya koyarlar. Emek konumunun bu sınırın zeminini oluşturduğu yönündeki olumlu okuma ise vakaların kendisinden değil, kutsallaştırma–kurucu dışarı çerçevesinden ve işaret/kayıt önermesinden türetilir. Mezhep, etnisite ve toplumsal cinsiyet, bu zemin üzerinde kendi tarihleri ve göreli özerklikleriyle işleyen kayıtlar olarak ele alınır. Dolayısıyla ileri sürülen, sınıfın her bağlamda belirleyici olduğu değil; bu tikel sınırın zemininin, söz konusu çerçeve ve vakalar ışığında emek konumunda aranabileceğidir.

Otoritenin İmalatı ve Erken Modern Kaynaşma

Feldman'ın metinlerinde gösterdiği iki düzenek belirleyicidir. Birincisi, müziğin ilmini (İlm-i Mûsikî) mitolojik bir soyağacına bağlayan silsiledir: Abdülbâkî Nâsır Dede, 18. yüzyıl sonundaki risalesi Tetkîk ü Tahkîk'e, bu ilmi "bilgelerin babası Fisagoris'in (Pisagor) icat ettiği, ardından Aristo, Farabi ve Safiyüddin gibi bilgelerin geliştirdiği" anlatısıyla başlar (Feldman 1990–91: 91). Bu soyağacında Abdülkadir Marâğî, Osmanlı pratiğinin başına yerleştirilen yarı-efsanevi "kurucu" figürdür (1990–91: 92). İkincisi, pseudographia'dır: müzikal anlamda pseudographia, sonraki dönem parçalarının, meşruiyet kazandırmak üzere Maragî, Farabî ya da Gazi Giray gibi kurucu adlara sahte biçimde atfedilmesi (1990–91: 90, 95) anlamına gelir. Feldman'ın bu noktada başvurduğu Cem Behar, aynı birincil kaynağı -Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı- inceleyerek Osmanlı müziğinin "eskiler ve yeniler" karşıtlığı üzerinden kurduğu özbilinci ve pseudographia'yı ayrıntılandırır (Behar 2010: 263). Bu birikimin "önemli adlara atfedilmiş klasikler repertuarı sürdürerek sonraki Osmanlı müziğine meşruiyet kurma" işlevini Feldman özellikle vurgular (1990–91: 95). Kültürel otorite bu şekilde imal edilir; teori, risale ve adı bilinen üstatlara bağlanan bir repertuarın birlikteliği, müziğe "görünürde" tarihsellik kazandırır (1990–91: 73).

Öte yandan bu otorite havada asılı değildir; belirli bir toplumsal dönüşüme dayanır. Feldman, yeni sanat müziğinin doğuşunu Osmanlı yönetici sınıfının yeniden kuruluşuna bağlar. Klasik çağda (1350–1600) müzik ve sanatlar, sarayda yetişen devşirmelerin (içoğlan/kul) sorumluluğundaydı ve askeri statü babadan oğula geçmezdi (Feldman 2024: 46-49)

[2]. 16. yüzyıl sonundan itibaren bu düzen çözülür; kariyerler kalıtsallaşır ve ilmiye/kalem ailelerinden, ayrıcalıklarını kuşaklar boyu koruyan, Zilfi'ye göre 1715'te kurumsallaşan, Abou-El-Haj'a göre 17. yüzyıl ortasından izlenebilen bir tabaka olan "fiilî aristokrasi" doğar (2024: 51–52). Bu dönüşüm, Osmanlı toplumsal tarihinde "İkinci Osmanlı İmparatorluğu" kavramıyla da anılır (Tezcan 2010). Feldman bunu Abou-El-Haj'ın "yerli modernliği" (*local modernity*) kavramıyla adlandırır (2024: 53). Feldman'ın bu dönemselleştirme tercihi, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımındaki süregelen bir tartışmanın da parçasıdır (Fırat 2019: 145–164; ayrıca bkz. Greve 2015). Daha önce bahsedilen "erbaplık iddia eden yönetici seçkin", bu dönüşümün ürünüdür; sanat müziğine kültürel zemini sağlayan, kara ve patronaja, kuruma ve ilme hükmeden bu yeni aristokrasi ile Mevlevî muhitidir (Feldman 2024: 53, 55). Böylece otoritenin imalatı ile onun maddi-kurumsal tabanı aynı sürecin iki yüzü hâline gelir: kutsallaştırmanın araçlarına kim hükmediyorsa, otoriteyi de o imal eder.

Bu dünyada kutsal ile seküler ayrı değil, iç içedir ve bu iç içelik yönetici zümre dönüşümünün doğrudan sonucudur; saraydaki kul/devşirme unsurunun gerilemesi[3] cami müezzinlerinin ve ilmiye mensuplarının seküler sanat müziğine icracı ve besteci olarak katılmasının önünü açmış; böylece "klasik dönemde çok daha ayrı olan" din-dışı/dini ayrımı bulanıklaşmıştır (Feldman 2024: 56). Bu sekülerleşme, kısacası, yeni yönetici sınıfın "yerli modernliği"nin yapısal bir boyutudur (2024: 53). Bir önceki başlıkta anılan örneklerin (Osman Dede, Çengi Yusuf Dede) ötesinde, kaynaşma yapısaldır: Mevlevî muhiti ile seküler seçkin arasındaki yakın temas birçok dervişi saray hizmetine hânende ve sâzende olarak taşır; dervişler ve gayri resmi mehter-i birûn toplulukları sanat müziğini kentli nüfusa yayar (2024: 55). Feldman'ın deyişiyle, "seküler ve dini kültürün kaynaşması, klasik dönemde çok daha ayrı olan bu iki alan arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır" (2024: 56). Bu tabloda işleyen hiyerarşi, girişte de bahsedildiği gibi besteci, hânende ve sâzende arasında ve vokal repertuarda Müslüman ile gayrimüslim arasındaki kompozisyon otoritesi derecelenmesidir (2024: 38, 40, 42). Çengi ve köçek de Feldman'ın dayandığı müzik-teorik ve biyografik kaynaklarda birer dansçı kategorisi değil, müzisyen adı olarak dolaşır; dolayısıyla dans (raks), sanat müziğinin kompozisyon-otoritesine dayalı değer ekseninde ayrı ve aşağı bir tür olarak işaretlenmez.

Öyleyse Feldman'ın yeniden kurduğu erken modern sanat müziği alanında, kutsal sanat ile dışarıda bırakılmış bir dans arasında bir sınır yoktur. Dans ve eğlence toplumsal bir pratik olarak elbette vardır -çengi ve köçek, Metin And ve Popescu-Judetz'in gösterdiği gibi modern döneme dek süren tanınmış icracı kategorileridir (akt. van Dobben 2008: 46, 49)- ancak henüz kutsallaştırılmış sanatın dışladığı bir "dışarısı" olarak kurulmuş değildir; sanat müziğinin değer ekseni içinde ayrı ve aşağı bir tür olarak işaretlenmez. Var olan şey, tek bir sanat müziği alanının içinde ve kompozisyon otoritesi ekseninde işleyen derecelenmelerdir: prestij vokal besteye bağlıdır, çalgısal icra ise bu hiyerarşinin alt basamaklarında konumlanır (Feldman 2024: 38, 42). Eğlence ve dans repertuarı da bu sürekliliğin dışında değil, onun düşük-prestijli ucundadır. Dolayısıyla eğlence/dans alanının bir "dışarısı" olarak kurgulanması erken modern bir yapı değil, sonradan üretilmiş bir sınırdır. Asıl dikkat çekici olan ise bu sınırın yepyeni ölçütlerle değil, alanın kendi içindeki dereceyi işaretleyen eski ölçütlerin yeniden dağıtılmasıyla kurulmasıdır. Erken modern dönemde çalgısal/icrai olan ile gayrimüslim olan -ki gayrimüslim mensubiyet çoğunlukla çalgısal rollerle örtüşür, vokal bestenin "iç mahfiline" ancak geç dönemde kabul edilirdi (2024: 40, 42)- bir iç sıralamanın, yani bir derece farkının işaretleridir; kimseyi alanın dışında tutmaz. Sonradan bu işaretler, bir tür farkını -içerisi ile dışarısı arasındaki sınırı- tanımlamak üzere yeniden konumlandırılır: iç derecelenme boyunca dağılmış olan ölçütler, bu kez "dışarı" olanın üzerine yığılmıştır. Değişen, ölçütlerin içeriği değil işlevidir; derecelendiren kriter, dışlayan kritere dönüşür. Sınırın eski ve tanıdık malzemeden

[2] "Devşirme, Balkan eyaletlerinden çoğunlukla Hıristiyan olan, ancak Müslüman Bosnalıları da içeren genç erkek çocukların seçilmesine dayanan bir sistemdi. Bu çocukların çoğu ya sıradan Yeniçeri olarak ya da daha yüksek bir askeri görevde orduya katılıyordu. Saray kayıtlarında bu geniş kişilik grubundan "kul" ("köle") olarak bahsedilmektedir; ancak bu terim yalnızca devşirme, Yeniçeriler ve Saray Hizmeti bağlamında kullanılmaktadır. Kişisel bir köle, köle veya memlük olarak tanımlanır, ancak bazen "kul" olarak da anılır [...] Bir dizi seçme sürecinin ardından bir grup çocuk, içoğlan olarak saraya girerdi. Bu çocuklar spor ve dövüş sanatlarının yanı sıra çeşitli entelektüel beceriler ve pratik zanaatlar konusunda eğitilirdi" (Feldman 2024: 47).

[3] Bu gerileme rastlantısal bir çözülme değil, birbiriyle bağlantılı üç dönüşümün bileşik sonucudur: (1) 16. yüzyıl sonundan itibaren ateşli silahların yaygınlaşmasının, tımarlı sipahi süvarisine dayalı klasik orduyu ücretli ve tüfekli daimi piyade (kapıkulu ve sekban) lehine geriletmesi; (2) tımarların iltizama çevrilmesiyle derinleşen mali dönüşüm; ve (3) askeri statünün giderek Müslümanlara açılıp kul/devşirme kökenli kadronun bu alandaki tekelini yitirmesi; aynı çözülme Feldman'ın kendi anlatısında da kayıtlıdır (İnalcık 1980: 283–337; Tezcan 2010: 16–17, 22, 187; Feldman 2024: 46, 49).

kurulması da onu bir kopuş değil bir süreklilikmiş gibi gösterir, ancak yapılan, bir derece farkının bir tür farkına çevrilmesidir.

Aynı işlem –derece farkının tür farkına çevrilmesi- etnik işarette de işlenir. Bu dönemde "çingene" damgası henüz sabit bir etnik sıfat değil; ahlaki ve mali ölçülerle tanımlanmış, sınırları geçişken ve çekişmeli bir kategoridir (Tunaydın 2023: 14). 1618 tarihli bir arzuhal bunu açıkça gösterir: İstanbul'un Üsküplü mahallesinde oturan bir grup, gayrimüslimlere mahsus haraç ve ispençeyi kendilerinden tahsil etmeye çalışan vergi tahsildarlarından şikâyet ederek saraya başvurur. Sarayın cevabı olumludur; ancak gerekçesi dikkat çekicidir: başvuranların mümin oldukları, müslümanlarla karıştıkları, beş vakit namaz kıldıkları ve Kur'an okudukları, diğer Çingenelerle karışmadıkları ve mahalle sakinleriyle birlikte avârız ve sair vergileri ödedikleri belirtilir. Muafiyet, yalnızca dini aidiyete değil, topluluktan ayrışmaya da bağlanmıştır. Böyle münferit hükümler ise yerleşik uygulamaya dönüşmemiş, şikâyetler sürmüştür (Tunaydın 2023: 34).

Sınırın Geç Üretimi: Gazino Kırılması ve Otorite–Piyasa İlişkisi

Sanat ve eğlence kutuplarını ayıran sınır tek bir tarihe değil, geç 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortasına uzanan bir sürece yayılır. Sürecin açılışı geç 19. yüzyıldadır: Feldman'ın deyişiyle "19. yüzyılın son üçte birinden itibaren İstanbul'un gayrimüslim Pera'sı, alkollü gece kulüpleri etrafında bir kamusal eğlence hayatı geliştirir; bu kulüplerin müziği saraydaki desteğini yitirmiş fasıl unsurlarından beslenir ve Asdik, Andon, Tatyos, Vasilâki gibi Rum ve Ermeni besteciler tarafından üretilir (Feldman 1990–91: 76). Bu repertuar doğuş anında değil, onu izleyen on yıllarda -yüzyıl dönümünden 20. yüzyılın ilk yarısına- olgunlaşır. Bu müzik "ne kentsel folklora ne de Türk kahvehanelerinin daha eski müziğine dayanmaktadır" (a.g.e.). Yani gazino, mevcut bir eğlence geleneğinin uzantısı değil, yeni bir oluşumdur; ticari, kentsel, gayrimüslim işletmeci bir oluşum. Kaldı ki geç Osmanlı İstanbul'unda müzik, saray himayesinden piyasaya kayan bir meslek hâline de gelmektedir; bestecilerin yaklaşık üçte biri başlıca gelirini müzikten sağlar ve bunun neredeyse tamamı "saray dışında, büyüyen müzik piyasası içinde" elde edilir (Öner 2021: 240-241, 244). Dolayısıyla, sınırın belirdiği an, bir ticari eğlence piyasasının ortaya çıktığı andır. Rol dağılımının tarihsel olarak yer değiştirdiği, komşu Osmanlı topraklarında da izlenebilir. Rudolf Brandl'ın kaydına göre 1835 öncesinde Çingene müzisyenler kaynaklarda yalnızca köy şenliklerinde ve panayırlarda gezgin gösterici ve dansçı olarak anılır; kentlerdeki ve saraydaki ince sazda hiç anılmazlar, etnik bilgi verildiği ölçüde 1800'lere kadar anılan müzisyenler Yahudilerdir. 1835 sonrasında ise kent topluluğu neredeyse tümüyle onların elindedir (Brandl 1996: 20). Sınırın ve rollerin verili olmayıp üretildiği savı, böylece Feldman'ın kendi kanıtının dışında bir karşılaştırmaya da dayanır.

Bu piyasanın karşısında klasik repertuar kendini bir yarıkla tanımlar. Feldman'ın ifadesiyle, "aslen klasik konser faslının parçaları olarak bestelenmiş öğeler ile 19. yüzyıl sonu gazinolarında doğan öğeler arasında bir açıklık vardır" ve "bugün klasik hânendeler ve koro şefleri[...] ikincisini genellikle reddeder" (Feldman 1990–91: 89). Bu reddin nasıl işlediği, önceki bölümde betimlenen otorite mekanizmasıdır. Feldman'a göre gazino faslı, klasik fasıldan "beste ve icra üslubundan ayrı olarak, salt atıf temelinde" farklılaşır; gazino bestecileri, "Zekâi Dede ve Tanbûrî Cemil Bey gibi modernlerden mitik geçmişe uzanan müzisyenler silsilesinden koparılır" (Feldman 1990–91: 90). Bunun en açık kanıtlarından biri şarkı formudur. Şarkı hem sarayın himayesinde hem gazinonun ticari ortamında üretilir; dahası gazino, şarkıyı gruplayan kendi döngüsel biçimini yaratır (Feldman 1990–91: 76). Aynı form iki yakada da varsa, ayrımı çizenin formun kendisi olmadığını söylemek mümkündür. Şarkı böylece sınırın nerede olmadığını da gösterir; sınır formda değil, formun icra edildiği otorite/piyasa konumundadır. Böylece sınırı çizenin, otoritenin kendi aygıtı olan silsile ve besteci atfı olduğu ortaya çıkar. Kutsama zinciri, artık dahil ettiği kadar dışlamaktadır da; gazino repertuarını yetkili soy kütüğe kabul etmeyi reddeder.

Dışarıda kalan kutupta yer alan göstergeler dizisi, kendi içinde anlamlı ve sistematik bir bütünlük sergiler. Gazino repertuarının vokal finalleri çoğunlukla, Feldman'ın ifadesiyle, "gözden düşmüş köçekçe oğlanlarının usûlü"nden türeyen ve zamanla güncel Çingene dansı karşılamasının bir parçası hâline gelen hızlı aksaklarla sonlanır; enstrümantal finallerde ise saz semâîsi ya da Romen Çingene hora ve sırbasından esinlenen, yeni yaratılmış longa" tercih edilir (Feldman 1990–91: 76–77). Bu çerçevede düşük kutup, dans pratiklerinin -köçekçe ve karşılama- Çingene icra emeğinin ve Pera'nın ticari, gayrimüslim eğlence mekânlarının kesişiminde oluşur. Bu kesişimin dönem

kaynaklarındaki ifadesi, yüceltimin kendisini aşağıda görmenin gerekçesi hâline getiren bir yapıdadır. 1878'de Batılı bir gözlemci olan Fanny Blunt, genç Roman kadınların "Türk cemaati tarafından dansöz olarak çokça beğenildiğini" yazarken, "ahlak ve edepten yoksunluklarının" onları bu mesleğe ehil kıldığını ekler (akt. Tunaydın 2023: 113). Beğeni ile aşağı görme ayrı iki yargı değil, tek bir cümlenin iki yarısıdır: icracı, tam da kendisini değersizleştiren nitelik üzerinden değerli sayılmaktadır. Burada dikkat çekici olan, ikinci bölümde betimlenen içsel derecelenmeyi işaretleyen ölçütlerin bu kez dışlanan bir alana yeniden dağıtılmasıdır. Erken dönemde derecelenmenin ekseni kompozisyon otoritesiydi (vokal beste, çalgısal icranın üstünde); gayrimüslim mensubiyet ise ayrı bir ölçüt değil, bu eksen üzerinde çoğunlukla çalgısal rollerle örtüşen ve vokal besteye geç kabul edilen bir konumdu (Feldman 2024: 40, 42). Geç 19. yüzyılla beraber değişen birikim koşullarında ise hem bu çalgısal/icrai konum hem de gayrimüslim işareti, dışlanan alanı tanımlamak üzere yeniden dağıtılır. Söz konusu "önceki" göstergeler, dans ve ticarilik gibi iki yeni unsurla eklemlenerek farklı bir sınıflandırma düzeni içinde yeniden işlevselleştirilir. Dolayısıyla sınır, mevcut göstergeleri ortadan kaldırmak yerine onları yeni bir harita üzerinde yeniden konumlandırır ve böylece dışarıda kalanları, önceki kültürel ayrımların dönüştürülmüş bir bileşimi olarak kurar.

Feldman, bu geç dönemde ortaya çıkan ayrışmayı bağımsız bir gözlemle de doğrular. II. Abdülhamid döneminde gazino çevresi ile aristokrat-Mevlevî çevrenin, "mistik ile dünyevî birbirinden uzaklaştıkça" birbirinden ayrıştığını belirtir (Feldman 2022: 238). Söz konusu ayrışma, otorite ile piyasa arasındaki ilişki çerçevesinde kavramsallaştırıldığında bir tarafta, kutsallaştırma mekanizmaları üzerinde -patronaj ve kâr, "ilim" ve kurumsal süreklilik gibi unsurlar aracılığıyla- etki sahibi olan aktörlerin oluşturduğu kutsallaştırma kutbu, diğer tarafta ise ticari piyasanın örgütlediği, ücretli ve işletmeye bağımlı icra pratikleriyle tanımlanan gazino kutbu yer alır. Bu bakımdan sınır, yalnızca bir beğeni farklılığına ya da kültürel bir mitolojiye işaret etmez; aynı zamanda kutsallaştırılmış otorite ile piyasa tarafından biçimlendirilen emek arasındaki ilişkiyi ifade eder. Dolayısıyla ticari eğlence piyasası, ancak bu geç dönemde görece özerk ve müstakil bir kurum olarak belirginlik kazanır. Bu belirginlik bir talep zeminine yaslanmaktadır: Tanzimat sonrasında ekonomi temelli sınıf ayrımları keskinleşirken, kentli egemen sınıfın eğlence talebi dansçı kadınların icrası üzerinden karşılanır; dahası bu dönemde eğlence hizmetleri esnaf ve zanaatkar loncaları aracılığıyla devletin yönetimi altındadır.

Bu dönüşüm, kurucu dışarının dayandığı emek rejiminin tarihsel olarak değiştiğini de ortaya koyar. Bu iki kutupluluk dönemin kaynaklarında da betimlenmiştir. Osmanlı'da solo dans iki tür özne tarafından üstlenmiştir; kendi hane sınırları içinde dans eden köleler ile ücret karşılığında insanları eğlendiren ve kamusal mekanlarda dans eden icracılardır (sugarman 2003: 92). Erken modern dönemde düşük statülü icracının emeği, kulluğa dayalı patrimonyal ilişkiler içinde örgütlenmiştir; kul, devşirme ya da saray cariyesi, bir piyasa aktörü olarak değil, belirli bir haneye bağlı olarak konumlanmıştır (Feldman 2024: 56 vd.). Buna karşılık gazino icracısı, piyasa ilişkileri içinde faaliyet gösterir: emeği kiralanır, karşılığında ücret alır ve ticari bir işletmenin parçası olarak çalışır. Dolayısıyla "kurucu dışarının" her iki tarihsel biçimi de otorite karşısında tanımlanan bir emek konumuna işaret etse de, bu konumun dayandığı rejim değişmiştir; patrimonyal bağlılık ilişkisi, yerini piyasa temelli emek ilişkisine bırakmıştır. Geç 19. yüzyılda ortaya çıkan sınırı yeni bir oluşum hâline getiren ve bu sınırın ekonomi-politik terimlerle analiz edilmesini mümkün kılan temel unsur, söz konusu rejim dönüşümüdür. Kaldı ki bu dönüşümün tarihini Osmanlı'daki lonca örgütlenmesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Osmanlı'da müzisyenler, en azından kentli olanları, 1835'e kadar loncalarda örgütlüdür (Brandl 1996: 10). Patrimonyal bağlılıktan piyasa emeğine geçiş, lonca düzeninin çözülmesiyle eşzamanlıdır ve gazino kırılmasının üzerine kurulduğu zemin de aynı hattı işaret eder. Aynı çözülmenin bir başka göstergesi, köçek icralarının 1857'de, yeniçeri ocağının kaldırılması ve eğlence kollarının bağlı olduğu lonca düzeninin dağılmasıyla aynı süreçte yasaklanmasıdır.

Bu tablo, kısaca, sanat ile eğlence-dans arasındaki sınırın üretildiği tarihsel momenti ortaya koyar. Bu sınır, tam da kutsallaştırma aygıtının ticari piyasa ortamını dışlaması ve meşru kültürel alanın dışında konumlandırması yoluyla şekillenir. Bununla birlikte, bu aşamada sınır hâlen büyük ölçüde müzisyenler arasındaki soykütüksel ayrımlar ve beğeni hiyerarşileri üzerinden kurulur; başka bir deyişle, yetkili çevreler gazino repertuarını "silsileden kopmuş" olarak tanımlar.

Kurucu Dışarı: Piyasa Emeği Olarak Eğlence İcracısı ve Teşhis Edici Vaka

Feldman, "kültürel otorite"yi klasik repertuarın kendi içkin niteliği olarak betimler. Buna karşılık otorite, içkin bir nitelik değil bir ilişki olarak alındığında, kutsallaştırılan klasik/ulusal repertuar ile dışarıda bırakılan eğlence repertuarı birbirinden bağımsız iki olgu olmaktan çıkar. Bu çerçevede kutsallaştırılan klasik/ulusal repertuar ile dışarıda bırakılan eğlence repertuarı, birbirinden bağımsız iki olgu değildir; aynı sınır çizme pratiğinin birbirini tamamlayan iki terimini oluştururlar. Dolayısıyla eğlence-dans repertuarı, klasik otoritenin kurucu dışarısıdır (*constitutive outside*)[4]. Söz konusu otoritenin kendi sınırlarını belirleyebilmesi ve kendisini tanımlayabilmesi için dışarıda bırakmak zorunda olduğu alandır[5]. Bu nedenle popüler alanın "otorite yoksunluğu", nötr ya da kendiliğinden ortaya çıkan bir eksiklik olarak değerlendirilemez; aksine, otoritenin işleyişi tarafından üretilen ve aktif bir mahrumiyet biçimi olarak ortaya çıkan yapısal bir konumdur.

Bu dışarının içeriğini, daha önce belirtildiği üzere, somut bir emek konumu oluşturur: gazino çağında ticari eğlence piyasası içinde kiralanan icra emeği. Bunun karşı kutbunda ise kutsallaştırma araçları üzerinde hâkimiyet kuran aktörlerin konumu yer alır; bu konum, girişte değinilen erbaplık ve himaye zeminine dayanır. Burada vurgulanması gereken nokta, söz konusu sınıfsal ilişkinin malzemeye dışarıdan uygulanan hazır bir şablon olmadığıdır. Aksine bu ilişki, doğrudan doğruya kutsallaştırma aygıtının işleyişi içinde üretilir. Gazino bestecisini "silsileden koparan" ve onu klasik fasıldan "salt atıf temelinde" ayıran mekanizma (Feldman 1990–91: 90), aynı zamanda piyasa emeğini yetkili soy kütüğün dışında konumlandıran mekanizmadır. Bu bakımdan kutsal ile sınıf, tek bir işlemin iki farklı veçhesini oluşturur: Kutsallaştırma, otorite kutbunun kendisini emek kutbunu dışlayarak yeniden üretme biçimidir; "sınıf" ise bu kutuplar arası ilişkinin toplumsal adıdır. Kutsal ile sınıf arasındaki bu bağlam, Bourdieu'nün simgesel sermaye kavramını hatırlatır: Bourdieu'ya göre kültürel sermaye, aktarım ve edinim koşulları ekonomik sermayeye kıyasla daha örtük olduğu için simgesel sermaye olarak işlemeye, yani sermaye olarak tanınmamaya, meşru bir yetkinlik olarak tanınmaya yatkındır (Bourdieu 1986: 245). Benzer şekilde kutsallaştırma yoluyla kurulan simgesel sınıflandırma da altında yatan emek ilişkisinin tanınmayan ve görünmez kılınmış biçimi olarak işler. Ek olarak, kutsallaştırma, dışarıda bırakma edimiyle birlikte işlediği başka bağlamlarda da kaydedilmiştir. Balint Sarosi, Macaristan örneğinde dans müziği icrasını sapkınlık olarak tanımlayanın kilisenin yaptırımı olduğunu belirtir; bu tanım, "saygın bir kişiye yakışmayan" icrayı damgalı topluluğa devreder ve Sarosi'nin ifadesiyle "toplumun çerçevesine daha sıkı biçimde ait olanlar için aşağılanma ve yozlaşma sayılan şey, Çingeneler için topluma giriş yolu ve başarıya giden en iyi yol" anlamına gelir (akt. Hooker 2007: 61). Mattijs van de Port aynı ilişkiyi tersinden kurar: müzisyenler dışlanmaz, "toplum müzisyenlerini kenardan devşirir"; toplumun koyduğu sınırları dikkatle gözledikleri sürece beceri onları kültürel merkeze taşır ve konumlarını aşmalarını sağlar (akt. Hooker 2007: 60). Ne var ki sınırı koyan, dağınık bir "toplum" değil, kutsallaştırma otoritesidir. Aynı otoritenin biçimsel karşılığını Philip Bohlman'ın saptaması verir: halk müzisyeni "yalnızca bir gelenek taşıyıcısı olmalıdır"; taşıyıcı geleneği sunar, ancak neyin isteneceğini ve hangi biçimin kaydedileceğini derleyici denetler (akt. Hooker 2007: 54). Kutsallaştırma, ötekini yazar değil taşıyıcı olarak sabitleyerek işler.

Bununla birlikte, söz konusu sınıfsal okumaya yönelik güçlü bir itiraz ileri sürülebilir. Feldman'ın betimlediği düşük kutup, "gayrimüslim" göstergesiyle belirgin biçimde işaretlenmektedir (Feldman 1990–91: 76–77). Bu durum, ayrımı kuran temel zeminin sınıfsal konumdan ziyade mezhepsel ya da etnik aidiyet olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Bu itiraz, mezhep ve din ölçütünün tek başına yetmediği iki sınır vakası üzerinden sorunsallaştırılır. Söz konusu vakalardan ilki, Müslüman Çingene icracıdır. Çingene icracılar Müslüman da olabilir gayrimüslim de ama çengi-köçek pratiği, icracı Müslüman olduğunda dahi "aşağı eğlence" olarak kodlanmaya devam eder. Dönemin konuya ilişkin tasnifleri, bu kodlamayı açıklar. Minna Rozen, özgürler arasındaki kadın icracıların neredeyse her zaman zimmî kökenli

[4] "Kurucu dışarı" kavramı, köken itibarıyla dekonstrüktif bir çerçeveye dayanır. Henry Staten, Derrida'nın düşünme biçimini bu terim aracılığıyla adlandırır (Staten 1984: 23). Laclau ve Mouffe ise kavramın mantığını diyalektik bir çelişki üzerinden değil, kimliğin tamamlanmasını imkânsız kılan kurucu bir karşıtlık olarak formüle eder (Laclau ve Mouffe 1985: 125). Kavram daha sonra Butler'da öznenin kuruluşuna (Butler 1993: 3), Hall'da ise kültürel kimliğin oluşumuna uygulanmıştır. Hall, Laclau'yu izleyerek kimliğin kuruluşunu bir "iktidar edimi" olarak tanımlar (Hall 1996: 5). Bu çalışmada kavramın devralınan yönü, onun biçimsel ve ilişkisel ilkesidir: Otorite, kendisini ancak dışarının üretilmesi aracılığıyla kurabilir. Bununla birlikte, kavramın içeriği, her zemini koşullara bağlı olarak açıklayan genel bir ontolojiye değil, somut bir emek konumuna dayandırılmaktadır.

[5] Kurucu dışarının sanat müziği kanonundaki karşılıklarından biri, Çingene imgesinin içeri alınıp Çingene olanın dışarıda bırakılmasıdır; Max Peter Baumann, 18. yüzyıl Singspiel'leri ve 19. yüzyıl operaları üzerinden bu çifte işlemi ayrıntılandırır (Baumann 1996: 96).

-Rum, Ermeni ve Yahudi- olduğunu, sanat icrasına giren Müslümanların ise ağırlıkla Çingeneler olduğunu yazar ve hemen ardından ekler: bunlar "dinleri ne olursa olsun dışarlıklı" sayılmaktadır (Rozen 2002: 271, akt. van Dobben 2008: 45) . Çingeneler Müslüman hanesine yazılır, ancak aynı cümlede o hanenin dışına çıkarılır; mezhep ölçütü onları içermeye yetmez. Aynı tablo, Osmanlı çengi-köçek geleneği üzerine kaynakları içeren literatürde de belirmektedir: çengilik-köçeklik Yahudi, Rum ve Ermeni icracıların yanı sıra Müslümanlar arasında sadece Çingeneler tarafından icra edilmiştir. Bir pratik olarak Çingenelere özgü olmadığı halde "toplum içinde makbul sayılmayan" bu meslek toplumsal olarak onlara devredilmiştir (Duygulu 2006: 204; ayrıca bkz. Koçu 2002; Girgin 2015). Müslümanlık burada içerici bir ölçüt olmaya yetmez. Müslüman Çingene öteki konumuyla aynı anda Müslüman olana da yabancı sayılır (Girgin 2015: 113). Van Dobben, saptamaya Müslüman Türklerin bu dansları hiç icra etmemiş olabileceği varsayımı bakımından şerh düşer; buradaki soru ise dansı Türklerin icra edip etmediği değil, bu emeği bir topluluk olarak hangi grubun üstlendiğidir. Bu emeğin neden belirli bir topluluğa yığıldığı da aynı etnografide görülür: ötekileştirilmiş bir icra alanı "makbul sayılmayan" ama alternatifi kısıtlı bir emek gücünü de yaratır. Bedensel beceri ise bu alanda dolaşımı en kolay biriktirmeye gerek duyulmayan sermaye biçimidir. Van Dobben'ın şerhinin gerekçesi de bu okumayı destekler: ona göre "para karşılığı icra, kadın ya da erkek fark etmeksizin aşağı sınıf bir meslek sayılıyordu" ve saray dışında alt sınıf Müslüman Türkler de profesyonel icracı olabiliyordu (van Dobben 2008: 45–46).

Ölçütün işlemediği, dönemin kendi belgelerinde görünür hâldedir. İhtida damgayı düşürmez: 19. yüzyıl başında Epir'i dolaşan Pouqueville, İslam'a dönmüş Çingenelerin "Türkler tarafından lanetlenmiş ve aforoz edilmiş" sayıldığını kaydeder (akt. Brandl 1996: 9); Leake Selanik'te aynı saptamayı yineler. Aynı sonuç imparatorluğun mali ve idari kayıtlarında da okunur. Osmanlı Çingeneleri vergilendirmeye ilişkin özel düzenlemelere tabi tutulmuş, vergi tahsildarları çoğu zaman Müslüman ile Hristiyan Çingeneler arasında ayrım gözetmeyerek Müslüman olanlardan da yüksek meblağ tahsil etmiş, imparatorluğun Çingeneleri kimlik belgelerinde "Çingene" olarak kaydedilmiştir (Tunaydın 2023: 30). Ölçüt, en maddi kayıt olan vergide dahi geçerli olmamıştır; ikinci bölümde anılan 1618 tarihli hüküm ise muafiyet verildiğinde bile gerekçeye "diğer Çingenelerle karışmama" koşulunun yazıldığını gösterir. Ölçütü karşılamak yetmemekte, topluluktan ayrışmak gerekmektedir. Dahası, ölçüt yalnızca nesnel olarak karşılanmamış, bizzat çağrılmıştır da. Mart 1909'da Selanik vilayetinin Praviçte kazasından Meclis-i Mebusan'a gönderilen bir telgrafta imzacılar kendilerini "aslen ve neslen din-i mübin-i İslam'a mensup" Müslümanlar olarak tanıtır; İslam'ın bütün yükümlülüklerini, askerlik dahil, diğer Müslümanlarla birlikte taşıdıklarını hatırlatır; ve "Kıpti ve Çingene" lafzının hem resmî kayıtlardan hem gündelik dilden kaldırılmasını ister. Dilekçede, başka bir dine mensup olsalar ve İslam'a kabul talep etselerdi bu taleplerinin derhal karşılanacağı, oysa kendi haklı taleplerinin defalarca karşılıksız bırakıldığı belirtilir (Tunaydın 2023: 28, 29). Ölçüt çağrılmış, gerekçesiyle birlikte ileri sürülmüş ve işlememiştir. Eğer damga Müslüman icracıda dahi düşmüyorsa, onu belirleyen mezhep değildir; damga, icracının kutsallaştırma otoritesi karşısındaki konumuna, piyasa eğlence emeği oluşuna yapışır. Feldman'ın çerçevesi bu vakayı kapsamaz, çünkü çözümlemesi besteci/"gayrimüslim" ekseninde ilerler; onu görünür kılan, bu emeğin ve topluluğun konumudur.

Aynı sonuca, ikinci bir sınır vakası farklı bir itirazı kapatarak ulaşır. Çengi, köçek örneği mezhep itirazını çözer; fakat bir başka itiraz, dışlananın "dans/beden" oluşundan kaynaklandığını öne sürebilir: kutsanan kutup müzik (beste, silsile), dışlanan kutup ise dans/beden üzerinden tanımlanıyorsa, sınırı çizen medyumun -müzik ile dansın- kendisi olduğu düşünülebilir. Kanto bu itirazı geçersiz kılar. Kanto bir dans değil, vokal bir müzik türüdür; makamsaldır ve batı kaberesinin bir uyarlaması değil, tuluat tiyatrosundan doğan bir Doğu-Batı bileşimidir (Ünal 2017; Blackthorne-O'Barr 2018: 3). Üstelik, Cumhuriyet döneminde kanto anonimlikten çıkıp bestecisiyle anılır hâle gelir ve Batılı çalgıların yerini ud, kanun, cümbüş alırken makamsal yapısı daha da güçlenir (Ünal 2017; Beşiroğlu & Özbilen 2010: 237-239); klasik kanonun bestecileri -Sadettin Kaynak, Refik Fersan, Rakım Elkutlu- kanto da besteler (Tan 2026: 237). Buna karşın kanto "bayağı", "müstehcen", "niteliksiz" damgasını üzerinden atamaz; eleştiri müziğe/tınıya değil, sahnedeki kadın bedeninin kamusal görünürlüğüne ve icracının iktisadi bağımsızlığına yönelir (Okuş 2022; Beşiroğlu & Özbilen 2010: 240). Bu bedensel damga, Butler'ın beden/dışlama çözümlemesine koşut bir işlem olarak okunabilir: kutsanan repertuarın sınırı, "bayağı" kılınan bir bedeni dışarıda tutarak çizilir; böylece otoritenin kurucu dışarısı, cinsiyet kaydında -sahnedeki kadın bedeni üzerinden- yeniden üretilir (krş. Butler 1993: 3). Öyleyse sınırı çizen ne

ortamdır, ne makamsal mesafedir, ne de atfın yokluğudur: kanto bestecisiyle anılır hâle gelse dahi kutsal kutba taşınmaz, çünkü dışarıda tutulma atfın yokluğuna değil, türün ticari eğlence piyasasındaki konumuna ve kadınsal-bedensel icra rejimine yapışır. Erken dönem kantocuların çoğunlukla Ermeni ve Rum kadınlardan oluşu, Türk kadınların da sahneye gayrimüslim mahlaslarıyla çıkması (Beşiroğlu & Özbilen 2010: 237-239; Okuş 2022), bu emek konumunun cinsiyet ve etnisite kayıtları üzerinden yaşandığını gösterir. Aynı dönemde tangonun izlediği ters yön bunu doğrular: müzikal olarak daha yalın olduğu hâlde tango, Cumhuriyet balolarındaki işlevi ve bürokratik desteği sayesinde "elit" ve "nezih" bir müzik olarak kabul edilirken (ayrıca bkz. Tan 2026: 242-243), makamsal ve kanona bitişik kanto dışarıda tutulur. İki türü ayıran ne makamsal mesafe ne de Doğu-Batı konumudur; kanto da bir Doğu-Batı bileşimidir ve icra emeğinin kutsallaştırma otoritesi karşısındaki konumudur.

Görüldüğü gibi, mezhep, etnik-ırksal aidiyet ve -köçek örneğinde- toplumsal cinsiyet, bu emek konumunun damgalandığı ve doğallaştırıldığı kayıtlar olarak işler[6]. İşaretin bileşenlerinden biri, mezhep, vakanın kendisinde ortadan kalktığı halde damga düşmemektedir. Şüphesiz her işaretin kendi tarihi, kendi simgesel yükü ve göreli özerkliği vardır ve damga, kültürel olarak gerçek bir güçle "onaylanır". Ama otoriteyle kurulan ilişkinin zemini, bu işaretlerin altında işleyen konumdur. Müslüman Çingene çengi tam da bu yüzden kurucu dışarının ideal tipidir: konfesyonel ölçüt onu içermeye "yeterli" olsa bile (Müslümandır), piyasa konumu onu dışarıda tutar. İşaret ile zemin arasındaki bu gerilim, sınırın gerçekte ne üzerine kurulu olduğunu açık eder. Feldman da gazino, Çingene ve dans arasındaki ilişkiyi betimler (1990–91: 76–77); ancak bu ilişkiyi bir iktidar/emek ilişkisi olarak çözümlemek ve "gayrimüslim" ekseninin ötesine taşımak ise onun kapsamı dışındadır. Feldman'ın "kültürel otorite" kavramı ve sunduğu ampirik malzeme yeniden ele alındığında, söz konusu sınırın kutsallaştırma yoluyla işleyen bir dışlama ilişkisi ürettiği görülür. Bu çerçevede dışarıda bırakılan konum, yalnızca kültürel bir statü değil, aynı zamanda piyasa ilişkileri içinde şekillenen somut bir emek konumudur; bu konum mezhepsel, etnik ve cinsiyete dayalı göstergeler aracılığıyla damgalanarak yeniden üretilir. Müslüman Çingene sınır vakası, bu kuramsal çerçevenin hem ampirik dayanağını hem de en belirgin ifadesini oluşturur.

Cumhuriyet: Arınma ve Otoritenin Kaynağının Yer Değiştirmesi

Cumhuriyet, kültürel otoriteyi ilga etmez; onu yeniden kurar. Feldman, Osmanlı'da egemen olan otorite tutumlarının Cumhuriyet'e "daha saf bir ulusal köken kurma ihtiyacıyla değişerek" taşındığını belirtir (Feldman 1990–91: 73). İmparatorluğun çöküşü, yaşamının her alanında olduğu gibi müzikte de öz tanım krizi doğurur; tarihsel repertuarın simgesel yükü büyüktür ve bu yük önce ulusal kimlik için bir zaaf sayılırken, sonra aynı repertuarın yeniden yorumlanmasıyla Türk kimliğinin olumlu bir simgesine dönüştürülür (Feldman 1990–91: 104). Bu yeniden kuruluşta kutsallaştırma kudreti tekke, saray ve patronaj silsilesinden seküler devlete ve onun kurumlarına -radyoya, Halkevlerine, Darülelhan'dan devralınan konservatuvara- geçer; silsile ve ilim ulusal bir biçimle yeniden üretilir ve kutsallaştırmanın mercii artık millet olarak tanımlanır. Ne var ki bu geçiş yalnızca otoritenin kaynağını -kişileri ve kurumları- değiştirmez; onu taşıyan sınıfsal faili de dönüştürür. Osmanlı'da kutsallaştıran özne, dinastik-dinî patronaja organik biçimde kök salmış, ilmiye-kalem ailelerinden gelen bir "fiilî aristokrasi"dir [7].

[6] Bu formülasyon, sınıf konumu ile atfedilmiş işaret arasındaki ilişkiyi kuran daha genel bir önermeden hareket eder (Hall vd. 1978). Önerme, savaş sonrası Britanya'da ırk ve suç siyaseti bağlamında geliştirilmiştir; buraya aktarılan o bağlam değil, önermenin biçimidir. Aktarım üç koşulun sağlanmasına bağlıdır: söz konusu emeğin bir piyasasının bulunması, bu emeğin atfedilmiş bir işaret taşıyan bir toplulukça yürütülmesi ve tanımayı verme ile esirgeme gücüne sahip bir merciin bulunması. Üçüncü bölüm bu koşulların geç Osmanlı eğlence piyasasında sağlandığını göstermektedir. Aktarımda iki değişiklik yapılmıştır. Birincisi, özgün formülasyonda işaret, sınıf konumunun yaşandığı biçimdir; burada ise işaret, konumun kutsallaştırma otoritesi tarafından atfedildiği ve okunduğu kayıttır. İkincisi, özgün formülasyonda tek bir işaret söz konusuyken burada mezhep, etnik aidiyet ve toplumsal cinsiyet ayrı ama iç içe geçmiş kayıtlar olarak işler (Tunaydın 2023: 2). Britanya bağlamına özgü hegemonya krizi ve ahlaki panik çözümlemesi aktarılmamıştır.

[7] "Fiili aristokrasi" nitelemesi tartışmalı bir zemine yaslanır. Klasik, devlet-merkezli model bu terime mesafelidir: temel ayrım olan askerî/reaya, mülkiyete dayalı bir sınıf değil, sultanın iradesine bağlı, geri alınabilir ve ilkece kalıtsal olmayan, devletçe tanımlı bir statü düzenidir; kul/devşirme sistemi soy iddiasını, mîrî toprak ve kalıtsal olmayan tımar topraklı bir soyluluğu, müsâdere ise hanedan servetinin birikmesini engeller; yetki soydan değil devlet atamasından gelir (İnalcık 1973). Modern dönem için Mardin (1973), belirleyici yarığın sınıf değil merkez-çevre olduğunu ileri sürerek sınıf çözümlemesine bir çekince koyar. Revizyonist hat ise 16. yüzyıl sonundan itibaren bu tasarımın fiilen çözüldüğünü belgeler: Abou-El-Haj (1991) 17. yüzyıl ortasından izlenebilen, kendini kuşaklar boyu yeniden üreten hane temelli bir yönetici seçkinin oluştuğunu savunur ve "gerileme" paradigmasını reddeder; Zilfi (1988) üst ilmiyenin 18. yüzyıl başında birkaç ailenin tekelinde kalıtsallaştığını gösterir; Tezcan (2010) dönemi bir gerileme değil, siyasal sınıfın genişlediği bir dönüşüm olarak yeniden çerçeveler; Salzmann (1993, 2004) malikânenin özelleşmesiyle mülk sahibi bir taşra seçkininin (âyan) doğduğunu ortaya koyar. 1970'lerin sonundan bu yana tarih yazımı, "gerilemeyi" büyük ölçüde terk ederek "dönüşüme" yönelmiştir. Salzmann'ın (2004) âyanın hem özerkleştiğini hem merkeze daha sıkı bağlandığını göstermesi, bu seçkini özerk, Avrupa tipi bir soyluluğa indirgemeye karşı uyarır. Buradaki kullanımda "fiili aristokrasi", Avrupa tipi topraklı bir zümreyi değil, kutsallaştırma araçlarını -patronaj, ilim,

Cumhuriyet'te ise kutsallaştırmayı yürüten, repertuarı kodlayıp kurumsallaştıran bürokratik kültürel elittir. Burada elitin konumu, serbest rekabette organik bir biçimden çok gayrimüslim sermayesinin tasfiyesi ve devlet eliyle işletilen transfer mekanizmalarıyla yaratılan "ikame burjuvazi" ile (Keyder 1988) aynı devlet merkezli sınıf oluşumunun parçasıdır; ikisi de organik bir tabana değil, devletin kurucu müdahalesine dayanır. Organik köke ve kendiliğinden rızaya sahip olmayan bu blok, kültürel iktidarını doğrudan devletin kurucu gücüne dayandırır; Gramsci'nin terimleriyle bu, aşağıdan kitlesel bir seferberlikle kurulmuş bir sınıf değil, yukarıdan oluşturulan bir sınıftır; yani pasif devrimdir (Gramsci 1971: 106–114). Kültürel alan da bu sınıfın alanı olarak örgütlenir. Böylece kutsallaştırma yoluyla dışlama ilişkisi sürer; ancak bunu yürüten sınıfsal failin ve otoritenin işleyiş biçimi köklü biçimde değişir. Bu otorite, meşruiyetini büyük ölçüde sınır çekme ve arınma edimleri üzerinden üretir. Dolayısıyla yeniden kuruluş bu programı yürütmektedir.

Gökalp'in medeniyet/kültür ayrımında halk müziği ulusal kültüre, Batı tekniği ise benimsenecek "medeniyete" yerleştirilirken, Osmanlı şehir müziği aşılması gereken eski medeniyetin (dinsel evrenin) bir parçası sayılarak her ikisinin de dışında bırakılır (Feldman 1990–91: 98–99). Feldman, Gökalp'in "müzik hakkında çok az şey bildiğini" ve bu yüzden argümanının "gerçek müzikal yapılar etrafında dönmediğini" belirtir (Feldman 1990–91: 98–99). Rauf Yekta'dan Sadettin Arel'e uzanan hatta, Osmanlı repertuarının "kozmopolitliği" milliyetçileri en çok kızdıran şeydir (Feldman 1990–91: 96–97); Arel'in Türk Musikisi Kimindir? (1940) çalışması bu repertuarı "saf" biçimde Türk ilan eder (Feldman 1990–91: 101). Feldman'ın deyişiyle, Cumhuriyet'in ikinci on yılı (1935–45) klasik Türk müziği için "çok zarar verici" olmuştur; bu dönemde klasik Türk müziği bir süre radyodan da yasaklanmıştır (Feldman 1990–91: 100). Kısacası, milliyetçi müzikoloji, yeni bir kutsallaştırma aygıtına -ulusallaşmış bir ilim ve silsileye- dönüşür.

Bu aygıtın ürettiği ilk açık dışlama, gayrimüslim bestecinin dışlanmasıdır. Feldman, Devlet Korosu plaklarının Zaharya, İlya (ö. 1799) ve İsak (ö. 1814) gibi çekirdek besteciyi "yalnızca Türk-Müslüman besteciler" lehine atmasını doğrudan "1930–40'ların ırkçılığının bir refleksi" olarak adlandırır ve bunun 1980'lerde sürmesini "gerçek bir kültürel yalıtılmışlık" sayar (Feldman 1990–91: 102). Bu, Feldman'ın en sert eleştirel yargısıdır ve tespiti çift taraflıdır: meseleyi "Osmanlıcılık ile Türkçülük mitolojileri arasında bir çatışma" olarak çerçeveler ve her iki miti de çözer (Feldman 1990–91: 105). Feldman bu dışlamayı mitoloji/ideoloji düzeyinde ve besteci/etno-dinsel eksende çözümler; popüler dans ve piyasa emeği ortamı ise çerçevesinin kapsamı dışında kalır. Cumhuriyetçi arınmayı, gazino sınırının devlet eliyle yeniden çizilmesi ve ona ulusal bir güç kazandırılması olarak görür. Arınmış ulusal-klasik otorite, kurucu dışarısını yeniden üretir; ama bu kez daha önceki işaretleri (gayrimüslim, çalgısal/icrai, ticari) ulusal bir işaretle istifler. Bu istiflemenin mevzuattaki karşılığı aynı yıllarda kurulur. 1934 tarihli İskân Kanunu, "Türkiye tabiiyetinde bulunanlar" ve "Türk kültürüne bağlı olanlar" ifadelerinin yanına "Türk ırkından olanlar" ifadesini de yerleştirir ve 13. maddesiyle Türk ırkından olmayanların kasaba ve şehirlerde ayrı mahallelere, köylere dağıtılarak iskânını zorunlu kılar (Tunaydın 2023: 117). Böylece Çingene kimliği, 19. yüzyıl boyunca süren kademeli etnikleşmeden erken Cumhuriyet'te ırksallaşmaya geçer (2023: 14). Sanat ile eğlence-dans arasındaki sınırın çizilmesi ile damganın ırksallaştırılması, aynı on yıllarda yürüyen koşut iki süreçtir; biri repertuarı, diğeri nüfusu tasnif eder ve ikisi de benzer bir ulusallaştırıcı-ırksallaştırıcı biçimi yansıtır. Dışarıda olan çifte dışlanmış hâlde; hem ticari/aşağı olarak, hem de ulus-dışı olarak piyasa emeğidir. Otoritenin kaynağı göç etmiştir ve dışlama ilişkisinin kurumsal biçimi ve içeriği köklü biçimde değişse de mantık işlemektedir. Kutsallaştırma, kendini bir emek kutbunu dışarıda bırakarak yeniden üretir.

Bu noktada, bir önceki bölümde bahsedilen gerilim en görünür hâline ulaşır. Cumhuriyetçi ulus, aidiyeti Müslüman-Türk bir çekirdek üzerinden tanımlar; ölçüt, ilkece, Müslüman ulusa dahildir. Oysa Müslüman Çingene icracı bu ölçüte uymasına rağmen dışarıda kalır. Eğer ulusun kendi içerme ölçütünü karşılayan bir özne bile hâlâ damgalı ve dışarıdaysa, sınırı belirleyen şey bu kez de yalnızca ulusal ölçüt değildir. Sınır, icracının piyasa eğlence emeği oluşu üzerinden işler; bu defa da ulusal-ırksal işaret, bu emek konumunun damgalandığı kayıttır. Müslüman Çingene

kurumsal süreklilik- kuşaklar boyu tekelinde tutan kalıtsal bir seçkini adlandırır. Daha geniş tartışmalar için bkz. Tezcan (2010) ve Salzmann (2004); üretim tarzı ile köylü-devlet ekseni için Berktay ve Faroqhi (1992); geç Osmanlı Cumhuriyet sınıf oluşumu için Keyder (1987); taşra hanesi ve bürokratik zümre için Kunt (1983) ve Findley (1989).

icracının ulusal ölçüte rağmen dışarıda kalması, kurucu dışarının ödünç alınmış işaretlerle bir emek kategorisi olduğunu açığa çıkarır.

Sonuç: İlişkisel Bir Kategori Olarak Kültürel Otorite

Feldman'ın ortaya koyduğu üzere, klasik Türk müziğinin otoritesi doğal ya da kendiliğinden verilmiş bir nitelik değildir; mitolojik bir silsileye, bestecilerin adlarıyla kurulan bir repertuar anlayışına ve aktarım zincirine dayanan tarihsel bir inşa sürecinin ürünüdür (Feldman 1990–91: 73). Feldman'ın metinleri izlenerek belirlenebilecek üç temel tarihsel nitelik bulunmaktadır. İlk olarak, erken modern dönemde kutsal ile dünyevî olan, birbirinden ayrışmış iki alan olarak değil, iç içe geçmiş bir bütünlük içinde var olmuştur; dolayısıyla bu dönemde sanat ile raks arasında sonradan ortaya çıkacak türden keskin bir ayrım bulunmamaktadır. İkinci olarak, sanat ile eğlence-dans arasındaki belirgin sınır, ancak geç 19. yüzyılda, gazino piyasasının ortaya çıkışıyla birlikte üretilmiştir (Feldman 1990–91: 89). Üçüncü olarak ise bu sınır, Cumhuriyet döneminde ulusal ve ırksal bir arınma süreci aracılığıyla yeniden biçimlenmiştir (Feldman 1990–91: 102).

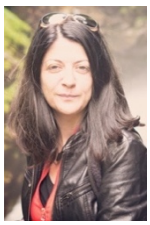
Bu tarihsel yörünge kuramsal bir analize dönüştürüldüğünde, Feldman'ın geleneğin sahip olduğu bir nitelik olarak betimlediği kültürel otorite, ilişkisel bir kategori olarak yeniden kavramsallaştırılabilir. Bu çerçevede kutsallaştırılmış klasik/ulusal repertuar ile eğlence alanına indirgenen müzikal ortam, birbirinden bağımsız iki olgu değil, aynı sınır çizme hareketinin birbirini tamamlayan iki terimidir. Söz konusu "dışarı" da soyut bir ötekilik alanına değil, somut bir emek konumuna işaret eder. Bu konum ise gazino çağında ticari eğlence piyasası içinde kiralanan icra emeğine doğru bir bakışla açığa çıkar. Bu nedenle sınır, temelde, kutsallaştırma araçları üzerinde hâkimiyet kuran otorite ile bu araçlardan yoksun bırakılan piyasa emeği arasındaki sınıfsal ilişki olarak işler.

Başka bir ifadeyle, Feldman kültürel otoritenin nasıl kurulduğunu içeriden ve ayrıntılı biçimde ortaya koyarken, otoritenin neyi dışlayarak kurulduğu ve bu dışlamanın bir iktidar ilişkisi olarak nasıl işlediği açığa çıkar. Feldman'ın "kültürel otorite" kavramı, müstakil ve içkin bir nitelik olmaktan çıkarılıp ilişkisel bir kategori olarak ele alındığında, aynı zamanda bir sınıf-emek ilişkisinin de ayracı haline gelir.

Bu okumanın en güçlü dayanağını, tek bir ölçütle açıklanamayan iki sınır vakası oluşturur. İlk vaka, mezhep ölçütünün açıklayıcılığını sorunsallaştıran, pratiği Müslüman bir icracı tarafından gerçekleştirildiği hâlde "aşağı eğlence" olarak kodlanan Çingene çengi-köçek figürüne odaklanır. İkinci vaka ise ortam ya da medyum ölçütünün yetersizliğini gösteren, vokal niteliği taşıyan ve makamsal kanona bitişik konumda bulunan kanto, buna rağmen dışarıda tutulmuştur. İlk vaka, dışarıda bırakma ediminin temelinin yalnızca dinî ya da etnik aidiyet olmadığını; ikinci vaka ise bu ilişkinin basitçe müzik ile dans arasındaki ayrıma indirgenemeyeceğini ortaya koyar. İki vaka birlikte değerlendirildiğinde, dışlamanın asıl zeminini kutsallaştırma otoritesi karşısındaki emek konumunun oluşturduğu; mezhep, etnik aidiyet ve toplumsal cinsiyet göstergelerinin ise bu konumun damgalandığı tarihsel kayıtlar olarak işlev gördüğünü düşünmemizi sağlar. Ulusun kendi ölçütünü dahi geçersiz kılan bu örnekler, kurucu dışarının ödünç alınmış ve farklı bağlamlarda yeniden işlevselleştirilmiş göstergeler aracılığıyla görünür kılınan bir sınıf kategorisi olduğunu açık biçimde ortaya koyar.

Bu kuramsal çerçeve, yalnızca belirli bir tarihsel döneme özgü değildir. Otoritenin kaynağı tarihsel süreç içinde değişmiş; tekke ve saraydan devlete, konservatuvara ve ulusa doğru yer değiştirmiştir. Bununla birlikte, kutsallaştırma yoluyla dışlama ilişkisi, otoritenin kurumsal kaynağı değiştikçe yeni biçimler alarak varlığını sürdürmüştür. Bu analitik çerçevenin sonraki tarihsel eşiklerde sınanması, başka bir çalışmanın konusu olarak kalmaktadır. Kültürel otorite, kendisini mümkün kılan bir 'kurucu dışarı' ile birlikte düşünüldüğünde, Feldman'ın kavramsal çerçevesi -sınırlı biçimde- genişler. Söz konusu dışarı konumu ise tarihsel olarak dans eden ve çalan emeğin temelinde somutlaşmaktadır.

Yazar Özgeçmişi



Prof.Dr. **Gonca Girgin** İstanbul'da doğmuş ve büyümüştür. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Etnomüzikoloji alanında yüksek lisans, müzikoloji alanında doktora derecesine sahiptir. 2006 yılında tarihsel müzikoloji alanında "Müzik Yazmak" adlı kitabı yayımlandı. Yüksek lisans ve doktora eğitiminde odaklandığı kültürel çalışmalar alanında etnisite, kimlik, kültür politikaları gibi konularda çeşitli makaleler yayınladı ve uluslararası sempozyumlara katıldı. 2015 yılında 9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden Yapılanma adlı kitabı İstanbul'da yayınlandı. Yurt dışında Roman Dansı üzerine atölye çalışmaları yaptı ve birçok konserde sanatçı (kanun sanatçısı ve şarkıcı) olarak yer aldı. Kültürel kimlikler ve sosyal sınıfların politik kullanımları, müzik ve dans yoluyla politik temsiller, 20. yüzyıl kent dansları tarihi ve performans çalışmaları üzerine yaptığı araştırma ve yayınlarına devam etmektedir. ITU Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak bu alanlarda lisans ve lisansüstü dersleri vermektedir. Kurum: İstanbul Teknik Üniversitesi, Email: zgoncat@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3076-6763
Academiaedu: https://istanbultek.academia.edu/GGirgin
Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Gonca-Girgin

Kaynaklar

Abou-El-Haj, R. A. (1991). *Formation of the modern state: The Ottoman Empire, sixteenth to eighteenth centuries*. State University of New York Press.

And, M. (1976). *A pictorial history of Turkish dancing: From folk dancing to whirling dervishes, belly dancing to ballet*. Dost Yayınları.

Baumann, M. P. (1996). The reflection of the Roma in European art music. *The World of Music, 38*(1), 95–138.

Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk mûsikîsi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*. Yapı Kredi Yayınları.

Bergeron, K., & Bohlman, P. V. (Ed.). (1992). *Disciplining music: Musicology and its canons*. University of Chicago Press.

Berktay, H., & Faroqhi, S. (Ed.). (1992). *New approaches to state and peasant in Ottoman history*. Frank Cass.

Beşiroğlu, Ş. Ş., & Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk musikisinde kadının değişen müzikal kimliği: Kantolar ve kantocular. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 233–241.

Blackthorne-O'Barr, E. A. C. (2018). *Song and stage, gender and nation: The emergence of kanto in late Ottoman İstanbul* [Yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi].

Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics, 12*(4–5), 311–356.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* içinde (ss. 241–258). Greenwood Press.

Brandl, R. M. (1996). The "Yiftoi" and the music of Greece: Role and function. *The World of Music, 38*(1), 7–32.

Butler, J. (1993). Bodies that matter: On the discursive limits of "sex". Routledge.

DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture & Society, 4*(1), 33–50.

Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene müziği: Batı grubu Romanları'nda müzik kültürü*. Pan Yayıncılık.

Feldman, W. (1990–1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. *Asian Music, 22*(1), 73–111.

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Yeni baskı). Brill. (Orijinal eser 1996 yılında yayımlandı)

Fırat, H. B. (2019). Dönemlendirme çalışmaları ve Osmanlı-Türk müziği tarihyazımı: Bir bilanço denemesi. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*, 145–164.

Findley, C. V. (1989). *Ottoman civil officialdom: A social history*. Princeton University Press.

Gelbart, M. (2007). *The invention of "folk music" and "art music": Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.

Girgin, G. (2015). *9/8 Roman dansı: Kültür, kimlik, dönüşüm ve yeniden inşa*. Kolektif Kitap.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Ed. ve Çev.). International Publishers.

Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of "Ottoman music"*. Ergon.

Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1978). *Policing the crisis: Mugging, the state, and law and order*. Macmillan.

Hall, S. (1996). Introduction: Who needs 'identity'? S. Hall & P. du Gay (Ed.), Questions of cultural identity içinde (ss. 1–17). Sage.

Hooker, L. (2007). Controlling the liminal power of performance: Hungarian scholars and Romani musicians in the Hungarian folk revival. *Twentieth-Century Music, 3*(1), 51–72.

İnalcık, H. (1973). *The Ottoman Empire: The classical age, 1300–1600*. Weidenfeld & Nicolson.

İnalcık, H. (1980). Military and fiscal transformation in the Ottoman Empire, 1600–1700. *Archivum Ottomanicum, 6*, 283–337.

Keyder, Ç. (1987). *State and class in Turkey: A study in capitalist development*. Verso.

Keyder, Ç. (1988). Class and state in the transformation of modern Turkey. F. Halliday & H. Alavi (Ed.), *State and ideology in the Middle East and Pakistan* içinde.

Koçu, R. E. (2002). *Eski İstanbul'da meyhaneler ve meyhane köçekleri*. Doğan Kitap

Kunt, M. İ. (1983). *The sultan's servants: The transformation of Ottoman provincial government, 1550–1650*. Columbia University Press.

Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics. Verso.

Levine, L. W. (1988). *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Harvard University Press.

Mardin, Ş. (1973). Center-periphery relations: A key to Turkish politics? *Daedalus, 102*(1), 169–190.

Okuş, D. (2022). 1880–1920 arası İstanbul'daki tulûat tiyatrolarında kantocu kadınlar. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 34*, 73–89.

Öner, O. (2021). Understanding social change: Demographic analyses of musicians in late Ottoman Istanbul. *Middle Eastern Studies, 57*(2), 227–248.

Powers, H. S. (1979). Classical music, cultural roots, and colonial rule: An Indic musicologist looks at the Muslim world. *Asian Music, 12*(1), 5–39.

Salzmann, A. (1993). An ancien régime revisited: "Privatization" and political economy in the eighteenth-century Ottoman Empire. *Politics & Society, 21*(4), 393–423.

Salzmann, A. (2004). *Tocqueville in the Ottoman Empire: Rival paths to the modern state*. Brill.

Staten, H. (1984). Wittgenstein and Derrida. University of Nebraska Press.

Stokes, M. (1992). *The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*. Clarendon Press.

Sugarman, J. C. (2003). Those "other women": Dance and femininity among Prespa Albanians. T. Magrini (Ed.), *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean* içinde, ss. 87-118. University of Chicago Press.

Tan, S. (2026). Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması. *Türk Müziği, 6*(3), 231–250.

Tezcan, B. (2010). *The Second Ottoman Empire: Political and social transformation in the early modern world*. Cambridge University Press.

Tunaydın, P. (2023). *Precarious identity, tenacious stereotype: The making of Romani alterity in late- and post-Ottoman Turkey*. Doktora tezi. University of Washington. Washington, US.

Ünal, G. (2017). Batı-dışı modernlik kavramı bağlamında kanto. *Online Journal of Music Sciences, 2*(3), 247–269.

van Dobben, D. J. (2008). *Dancing modernity: Gender, sexuality and the state in the late Ottoman Empire and early Turkish Republic*. Yüksek lisans tezi. University of Arizona.Arizona, US.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.

Zilfi, M. C. (1988). *The politics of piety: The Ottoman ulema in the postclassical age (1600–1800)*. Bibliotheca Islamica.



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
149-162, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

The "constitutive" outside of authority: Rereading Walter Feldman's concept of "cultural authority"

Gonca Girgin[8]

Department of Fine Arts Education, Division of Music Education, Niğde Ömer Halisdemir University, Niğde, Türkiye

Article Info

Recieved: 12 September 2026
Accepted 21 October 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Consecration
Constitutive outside
Cultural authority
Çengi-köçek
Market labor
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

Walter Feldman's concept of "cultural authority" reveals the authority of the classical repertoire as a historical construction grounded in lineage, attribution to named masters, and chains of transmission. When considered alongside Bourdieu's concept of consecration and a class-based analytical framework, cultural authority emerges not as a property but as a relation: authority operates through an act that elevates one pole while relegating another to an "inferior" position, excluding it through consecration. The excluded pole is already present in Feldman's own writings in the form of the gazino repertoire rejected by classical performers. In the early modern period, the sacred and the secular were intertwined; rather than a boundary between art and dance, there existed a hierarchy based on compositional authority within a single field. This boundary was produced in the late nineteenth century with the emergence of the gazino market and the transition of labor from patrimonial dependency to market relations. Criteria of internal differentiation, such as instrumental-performance status and non-Muslim identification, were redistributed and articulated with dance and commercialism to define an outside; a difference in degree was transformed into a difference in kind. The Republic did not abolish authority; rather, it shifted the source of consecration from Sufi lodges, the court, and patronage to the state and the nation, and transferred its agency from the de facto aristocracy to a bureaucratic-cultural elite constituted through the state's founding intervention, while superimposing a national-racial marker upon earlier forms of differentiation. The excluded position is not an abstract Other but the performance labor hired within the commercial entertainment market. The boundary thus constitutes a class relation between an authority that controls the means of consecration and market labor deprived of access to those means. Two diagnostic cases test this underlying relation: in the çengi-köçek practices of Muslim Gypsies, stigma persists even when the criterion of religious affiliation is fulfilled; kanto, a makam-based vocal genre closely associated with the classical canon, demonstrates that the boundary cannot be reduced to a distinction between music and dance. Religious affiliation, ethno-racial belonging, and gender constitute distinct registers through which this labor position is stigmatized and naturalized. When considered in relation to its constitutive outside, cultural authority becomes a relational category; historically, this outside is embodied in the labor of dance and musical performance.

To cite this article

Girgin, G. (2026). The "constitutive" outside of authority: Rereading Walter Feldman's concept of "cultural authority". *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 149-162. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23688652

Introduction

One of Walter Feldman's most significant contributions to the study of Ottoman-Turkish music is his demonstration that the authority of the classical repertoire is not a natural or timeless given, but a historical construction. According to Feldman, "the concept of cultural authority which had prevailed in Ottoman Turkey is exemplified by the conception of the art or classical repertoire in Turkish music"; moreover, these attitudes were carried into the

[8] Prof. Dr., Department of Musicology, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye. Email: zgoncat@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3076-6763

Republican period, undergoing transformation in response to "the need to establish a purer national origin" (Feldman 1990–91: 73). This authority rests upon a mythological lineage of musical knowledge, a repertoire attributed to named masters, and a chain of transmission (Feldman 1990–91: 73, 90–91). The present study takes precisely this concept—Feldman's "cultural authority"—as its point of departure and seeks to reconsider and extend it. The term "cultural authority" is not confined to Feldman's usage. Feldman employs it descriptively to designate the authoritative self-representation through which a repertoire claims historicity, lineage, and authenticity. The term's theoretical foundations lie in cultural sociology: Bourdieu conceptualizes the issue in terms of cultural legitimacy and consecration (Bourdieu 1983), while its intellectual roots extend to Gramsci's concept of cultural hegemony (1971) and Williams's notion of "selective tradition" (1977), which describes how a dominant culture selects and authorizes a particular tradition. In musicology, the same problematic is often addressed through related concepts, including the canon (Bergeron & Bohlman 1992) and the invention of the categories of art and folk music (Gelbart 2007). These terms do not constitute a single concept but rather a family of related concepts. While acknowledging their differences, the present study employs Bourdieu's concept of consecration. When Feldman's descriptive term is considered alongside this concept and a class-based analytical perspective, it reveals not a property but a relation.

The "constitutive outside" is originally a deconstructive rather than a social concept. Henry Staten defines the term as "the deconstructive alternative to the fundamental philosophical concept of form or essence—that is, to unity and self-identity as the most general and inviolable limits of being and knowledge" (Staten 1984: 23), thereby demonstrating that the identity of a form or essence is constituted in relation to the "non-essence" that delimits it. Both the relational-exclusionary logic underlying the concept and the term itself were subsequently introduced into social and political analysis. This perspective is evident in Laclau and Mouffe's concept of antagonism, according to which identity and "the social" can be constituted only through the exclusion of an outside that threatens them (Laclau & Mouffe 1985: 122-125). The term itself is subsequently addressed in Butler's analysis of the subject is constituted through the force of exclusion and abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, an abjected outside, which is, after all, 'inside' the subject as its own founding repudiation. Butler, (1993: 3) and in Stuart Hall's formulation that identity is constituted only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its constitutive outside that the 'positive' meaning of any term -and thus its 'identity'- can be constructed (Hall 1996: 3-5). Certainly, not everything that is excluded is constitutive. The constitutive outside is the opposing pole that the inside necessarily produces in order to establish its own boundaries and define itself; the positive identity of the inside is consolidated precisely through the existence of this outside (Hall 1996: 3). Within this framework, the authority of the classical/national repertoire and the sphere of entertainment and dance are not two independent phenomena but complementary terms of the same act of boundary-drawing: one is constituted through the exclusion of the other.

The concept is employed here neither in its purely deconstructive original sense nor through a wholesale adoption of Laclau's approach, which treats every foundation, including class, as a contingent and anti-essentialist formation. What is retained within this framework is the formal and relational principle of the constitutive outside: authority constitutes itself only through the production of an outside. However, the content of this outside is redefined on the basis of material relations; consequently, the outside refers not to an abstract domain of otherness but to a concrete labor position. In this way, the operative mechanism provided by Bourdieu's concept of consecration is brought together with the relational structure of the constitutive outside, allowing cultural authority to be conceptualized not as an intrinsic quality that can be possessed but as a relation of power.

Feldman's account of the early modern period presents a picture of convergence rather than separation. During the seventeenth and eighteenth centuries, the sacred and the secular were intertwined. Drawing on Abou-El-Haj's concept of "locally generated modernity," Feldman describes this situation as a "blurring" of the distinctions between secular, religious, and Sufi domains (Feldman 2024: 53). During this period, the same masters composed in both spheres: Osman Dede composed both religious and secular genres, while Çengi Yusuf Dede performed as a ney player in both the Sufi lodge and the court (Feldman 2024: 43; 2022: 235). Furthermore, in Feldman's studies, "çengi" and "köçek"

are not categories of dancers but designations associated with musicians. For example, when discussing how members of the Mevlevi order and several other Sufi orders were identified by the instruments they played, Feldman notes that a Mevlevi sheikh was referred to as "the harpist" (çengi, or a player of the çeng) (2024: 39). He also mentions Köçek Mustafa Dede, whose name incorporates the designation "köçek" (2024: 41). Çengi Yusuf Dede is identified as both a ney player and a harpist (2022: 235). Moreover, in classical Mevlevi sources, *raks* refers to the sacred *sema* itself (Feldman 2022: 64, 83). In the early modern period, the criterion of musical value was not performance but composition itself. Feldman observes a sharp division between vocal musician-composers and *sazendes* (instrumentalists), noting that instrumentalists—unless they were dervishes, aristocrats, or members of minority communities—were not regarded as being at the "forefront of musical creativity" (2024: 38). The most prestigious musicians were *hanendes* (vocalists) who were also composers, and their reputations rested on their compositions rather than their performances (2024: 42). Thus, in Feldman's accounts, neither the artistic content nor the contours of the musical hierarchy of this period are framed through distinctions concerning dance.

The sharp distinction between art and entertainment-dance emerges only at a later stage in Feldman's account. As Feldman writes, "there is a fundamental division in the repertoire" between "pieces of the classical concert fasıl and pieces that originated in the gazinos of the late nineteenth century"; contemporary classical performers generally reject the latter (Feldman 1990–91: 89). This rejected pole refers precisely to the milieu of dance and marginalized commercial labor: the *usûl* associated with the discredited *köçekçe* dancing boys, the Gypsy dance *karşılama*, the *longa* derived from Romanian Gypsy *hora* and *sârba*, and the alcohol-serving gazinos of Greek Pera (Feldman 1990–91: 76–77). In other words, the boundary is not an ancient or timeless arrangement but the product of a particular historical moment. Feldman also notes that, as this authority was carried into the Republican period, it was recoded through an ideology of "pure national origins" (Feldman 1990–91: 73). Gökalp's distinction between civilization and culture, together with the ban on classical music on the radio (Feldman 1990–91: 100), formed part of this process of purification. Feldman characterizes the exclusion of core compositions by Zaharya, İlya (d. 1799), and İsak (d. 1814) from State Choir recordings in favor of "Turkish-Muslim composers only" as "simply a reflection of the racism of the 1930s and 1940s" (Feldman 1990–91: 102). Thus, the purified authority of the "classical/national" repertoire was constituted through the exclusion of both non-Muslim cosmopolitan composers and the sphere of commercial-popular entertainment.

Within Feldman's framework, cultural authority is a concept that explains how the authority of the art/classical repertoire is established. It encompasses an authoritative self-representation produced through lineage, compositions attributed to named masters, and musical "knowledge" (*ilm*). Feldman describes this authority from within the repertoire itself, through musical materials; his objective is not to make the excluded sphere an independent object of investigation. However, when the same concept is understood not as a property—an attribute possessed by the repertoire—but as a relation, something else becomes apparent: authority operates through an act that elevates one pole while relegating another to an "inferior" position, thereby excluding it through consecration. The excluded pole is not an abstract "Other" but a concrete labor position. This reading is not externally imposed upon Feldman's material; the excluded pole—the gazino repertoire "rejected" by classical performers—is already present in Feldman's own evidence (1990–91: 89). Dance and çengi-köçek practices, as extensions of this framework, make visible the class/labor character of the excluded position.

In this context, the discourse that elevates and purifies the "classical/national" repertoire and the discourse that relegates entertainment performance to an "inferior" position are two sides of the same act; the consecrated and the excluded emerge together through a single act of boundary-drawing. At the opposite pole of this relation stand actors who exercise control over the means of consecration—patronage and profit, musical "knowledge" (*ilm*), and institutional continuity. By contrast, those who are excluded are performers who lack access to these means and whose labor is available for hire. Thus, the boundary fundamentally expresses the relation between consecrating authority and market labor.

At first glance, a strong objection may be raised against this class-based interpretation. However, this objection can be reconsidered through two diagnostic cases discussed below. The first concerns Gypsy çengi practices, while the second concerns the musical genre of kanto. The primary evidence that makes these dimensions visible lies in the ethnographic characteristics of the performers associated with these practices and their respective communities. Accordingly, these dimensions can be interpreted as distinct registers through which class/labor positions are marked. Religion and religious affiliation, ethnicity, and—particularly in the case of köçek—gender function as "distinct but intertwined" registers through which this labor position is stigmatized and naturalized. Tunaydın (2023: 2) demonstrates that Gypsy otherness is produced through "distinct but intertwined religious, ethnic, and racial registers," and that the ambiguous socio-fiscal category defined by moral criteria in the early modern period underwent gradual ethnicization through the demographic technologies of the reforming nineteenth-century empire, followed by irreversible racialization in the early Republican period (2023: 14). This does not mean reducing these markers to class: each register has its own history, symbolic significance, and relative autonomy, while stigma becomes culturally "fixed" with real force. Nevertheless, the underlying basis of the relation to authority is the labor-class relation operating beneath these registers. Precisely for this reason, the Muslim Gypsy çengi constitutes one of the ideal types of the constitutive outside: although Muslim identity appears "sufficient" to secure inclusion, the performer's position within the "market" keeps them excluded.

Furthermore, the authority described by Feldman is not a freely circulating form of cultural prestige; it rests upon material and institutional foundations. In this regard, Feldman adopts Powers's formulation that art music acquires a "cultural foundation" through the patronage of a "ruling elite claiming connoisseurship (*erbaplık)*" (Powers 1979: 11, as cited in Feldman 2024: 53). This foundation also highlights why consecration gives rise to an unequal form of power. The recognition and definition of what is consecrated are shaped not by free and isolated judgments of taste but by an institutional structure supported by specific means. Within the historical continuity of this structure, the organization of labor may be understood as patrimonial in the early modern period (*kul*, *devşirme*, and palace concubines; Feldman 2024: 56 ff.), whereas by the late nineteenth century it had been transformed into commercial market labor.

An established body of scholarship has already demonstrated that the boundary between art and popular culture is historically constructed and that popular and commercial musical forms are stigmatized and excluded (Levine 1988; DiMaggio 1982; Gelbart 2007). In the Turkish context, the closest parallel is Stokes's (1992) analysis of arabesk music as stigmatized through the cultural authority of the state. Departing from this line of scholarship, the present study reconstructs the boundary through Feldman's concept of "cultural authority" and across a longer historical genealogy—from early modern convergence to the Republican period—as a relation of "exclusion through consecration."

Method

This study is designed as a historical-conceptual and critical rereading. Its point of departure is Feldman's concept of "cultural authority," which, when examined in conjunction with Bourdieu's approach to consecration and a class/labor analytical framework, is reconsidered not as a property but as a relation of power. The primary materials of analysis consist of three works by Feldman: "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire" (1990–91), for the construction of classical/national authority and its transmission into the Republican period; *Music of the Ottoman Court* (2024), for the reconstitution of the early modern ruling class, lineage, and hierarchies of musical performance; and *From Rumi to the Whirling Dervishes* (2022), for the Mevlevi milieu, *raks*, and the designations "çengi/köçek." Two sets of indicators were selected from Feldman's texts for analysis. The first comprises lineage, composer attribution, patronage, institutional continuity, and repertoire legitimacy, all of which relate to the construction of consecration. The second encompasses gazinos, commercial entertainment, dance, and performance labor, which are positioned outside this authority. These indicators were examined comparatively across early modern, late Ottoman (gazino), and Republican contexts. Sources beyond Feldman's works were used to establish the

theoretical framework, assess historical claims, provide comparative evidence, and test the proposed interpretation against alternative explanations.

Çengi-köçek practices and kanto were methodologically selected as boundary (diagnostic) cases to test whether exclusion can be explained solely in terms of religious/sectarian affiliation or the distinction between music and dance as artistic media. The function of these cases is primarily negative: they demonstrate that neither religious affiliation nor artistic medium alone provides a sufficient explanation. The positive interpretation that labor position constitutes the underlying basis of this boundary is derived not from the cases themselves but from the consecration–constitutive outside framework and the proposition concerning markers and registers. Religious affiliation, ethnicity, and gender are treated as registers that operate upon this underlying basis, each with its own history and relative autonomy. Thus, the argument is not that class is determinative in every context, but rather that, in light of the proposed framework and these cases, the basis of this particular boundary may be located in labor position.

The Construction of Authority and Early Modern Convergence

Two mechanisms identified in Feldman's writings are particularly significant. The first is the lineage (*silsile*) that connects the science of music (*İlm-i Mûsikî*) to a mythological genealogy. Abdülbâkî Nâsır Dede begins his late eighteenth-century treatise, *Tetkîk ü Tahkîk*, with an account according to which this science was "invented by Fisagoris (Pythagoras), the father of the sages, and subsequently developed by such scholars as Aristotle, al-Fārābī, and Ṣafī al-Dīn" (Feldman 1990–91: 91). Within this genealogy, Abdülkadir Marâğî occupies the position of a semi-legendary "founding" figure placed at the origins of Ottoman musical practice (1990–91: 92). The second mechanism is *pseudographia*: in a musical context, *pseudographia* refers to the false attribution of compositions from later periods to foundational figures such as Marâğî, Farabî, or Gazi Giray in order to confer legitimacy upon them (1990–91: 90, 95). Cem Behar, whom Feldman draws upon at this point, examines the same primary source—Es'ad Efendi's *Atrabü'l-Âsâr*—and elaborates on the self-consciousness of Ottoman music constructed through the opposition between the "ancients and moderns," as well as the practice of *pseudographia* (Behar 2010: 263). Feldman particularly emphasizes the role of this accumulated tradition in "establishing legitimacy for later Ottoman music by maintaining a repertoire of classics attributed to prominent names" (1990–91: 95). Cultural authority is constructed in this way: the combination of music theory, theoretical treatises, and a repertoire associated with named masters endows the music with an "apparent" historicity (1990–91: 73).

Yet this authority does not exist in a social vacuum; it is grounded in a specific social transformation. Feldman links the emergence of a new art music to the reconstitution of the Ottoman ruling class. During the classical period (1350–1600), music and the arts were entrusted to members of the *devşirme* system (*içoğlan/kul*) trained at the palace, and military status was not transmitted from father to son (Feldman 2024: 46–49) [9]. From the late sixteenth century onward, this system began to disintegrate; careers became hereditary, and a "de facto aristocracy" emerged from families belonging to the *ilmiye* (religious-scholarly establishment) and the scribal bureaucracy (*kalemiye*). This stratum preserved its privileges across generations and, according to Zilfi, became institutionalized by 1715, while Abou-El-Haj traces its emergence to the mid-seventeenth century (Feldman 2024: 51–52). In Ottoman social history, this transformation is also conceptualized as the "Second Ottoman Empire" (Tezcan 2010). Feldman characterizes it through Abou-El-Haj's concept of "local modernity" (2024: 53). Feldman's choice of periodization is also part of an ongoing debate in the historiography of Ottoman-Turkish music (Fırat 2019: 145–164; see also Greve 2015). The previously mentioned "ruling elite claiming connoisseurship" emerged from this transformation. It was this new aristocracy, together with the Mevlevi milieu, that provided the cultural foundation for art music through its control over land and patronage, institutions, and musical knowledge (*ilm*) (Feldman 2024: 53, 55). Thus, the construction

[9] This decline was not an incidental process of disintegration but the combined outcome of three interconnected transformations: (1) the spread of firearms from the late sixteenth century onward, which undermined the classical army based on *timar*-holding *sipahi* cavalry in favor of salaried, musket-bearing standing infantry (*kapıkulu* and *sekban*); (2) the fiscal transformation intensified by the conversion of *timar* holdings into tax-farming arrangements (*iltizam*); and (3) the gradual opening of military status to Muslims more broadly, through which the *kul/devşirme*-origin cadres lost their monopoly in this sphere. The same process of disintegration is also documented in Feldman's own account (İnalcık 1980: 283–337; Tezcan 2010: 16–17, 22, 187; Feldman 2024: 46, 49).

of authority and its material-institutional foundations became two aspects of the same process: whoever controls the means of consecration also produces authority.

In this world, the sacred and the secular were not separate but intertwined, and this interrelationship was a direct consequence of the transformation of the ruling elite. The decline of the *kul/devşirme* element within the palace[10] opened the way for mosque muezzins and members of the *ilmiye* to participate in secular art music as performers and composers, thereby blurring the distinction between secular and religious domains, which had been "much more separate during the classical period" (Feldman 2024: 56). In short, this secularization constituted a structural dimension of the "local modernity" of the new ruling class (Feldman 2024: 53). Beyond the examples mentioned in the preceding section (Osman Dede and Çengi Yusuf Dede), this convergence was structural: close interaction between the Mevlevi milieu and the secular elite brought numerous dervishes into palace service as *hanendes* (vocalists) and *sazendes* (instrumentalists), while dervishes and informal *mehter-i birûn* ensembles disseminated art music among the urban population (2024: 55). In Feldman's words, "increased participation of non-Muslims in many areas of Ottoman life, and blurring of the distinctions between secular, religious and Sufi culture" (2024: 56). As discussed in the Introduction, the hierarchy operating within this setting consisted of gradations of compositional authority among composers, *hanendes*, and *sazendes*, as well as between Muslims and non-Muslims within the vocal repertoire (2024: 38, 40, 42). In the music-theoretical and biographical sources on which Feldman draws, *çengi* and *köçek* likewise circulate as designations for musicians rather than categories of dancers. Consequently, dance (*raks*) was not marked as a separate and inferior genre within the system of musical value organized around compositional authority in art music.

Thus, within the early modern field of art music reconstructed by Feldman, there was no boundary separating consecrated art from an excluded sphere of dance. Dance and entertainment certainly existed as social practices—*çengi* and *köçek*, as demonstrated by Metin And and Popescu-Judetz, were recognized categories of performers that persisted into the modern period (as cited in van Dobben 2008: 46, 49). However, they had not yet been constituted as an "outside" excluded by consecrated art; nor were they marked as separate and inferior genres within the hierarchy of values governing art music. What existed instead were gradations operating within a single field of art music and organized around compositional authority: prestige was associated with vocal composition, while instrumental performance occupied the lower levels of this hierarchy (Feldman 2024: 38, 42). The repertoire of entertainment and dance was not situated outside this continuum but at its less prestigious end. Accordingly, the construction of entertainment and dance as an "outside" was not an early modern structure but a boundary produced subsequently.

What is particularly striking is that this boundary was established not through entirely new criteria but through the redistribution of older criteria that had previously marked differences of degree within the field itself. In the early modern period, instrumental/performance roles and non-Muslim affiliation—non-Muslim status largely coincided with instrumental roles, while admission to the "inner circle" of vocal composition occurred only at a later stage (2024: 40, 42)—were markers of an internal ranking, that is, differences of degree; they did not place anyone outside the field. Subsequently, these markers were repositioned to define a difference in kind—the boundary between inside and outside. Criteria previously distributed across an internal hierarchy were now concentrated upon those designated as "outside." What changed was not the content of the criteria but their function: criteria of gradation became criteria of exclusion. The fact that the boundary was constructed from old and familiar materials also made it appear as continuity rather than rupture. Yet what had occurred was the transformation of a difference in degree into a difference in kind.

The same operation—the transformation of a difference in degree into a difference in kind—can also be observed in ethnic marking. During this period, the stigma attached to the category "Gypsy" was not yet a fixed ethnic designation; rather, it was a category defined through moral and fiscal criteria, with fluid and contested boundaries (Tunaydın 2023: 14). A petition dated 1618 illustrates this clearly. A group residing in Istanbul's Üsküplü neighborhood appealed to the imperial court, complaining about tax collectors who sought to levy *haraç* and *ispençe*,

taxes associated with non-Muslims, upon them. The court responded favorably, but its reasoning is particularly revealing: the petitioners were described as believers who associated with Muslims, performed the five daily prayers, recited the Qur'an, did not associate with other Gypsies, and paid *avârız* and other taxes together with the residents of their neighborhood. Exemption was therefore conditional not only upon religious affiliation but also upon differentiation from the wider community. Such individual rulings, however, did not develop into established administrative practice, and complaints continued (Tunaydın 2023: 34).

The Late Construction of the Boundary: The Gazino Rupture and the Authority–Market Relation

The boundary separating the poles of art and entertainment did not emerge at a single historical moment but developed through a process extending from the late nineteenth century to the mid-twentieth century. This process began in the late nineteenth century. As Feldman observes, from the final third of the nineteenth century onward, the non-Muslim district of Pera in Istanbul developed a public entertainment culture centered on nightclubs serving alcohol. The music performed The music performed at these clubs was not based on urban folklore or on the older music of the Turkish coffee-houses, which were now becoming extinct, but on elements of the *fasıl* tradition that had lost court patronage and was composed by Greek and Armenian musicians such as Asdik, Andon, Tatyos, and Vasilâki (Feldman 1990–91: 76). This repertoire did not reach maturity at the moment of its emergence but developed over the following decades, from the turn of the century through the first half of the twentieth century. This music was based "neither on urban folklore nor on the older music of Turkish coffeehouses" (ibid.). Thus, the gazino was not simply an extension of an existing entertainment tradition but a new formation: commercial, urban, and operated by non-Muslims. Moreover, in late Ottoman Istanbul, music was becoming a profession increasingly oriented toward the market rather than court patronage. Almost over 90 percent earned their principal income from music, almost all of it generated "outside the palace, within the growing music market" (Öner 2021: 240–241, 244). Consequently, the emergence of the boundary coincided with the development of a commercial entertainment market.

The historical redistribution of performance roles can also be traced in neighboring Ottoman territories. According to Rudolf Brandl, before 1835, Gypsy musicians were mentioned in the sources only as itinerant entertainers and dancers at village festivities and fairs; they were never identified as participants in urban or courtly *ince saz* ensembles. Where ethnic information was provided, the musicians mentioned until the 1800s were Jewish. After 1835, however, urban ensembles came almost entirely under the control of Gypsy musicians (Brandl 1996: 20). The argument that boundaries and performance roles were historically produced rather than given is therefore supported by comparative evidence beyond Feldman's own material.

In opposition to this market, the classical repertoire defined itself through a division. As Feldman states, there is a gap between "pieces originally composed as part of the classical concert fasıl" and those "originating in the gazinos of the late nineteenth century," while contemporary classical *hanendes* and choir conductors "generally reject" the latter (Feldman 1990–91: 89). The mechanism through which this rejection operates is the same mechanism of authority described in the preceding section. According to Feldman, the gazino *fasıl* differs from the classical *fasıl* "purely on the basis of attribution, apart from compositional and performance style"; gazino composers are "disconnected from the lineage of musicians extending from modern figures such as Zekâi Dede and Tanbûrî Cemil Bey back to the mythical past" (Feldman 1990–91: 90).

One of the clearest demonstrations of this distinction is the *şarkı* form. The *şarkı* was produced both under court patronage and within the commercial environment of the gazino. Moreover, the gazino developed its own cyclical structure for grouping *şarkı* compositions (Feldman 1990–91: 76). If the same musical form exists on both sides of the divide, the form itself cannot be what establishes the distinction. The *şarkı* therefore also reveals where the boundary does not lie: it is located not in musical form but in the authority/market position within which that form is performed. This demonstrates that the boundary is drawn through the mechanisms of authority itself, namely lineage and composer attribution. The chain of consecration now excludes as much as it includes, refusing to admit the gazino repertoire into the authorized genealogy.

The set of markers associated with the excluded pole exhibits a meaningful and systematic coherence. The vocal finales of the gazino repertoire frequently conclude with rapid asymmetric rhythms derived, in Feldman's formulation, from "the *usûl* of the discredited *köçekçe* dancing boys," which eventually became part of the contemporary Gypsy dance known as *karşılama*. Instrumental finales, meanwhile, favor either the *saz semâîsi* or the newly created *longa*, inspired by the Romanian Gypsy *hora* and *sârba* (Feldman 1990–91: 76–77). Within this framework, the lower-status pole emerges at the intersection of dance practices—*köçekçe* and *karşılama*—Gypsy performance labor, and the commercial, non-Muslim entertainment establishments of Pera.

The expression of this intersection in contemporary sources reveals a structure in which admiration itself becomes the justification for disparagement. Writing in 1878, the Western observer Fanny Blunt noted that young Romani women were "much admired as dancers by the Turkish community," while adding that their "lack of morality and propriety" made them suitable for the profession (as cited in Tunaydın 2023: 113). Admiration and disparagement are not two separate judgments but two halves of the same statement: the performer is valued precisely through the characteristic by which she is devalued.

What is noteworthy here is that the criteria marking the internal gradations described in the preceding section are now redistributed across an excluded sphere. In the earlier period, the axis of differentiation was compositional authority, with vocal composition ranked above instrumental performance. Non-Muslim affiliation was not an entirely separate criterion but a position that largely coincided with instrumental roles along this axis, while access to vocal composition was granted only at a relatively late stage (Feldman 2024: 40, 42). Under the changing conditions of accumulation from the late nineteenth century onward, both instrumental/performance status and non-Muslim identification were redistributed to define the excluded sphere. These earlier markers were articulated with two new elements, dance and commercialism, and thereby assigned new functions within a different classificatory order. Rather than eliminating existing markers, the boundary repositioned them within a new configuration, constituting the excluded as a transformed combination of earlier cultural distinctions.

Feldman also corroborates this late-period differentiation through an independent observation. He notes that during the reign of Abdülhamid II, the gazino milieu and the aristocratic-Mevlevi milieu increasingly diverged as "the mystical and the worldly drew further apart" (Feldman 2022: 238). When conceptualized through the authority–market relation, this differentiation reveals, on one side, the pole of consecration, constituted by actors who exercise influence over the mechanisms of consecration through patronage and profit, musical "knowledge" (*ilm*), and institutional continuity. On the other side stands the gazino pole, organized by the commercial market and characterized by wage-based performance practices dependent upon commercial establishments.

From this perspective, the boundary signifies more than a difference in taste or a cultural mythology; it also expresses the relation between consecrated authority and labor shaped by the market. Accordingly, it was only during this late period that the commercial entertainment market became clearly identifiable as a relatively autonomous and distinct institution. This development rested upon a foundation of demand: as economically grounded class distinctions became more pronounced after the Tanzimat reforms, the entertainment demands of the urban ruling class were met through performances by female dancers. Moreover, entertainment services during this period were subject to state administration through guilds of merchants and artisans.

This transformation also reveals that the labor regime underlying the constitutive outside changed historically. The dual structure is described in contemporary sources as well. In the Ottoman Empire, solo dance was performed by two categories of individuals: enslaved persons who danced within the confines of their households, and performers who entertained audiences for payment and danced in public venues (Sugarman 2003: 92). In the early modern period, the labor of low-status performers was organized through patrimonial relations based on servitude. The *kul*, *devşirme*, or palace concubine occupied a position of attachment to a particular household rather than functioning as a market actor (Feldman 2024: 56 ff.).

By contrast, the gazino performer operated within market relations: their labor was hired, they received wages in return, and they worked as part of a commercial enterprise. Thus, although both historical forms of the "constitutive

outside" point to a labor position defined in relation to authority, the regime underlying that position had changed. Patrimonial dependency gave way to market-based labor relations. This transformation of the labor regime was the fundamental factor that made the boundary emerging in the late nineteenth century a new historical formation and rendered it amenable to analysis in political-economic terms.

Moreover, the history of this transformation can be linked to the organization of guilds in the Ottoman Empire. Ottoman musicians, at least those working in urban settings, were organized into guilds until 1835 (Brandl 1996: 10). The transition from patrimonial dependency to market labor coincided with the dissolution of the guild system, and the conditions underlying the gazino rupture point to the same historical trajectory. Another indication of this dissolution was the prohibition of *köçek* performances in 1857, within the broader process associated with the abolition of the Janissary corps and the disintegration of the guild system to which entertainment troupes had been attached.

In short, this account identifies the historical moment in which the boundary between art and entertainment-dance was produced. The boundary took shape precisely through the exclusion of the commercial entertainment market by the apparatus of consecration and its positioning outside the sphere of legitimate culture. At this stage, however, the boundary was still constructed largely through genealogical distinctions among musicians and hierarchies of taste. In other words, authoritative circles characterized the gazino repertoire as "disconnected from the lineage."

The Constitutive Outside: The Entertainment Performer as Market Labor and a Diagnostic Case

Feldman describes "cultural authority" as an intrinsic attribute of the classical repertoire. However, when authority is understood not as an intrinsic quality but as a relation, the consecrated classical/national repertoire and the excluded entertainment repertoire cease to be two independent phenomena. Within this framework, the consecrated classical/national repertoire and the excluded entertainment repertoire constitute two complementary terms of the same practice of boundary-drawing. Accordingly, the entertainment-dance repertoire constitutes the *constitutive outside* of classical authority.[11] It is the sphere that this authority must exclude in order to establish its own boundaries and define itself.[12] The popular sphere's "lack of authority," therefore, cannot be regarded as a neutral or spontaneously arising deficiency. Rather, it is a structural position produced through the operation of authority itself, taking the form of an actively imposed deprivation.

As previously argued, the content of this outside consists of a concrete labor position: performance labor hired within the commercial entertainment market during the gazino era. At the opposite pole stand actors who exercise control over the means of consecration, a position grounded in the connoisseurship and patronage discussed in the Introduction. It is important to emphasize that this class relation is not a ready-made analytical framework externally imposed upon the material. Rather, it is produced directly through the operation of the apparatus of consecration. The mechanism that "disconnects" the gazino composer "from the lineage" and distinguishes the gazino *fasıl* from the classical *fasıl* "purely on the basis of attribution" (Feldman 1990–91: 90) is also the mechanism that positions market labor outside the authorized genealogy.

In this respect, the sacred and class constitute two different dimensions of a single operation: consecration is the means through which the pole of authority reproduces itself by excluding the pole of labor, while "class" is the social designation of the relation between these poles. This connection between the sacred and class recalls Bourdieu's concept of symbolic capital. According to Bourdieu, because the conditions governing the transmission and acquisition of cultural capital are more concealed than those of economic capital, cultural capital is particularly

[11] The concept of the "constitutive outside" originates in a deconstructive framework. Henry Staten uses the term to characterize Derrida's mode of thought (Staten 1984: 23). Laclau and Mouffe formulate the underlying logic not in terms of a dialectical contradiction but as a constitutive antagonism that prevents the completion of identity (Laclau & Mouffe 1985: 125). The concept was subsequently applied to the constitution of the subject by Butler (1993: 3) and to the formation of cultural identity by Hall (1996: 5). Following Laclau, Hall characterizes the constitution of identity as an "act of power." The aspect of the concept adopted in this study is its formal and relational principle: authority can constitute itself only through the production of an outside. However, the content of the concept is grounded not in a general ontology that treats every foundation as contingent, but in a concrete labor position.

[12] One manifestation of the constitutive outside within the art music canon is the simultaneous incorporation of the image of the Gypsy and exclusion of Gypsy people themselves. Max Peter Baumann elaborates on this dual operation through eighteenth-century *Singspiele* and nineteenth-century operas (Baumann 1996: 96).

inclined to function as symbolic capital: that is, to be recognized not as capital but as legitimate competence (Bourdieu 1986: 245). Similarly, the symbolic classification established through consecration operates as a misrecognized and obscured form of the underlying labor relation.

Furthermore, the operation of consecration in conjunction with exclusion has been documented in other contexts. In the Hungarian case, Bálint Sárosi notes that it was ecclesiastical sanction that defined the performance of dance music as deviant. This classification assigned performances deemed "unworthy of a respectable person, an improper thing (cigányság – gypsiness)" to a stigmatized community. In Sárosi's formulation, "what was considered humiliation and degeneration for those more strictly belonging within the framework of society meant for the gypsies a way of entering society and the best way toward success" (as cited in Hooker 2007: 61).

Mattijs van de Port approaches the same relation from the opposite direction: musicians are not simply excluded; rather, "society recruits its musicians from the margins." As long as they carefully observe the boundaries established by society, their skills enable them to move toward the cultural center and transcend their social position (as cited in Hooker 2007: 60). Yet the boundary is established not by an undifferentiated "society" but by the authority of consecration.

A formal counterpart to this authority can be found in Philip Bohlman's observation that the folk musician "should be merely a tradition-bearer". The bearer presents the tradition, but the collector controls what is requested and which version is recorded (as cited in Hooker 2007: 54). Consecration operates by fixing the Other in the position of bearer rather than author.

Nevertheless, a substantial objection can be raised against this class-based interpretation. The lower-status pole described by Feldman is distinctly marked by the category "non-Muslim" (Feldman 1990–91: 76–77). This raises the question of whether the fundamental basis of the distinction lies in religious or ethnic affiliation rather than class position. This objection is examined through two diagnostic cases that challenge the sufficiency of religious and confessional affiliation as explanatory criteria.

The first case concerns the Muslim Gypsy performer. Gypsy performers could be either Muslim or non-Muslim; nevertheless, çengi-köçek practices continued to be classified as "low-status entertainment" even when the performer was Muslim. Contemporary classifications help explain this designation. Minna Rozen observes that female performers among the free population were almost invariably of *dhimmi* origin—Greek, Armenian, or Jewish—whereas Muslims who entered the performing arts were predominantly Gypsies. She immediately adds that they were regarded as "outsiders regardless of their religion" (Rozen 2002: 271, as cited in van Dobben 2008: 45).

Gypsies were classified within the Muslim category, yet were simultaneously excluded from it within the same formulation; religious affiliation was insufficient to secure their inclusion. The same pattern also emerges in the literature drawing on sources concerning the Ottoman çengi-köçek tradition:

Çengilik and köçeklik were practiced by Gypsies alone among Muslims, alongside Jewish, Greek, and Armenian performers. Although these practices were not exclusive to Gypsies, occupations considered "socially unacceptable" were effectively assigned to them (Duygulu 2006: 204; see also Koçu 2002; Girgin 2015). Muslim identity was therefore insufficient as a criterion of inclusion. The Muslim Gypsy, positioned as the Other, was simultaneously regarded as alien to the Muslim community (Girgin 2015: 113). Van Dobben qualifies this observation by questioning the assumption that Muslim Turks never performed these dances. The question here, however, is not whether Turks performed them, but which group collectively undertook this form of labor.

The reasons why this labor became concentrated within a particular community are also evident in the same ethnographic evidence: a marginalized sphere of performance creates a demand for a labor force considered "socially unacceptable" but possessing limited occupational alternatives. Bodily skill, meanwhile, constitutes a form of capital that can circulate readily within this sphere without requiring extensive prior accumulation. The reasoning behind van Dobben's qualification also supports this interpretation. According to van Dobben, "performing for money, whether by women or men, was regarded as a lower-class occupation," and lower-class Muslim Turks could also become professional performers outside the palace (van Dobben 2008: 45–46).

The failure of religious affiliation to function as a sufficient criterion of inclusion is evident in contemporary documents. Conversion to Islam did not eliminate stigma. Pouqueville, traveling through Epirus in the early nineteenth century, recorded that Gypsies who had converted to Islam were regarded as "accursed and excommunicated by the Turks" (as cited in Brandl 1996: 9); Leake made a similar observation in Thessaloniki.

The same pattern can be observed in the empire's fiscal and administrative records. Ottoman Gypsies were subject to special taxation regulations, and tax collectors frequently made no distinction between Muslim and Christian Gypsies, collecting higher amounts even from Muslims. The empire also recorded Gypsies as "Gypsy" in identity documents (Tunaydın 2023: 30). Religious affiliation thus failed to function as a sufficient criterion even in taxation, one of the most material forms of classification. The 1618 ruling discussed in the second section further demonstrates that, even when an exemption was granted, its justification included the condition that the petitioners did not associate with "other Gypsies." Meeting the religious criterion was not enough; separation from the community was also required.

Moreover, the criterion was not merely fulfilled in practice; it was explicitly invoked. In March 1909, a telegram sent to the Ottoman Chamber of Deputies from the district of Praviçte in the province of Thessaloniki presented its signatories as Muslims belonging "by origin and descent to the manifest religion of Islam." They emphasized that they fulfilled all the obligations of Islam, including military service, alongside other Muslims, and demanded that the designations "Kıpti" and "Gypsy" be removed from both official records and everyday language.

The petition further argued that, had they belonged to another religion and requested admission to Islam, their request would have been granted immediately, whereas their own legitimate demands had repeatedly gone unanswered (Tunaydın 2023: 28–29). The criterion had been invoked, explicitly justified, and yet had failed to secure inclusion. If stigma persists even in the case of a Muslim performer, religious affiliation cannot be its determining basis. Rather, stigma attaches to the performer's position in relation to consecrating authority: their status as labor within the commercial entertainment market. Feldman's framework does not encompass this case because his analysis proceeds along the composer/non-Muslim axis; what makes this case visible is the position occupied by this labor and the community performing it.

A second diagnostic case leads to the same conclusion by addressing a different objection. The çengi-köçek case challenges the explanation based on religious affiliation. Another objection, however, might suggest that exclusion arises from the association of the excluded pole with "dance/the body." If the consecrated pole is defined through music—composition and lineage—while the excluded pole is defined through dance and bodily performance, the boundary might appear to derive from the artistic medium itself: the distinction between music and dance.

Kanto challenges this explanation. Kanto is not a dance but a vocal musical genre. It is makam-based and, rather than being an adaptation of Western cabaret, represents an East–West synthesis that emerged from *tuluat* (improvisational) theater (Ünal 2017; Blackthorne-O'Barr 2018: 3). Moreover, during the Republican period, kanto moved beyond anonymity and came to be associated with named composers. As Western instruments were replaced by the *ud*, *kanun*, and *cümbüş*, its makam-based structure became even more pronounced (Ünal 2017; Beşiroğlu & Özbilen 2010: 237–239). Composers associated with the classical canon—including Sadettin Kaynak, Refik Fersan, and Rakım Elkutlu—also composed kantos (Tan 2026: 237).

Nevertheless, kanto could not escape the stigma of being "vulgar," "obscene," and "artistically inferior." Criticism was directed not at the music or its sonic qualities but at the public visibility of the female body on stage and the economic independence of the performer (Okuş 2022; Beşiroğlu & Özbilen 2010: 240).

This bodily stigma can be interpreted as a process parallel to Butler's analysis of the body and exclusion: the boundary of the consecrated repertoire is established by excluding a body designated as "vulgar." In this way, the constitutive outside of authority is reproduced through the register of gender, specifically through the female body on stage (cf. Butler 1993: 3).

Thus, the boundary is determined neither by artistic medium, nor by distance from the makam tradition, nor by the absence of composer attribution. Even when kanto came to be associated with named composers, it was not

incorporated into the consecrated pole. Its exclusion was attached not to the absence of attribution but to the genre's position within the commercial entertainment market and its gendered, embodied regime of performance.

The fact that early kanto performers were predominantly Armenian and Greek women, while Turkish women also appeared on stage under non-Muslim pseudonyms (Beşiroğlu & Özbilen 2010: 237–239; Okuş 2022), demonstrates how this labor position was experienced through the registers of gender and ethnicity.

The contrasting trajectory of tango during the same period further supports this interpretation. Although musically simpler, tango came to be recognized as an "elite" and "respectable" form of music through its role at Republican-era balls and the support it received from the bureaucracy (see also Tan 2026: 242–243), whereas makam-based kanto, despite its proximity to the classical canon, remained excluded.

The distinction between these two genres therefore lies neither in their distance from the makam tradition nor in their positioning between East and West—kanto itself was an East–West synthesis—but in the position of performance labor in relation to consecrating authority.

As demonstrated above, religious affiliation, ethno-racial belonging, and—in the case of köçek—gender function as registers through which this labor position is stigmatized and naturalized.[13] Even when one component of these markers, namely religious affiliation, is absent in the case under examination, the stigma persists. Certainly, each marker has its own history, symbolic significance, and relative autonomy, and stigma is culturally "validated" with real force. Nevertheless, the underlying basis of the relation to authority is the position operating beneath these markers.

Precisely for this reason, the Muslim Gypsy çengi constitutes an ideal type of the constitutive outside: even though the confessional criterion appears "sufficient" to secure inclusion (the performer is Muslim), their position within the market keeps them excluded. This tension between the marker and its underlying basis reveals what the boundary is actually founded upon.

Feldman also describes the relationship among the gazino, Gypsies, and dance (1990–91: 76–77). However, analyzing this relationship as one of power and labor, and extending the analysis beyond the "non-Muslim" axis, lies outside the scope of his work.

When Feldman's concept of "cultural authority" and the empirical material he presents are reconsidered, the boundary in question can be understood as producing a relation of exclusion operating through consecration. Within this framework, the excluded position is not merely a cultural status but also a concrete labor position shaped by market relations. This position is reproduced through stigmatization by means of religious, ethnic, and gender-based markers. The diagnostic case of the Muslim Gypsy provides both an empirical foundation for this theoretical framework and its clearest illustration.

The Republic: Purification and the Relocation of the Source of Authority

The Republic did not abolish cultural authority; it reconstituted it. Feldman notes that the forms of authority prevailing in the Ottoman Empire were carried into the Republican period, undergoing transformation in response to "the need to establish a purer national origin" (Feldman 1990–91: 73). The collapse of the empire generated a crisis of self-definition in music, as in every other sphere of life. The historical repertoire carried considerable symbolic weight: initially perceived as a liability for national identity, this legacy was subsequently transformed into a positive symbol of Turkish identity through the reinterpretation of the same repertoire (Feldman 1990–91: 104).

In this reconstitution, the power of consecration shifted from the lineage of Sufi lodges, the court, and patronage to the secular state and its institutions—the radio, the People's Houses (*Halkevleri*), and the conservatory inherited

[13] This formulation draws upon a more general proposition concerning the relationship between class position and ascribed markers (Hall et al. 1978). The proposition was developed in the context of race and the politics of crime in postwar Britain; what is transferred here is not that historical context but the formal structure of the proposition. This transfer depends on three conditions: the existence of a market for the labor in question; the performance of that labor by a community bearing an ascribed marker; and the existence of an authority possessing the power to grant or withhold recognition. The third section demonstrates that these conditions were met in the late Ottoman entertainment market. Two modifications are made in this conceptual transfer. First, in the original formulation, the marker constitutes the form in which class position is experienced; here, by contrast, the marker is understood as the register through which that position is attributed and interpreted by consecrating authority. Second, whereas the original formulation involves a single marker, the present analysis treats religious affiliation, ethnicity, and gender as separate but overlapping registers (Tunaydın 2023: 2). The analysis of the crisis of hegemony and moral panic specific to the British context is not transferred.

from *Darülelhan*. Lineage and musical knowledge (*ilm*) were reproduced in a national form, while the nation itself was now defined as the ultimate source of consecrating authority.

Yet this transition did not merely change the source of authority—the individuals and institutions through which it was exercised—but also transformed the class-based agency that sustained it. In the Ottoman context, the consecrating agent was a "de facto aristocracy" drawn from families of the religious-scholarly establishment (*ilmiye*) and the scribal bureaucracy (*kalemiye*), organically rooted in dynastic-religious patronage [14].

In the Republican period, however, consecration was carried out by a bureaucratic cultural elite responsible for codifying and institutionalizing the repertoire. The position of this elite was part of the same state-centered process of class formation that produced the "substitute bourgeoisie" through the elimination of non-Muslim capital and state-administered mechanisms of transfer, rather than through organic development under conditions of free competition (Keyder 1988). Neither formation rested on an organic social base; both depended upon the constitutive intervention of the state.

Lacking organic roots and spontaneously generated consent, this bloc grounded its cultural power directly in the constitutive force of the state; in Gramscian terms, it was not a class formed through mass mobilization from below but one constituted from above—that is, a process of passive revolution (Gramsci 1971: 106–114). The cultural field was likewise organized as the domain of this class. Thus, the relation of exclusion through consecration persisted, although both the class agent responsible for it and the mode through which authority operated underwent fundamental transformation. This authority generated much of its legitimacy through acts of boundary-drawing and purification. The Republican reconstitution of cultural authority therefore carried this program forward.

Within Gökalp's distinction between civilization and culture, folk music was assigned to national culture, while Western technique was situated within the "civilization" to be adopted. Ottoman urban music, by contrast, was excluded from both categories as part of an older civilization—a religious universe—that had to be overcome (Feldman 1990–91: 98–99). Feldman observes that Gökalp "knew very little about music" and so his argument "did not revolve around actual musical structures" (Feldman 1990–91: 98–99).

Along the intellectual trajectory extending from Rauf Yekta to Sadettin Arel, the "cosmopolitanism" of the Ottoman repertoire was what most deeply antagonized nationalists (Feldman 1990–91: 96–97). Arel's *Türk Musikisi Kimindir?* (*To Whom Does Turkish Music Belong?*, 1940) declared this repertoire to be "purely" Turkish (Feldman 1990–91: 101). In Feldman's assessment, the Republic's second decade (1935–1945) was had been very damaging for classical Turkish music; during this period, classical Turkish music was also temporarily banned from radio broadcasting (Feldman 1990–91: 100). In short, nationalist musicology became a new apparatus of consecration, constituted through a nationalized form of musical knowledge (*ilm*) and lineage.

The first explicit exclusion produced by this apparatus was that of the non-Muslim composer. Feldman directly characterizes the omission of core composers such as Zaharya, İlya (d. 1799), and İsak (d. 1814) from State Choir

[14] The designation "de facto aristocracy" rests on contested historiographical ground. The classical, state-centered model approaches this term with caution. In this model, the fundamental distinction between the askerî (ruling and military-administrative establishment) and the reaya (tax-paying subjects) represents not a property-based class division but a state-defined status order dependent upon the sultan's will, revocable and, in principle, nonhereditary. The kul/devşirme system prevented claims to hereditary status; mîrî (state-owned) land and nonhereditary timar holdings inhibited the emergence of a landed nobility; and müsâdere (confiscation) restricted the accumulation of dynastic wealth. Authority derived from state appointment rather than descent (İnalcık 1973). For the modern period, Mardin (1973) introduces a qualification to class-based analysis by arguing that the decisive cleavage was not class but center–periphery. The revisionist strand of historiography, by contrast, documents the gradual disintegration of this institutional arrangement from the late sixteenth century onward. Abou-El-Haj (1991) argues that a household-based ruling elite capable of reproducing itself across generations had emerged by the mid-seventeenth century, rejecting the paradigm of "decline." Zilfi (1988) demonstrates that, by the early eighteenth century, the upper ranks of the ilmiye had become hereditary and concentrated in the hands of a small number of families. Tezcan (2010) reframes the period not as one of decline but as a transformation characterized by the expansion of the political class. Salzmann (1993, 2004) identifies the emergence of a property-holding provincial elite (âyan) through the privatization of lifetime tax farms (malikâne). Since the late 1970s, Ottoman historiography has largely moved away from the paradigm of "decline" toward an emphasis on "transformation." Salzmann's (2004) demonstration that the âyan simultaneously gained autonomy and became more closely integrated with the center cautions against reducing this elite to an autonomous, European-style nobility. In the present study, "de facto aristocracy" does not designate a European-style landed estate but a hereditary elite that maintained intergenerational control over the means of consecration—patronage, musical knowledge (ilm), and institutional continuity. For broader discussions, see Tezcan (2010) and Salzmann (2004); for the mode of production and the peasant–state relationship, see Berktay and Faroqhi (1992); for class formation across the late Ottoman and Republican periods, see Keyder (1987); and for provincial households and the bureaucratic establishment, see Kunt (1983) and Findley (1989).

recordings in favor of "Turkish-Muslim composers only" as "a reflex of the racism of the 1930s and 1940s." He regards the persistence of this practice into the 1980s as evidence of "real cultural isolation" (Feldman 1990–91: 102).

This constitutes one of Feldman's most forceful critical judgments, and his diagnosis operates in two directions. He frames the issue as "a conflict between the mythologies of Ottomanism and Turkism," critically dismantling both myths (Feldman 1990–91: 105). Feldman analyzes this exclusion at the level of mythology and ideology and along the composer/ethno-religious axis. The sphere of popular dance and market labor, however, remains outside his analytical framework.

From the perspective developed here, Republican purification can be understood as the state-directed redrawing of the gazino boundary and its reinforcement through national authority. Purified national-classical authority reproduced its constitutive outside, but now superimposed a national marker upon the earlier markers of exclusion: non-Muslim affiliation, instrumental/performance status, and commercialism.

A legislative counterpart to this accumulation of markers emerged during the same period. The Settlement Law of 1934 placed the expression "those of Turkish race" alongside "those holding Turkish citizenship" and "those affiliated with Turkish culture." Article 13 required persons not belonging to the Turkish race to be resettled through their distribution among separate neighborhoods in towns and cities and among villages (Tunaydın 2023: 117). Thus, Gypsy identity underwent a transition from the gradual ethnicization of the nineteenth century to racialization in the early Republican period (Tunaydın 2023: 14).

The construction of the boundary between art and entertainment-dance and the racialization of stigma were therefore two parallel processes unfolding during the same decades. One classified repertoires, the other populations, and both reflected a comparable nationalizing and racializing logic. The excluded performer now occupied a doubly marginalized position: as commercial, lower-status market labor and as someone positioned outside the nation.

The source of authority had shifted, and although the institutional form and content of exclusion had changed fundamentally, its underlying logic continued to operate. Consecration reproduced itself by excluding a pole of labor.

At this point, the tension discussed in the preceding section becomes most visible. The Republican nation defined belonging through a Muslim-Turkish core; in principle, the Muslim performer satisfied the religious component of this criterion of national inclusion. Yet the Muslim Gypsy performer remained excluded despite meeting that criterion.

If even a subject who fulfills the nation's own criterion of inclusion remains stigmatized and excluded, the boundary cannot be determined solely by national affiliation. Rather, it operates through the performer's position as labor within the commercial entertainment market. In this context, the national-racial marker becomes another register through which that labor position is stigmatized.

The continued exclusion of the Muslim Gypsy performer, despite the apparent fulfillment of the national criterion, thus reveals the constitutive outside as a labor category constituted and marked through borrowed forms of identification.

Conclusion: Cultural Authority as a Relational Category

As Feldman demonstrates, the authority of classical Turkish music is neither a natural nor an inherently given attribute; rather, it is the product of a historical process of construction grounded in a mythological lineage, a conception of repertoire organized around the names of composers, and a chain of transmission (Feldman 1990–91: 73). Three fundamental historical characteristics can be identified through a close reading of Feldman's works. First, during the early modern period, the sacred and the secular existed not as two separate spheres but as an interconnected whole. Consequently, no sharp distinction between art and dance of the kind that would emerge later existed during this period. Second, the distinct boundary between art and entertainment-dance was produced only in the late nineteenth century, with the emergence of the gazino market (Feldman 1990–91: 89). Third, this boundary was reconfigured during the Republican period through a process of national and racial purification (Feldman 1990–91: 102).

When this historical trajectory is subjected to theoretical analysis, cultural authority, which Feldman describes as an attribute possessed by tradition, can be reconceptualized as a relational category. Within this framework, the consecrated classical/national repertoire and the musical sphere relegated to entertainment are not two independent phenomena but complementary terms of the same act of boundary-drawing. The resulting "outside" does not designate an abstract sphere of otherness but a concrete labor position. This position becomes visible through an examination of performance labor hired within the commercial entertainment market during the gazino era. The boundary therefore operates fundamentally as a class relation between the authority that exercises control over the means of consecration and the market labor deprived of access to those means.

In other words, while Feldman provides a detailed account of how cultural authority is constituted from within, the present analysis reveals what authority constitutes itself by excluding and how this exclusion operates as a relation of power. Once Feldman's concept of "cultural authority" is understood not as an autonomous and intrinsic attribute but as a relational category, it also becomes a marker of a class/labor relation.

The strongest support for this interpretation comes from two diagnostic cases that cannot be explained through any single criterion. The first concerns the Gypsy çengi-köçek performer, whose practice continued to be classified as "low-status entertainment" even when performed by a Muslim, thereby calling into question the explanatory sufficiency of religious affiliation. The second concerns kanto, a vocal musical genre closely associated with the makam-based canon that nevertheless remained excluded, demonstrating the inadequacy of explanations based on performance setting or artistic medium.

The first case demonstrates that exclusion cannot be explained solely through religious or ethnic affiliation, while the second shows that the relationship cannot simply be reduced to a distinction between music and dance. Considered together, these cases suggest that the underlying basis of exclusion is the position occupied by performance labor in relation to consecrating authority, whereas religious affiliation, ethnicity, and gender function as historical registers through which that position is stigmatized. These cases, which reveal the insufficiency of even the nation's own criteria of inclusion, demonstrate that the constitutive outside is a class category made visible through borrowed markers that are assigned new functions in different historical contexts.

This theoretical framework is not confined to a particular historical period. The source of authority changed over time, shifting from Sufi lodges and the court toward the state, the conservatory, and the nation. Nevertheless, the relation of exclusion through consecration persisted, assuming new forms as the institutional source of authority changed. Testing this analytical framework at subsequent historical turning points remains a task for future research.

When cultural authority is considered in conjunction with the "constitutive outside" that makes it possible, Feldman's conceptual framework can be extended, albeit in a limited way. This excluded position, in turn, is historically embodied in the labor of those who dance and perform music.

Biodata of Author



Prof. Dr. **Gonca Girgin** was born and raised in Istanbul. She graduated from the Turkish Music State Conservatory at Istanbul Technical University (ITU). She holds a master's degree in ethnomusicology and a PhD in musicology. In 2006, she published her book *Müzik Yazmak* (*Writing Music*), focusing on historical musicology. Building on her academic training in cultural studies during her master's and doctoral studies, she has published articles on ethnicity, identity, and cultural policies and has participated in international symposia. In 2015, her book *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden Yapılanma* (*9/8 Romani Dance: Culture, Identity, Transformation, and Reconstruction*) was published in Istanbul. She has conducted workshops on Romani dance internationally and has performed in numerous concerts as a musician, both as a *kanun* player and a vocalist. Her ongoing research and publications focus on the political uses of cultural identities and social classes, political representations through music and dance, the history of twentieth-century urban dances, and performance studies. She is currently a faculty member in the Department of Musicology at Istanbul Technical University's Turkish Music State Conservatory, where she teaches undergraduate and graduate courses in these fields. **Affiliation:** Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Istanbul, Türkiye. **Email:** zgoncat@itu.edu.tr **ORCID:** 0000-0003-3076-6763
Academia.edu: https://istanbultek.academia.edu/GGirgin

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Gonca-Girgin

References

Abou-El-Haj, R. A. (1991). *Formation of the modern state: The Ottoman Empire, sixteenth to eighteenth centuries*. State University of New York Press.

And, M. (1976). *A pictorial history of Turkish dancing: From folk dancing to whirling dervishes, belly dancing to ballet*. Dost Yayınları.

Baumann, M. P. (1996). The reflection of the Roma in European art music. *The World of Music, 38*(1), 95–138.

Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk mûsikîsi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı (The music of the Sheikh al-Islam: Ottoman/Turkish music in the eighteenth century and Sheikh al-Islam Es'ad Efendi's Atrabü'l-Âsâr)*. Yapı Kredi Yayınları.

Bergeron, K., & Bohlman, P. V. (Eds.). (1992). *Disciplining music: Musicology and its canons*. University of Chicago Press.

Berktay, H., & Faroqhi, S. (Eds.). (1992). *New approaches to state and peasant in Ottoman history*. Frank Cass.

Beşiroğlu, Ş. Ş., & Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk musikisinde kadının değişen müzikal kimliği: Kantolar ve kantocular (The changing musical identity of women in Ottoman-Turkish music: Kantos and kanto performers). *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 233–241.

Blackthorne-O'Barr, E. A. C. (2018). *Song and stage, gender and nation: The emergence of kanto in late Ottoman İstanbul*. Master's thesis. Sabancı University. Istanbul, Türkiye.

Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics, 12*(4–5), 311–356.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.

Brandl, R. M. (1996). The "Yiftoi" and the music of Greece: Role and function. *The World of Music, 38*(1), 7–32.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.

DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture & Society, 4*(1), 33–50.

Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene müziği: Batı grubu Romanları'nda müzik kültürü (Gypsy music in Türkiye: Musical culture among Western Romani communities)*. Pan Yayıncılık.

Feldman, W. (1990–1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. *Asian Music, 22*(1), 73–111.

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (New ed.). Brill. (Original work published 1996)

Fırat, H. B. (2019). Dönemlendirme çalışmaları ve Osmanlı-Türk müziği tarihyazımı: Bir bilanço denemesi (Periodization studies and Ottoman-Turkish music historiography: An assessment). *YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1*, 145–164.

Findley, C. V. (1989). *Ottoman civil officialdom: A social history*. Princeton University Press.

Gelbart, M. (2007). *The invention of "folk music" and "art music": Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.

Girgin, G. (2015). *9/8 Roman dansı: Kültür, kimlik, dönüşüm ve yeniden inşa (9/8 Romani dance: Culture, identity, transformation, and reconstruction)*. Kolektif Kitap.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.

Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of "Ottoman music"*. Ergon.

Hall, S. (1996). Introduction: Who needs 'identity'? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). Sage.

Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1978). *Policing the crisis: Mugging, the state, and law and order*. Macmillan.

Hooker, L. (2007). Controlling the liminal power of performance: Hungarian scholars and Romani musicians in the Hungarian folk revival. *Twentieth-Century Music, 3*(1), 51–72.

İnalcık, H. (1973). *The Ottoman Empire: The classical age, 1300–1600*. Weidenfeld & Nicolson.

İnalcık, H. (1980). Military and fiscal transformation in the Ottoman Empire, 1600–1700. *Archivum Ottomanicum, 6*, 283–337.

Keyder, Ç. (1987). *State and class in Turkey: A study in capitalist development*. Verso.

Keyder, Ç. (1988). Class and state in the transformation of modern Turkey. In F. Halliday & H. Alavi (Eds.), *State and ideology in the Middle East and Pakistan*. Macmillan.

Koçu, R. E. (2002). *Eski İstanbul'da meyhaneler ve meyhane köçekleri (Taverns and tavern köçek dancers in old Istanbul)*. Doğan Kitap.

Kunt, M. İ. (1983). *The sultan's servants: The transformation of Ottoman provincial government, 1550–1650*. Columbia University Press.

Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso.

Levine, L. W. (1988). *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Harvard University Press.

Mardin, Ş. (1973). Center-periphery relations: A key to Turkish politics? *Daedalus, 102*(1), 169–190.

Okuş, D. (2022). 1880–1920 arası İstanbul'daki tulûat tiyatrolarında kantocu kadınlar (Female kanto performers in Istanbul's improvisational theaters between 1880 and 1920). *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 34*, 73–89.

Öner, O. (2021). Understanding social change: Demographic analyses of musicians in late Ottoman Istanbul. *Middle Eastern Studies, 57*(2), 227–248.

Powers, H. S. (1979). Classical music, cultural roots, and colonial rule: An Indic musicologist looks at the Muslim world. *Asian Music, 12*(1), 5–39.

Salzmann, A. (1993). An ancien régime revisited: "Privatization" and political economy in the eighteenth-century Ottoman Empire. *Politics & Society, 21*(4), 393–423.

Salzmann, A. (2004). *Tocqueville in the Ottoman Empire: Rival paths to the modern state*. Brill.

Staten, H. (1984). *Wittgenstein and Derrida*. University of Nebraska Press.

Stokes, M. (1992). *The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*. Clarendon Press.

Sugarman, J. C. (2003). Those "other women": Dance and femininity among Prespa Albanians. In T. Magrini (Ed.), *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean* (pp. 87–118). University of Chicago Press.

Tan, S. (2026). Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması (From kanto to jazz: The reception of popular music from the late Ottoman period to the early Republic). *Türk Müziği, 6*(3), 231–250.

Tezcan, B. (2010). *The Second Ottoman Empire: Political and social transformation in the early modern world*. Cambridge University Press.

Tunaydın, P. (2023). *Precarious identity, tenacious stereotype: The making of Romani alterity in late- and post-Ottoman Turkey* Doctoral dissertation. University of Washington, Seattle, United States.

Ünal, G. (2017). Batı-dışı modernlik kavramı bağlamında kanto (Kanto in the context of non-Western modernity). *Online Journal of Music Sciences, 2*(3), 247–269.

van Dobben, D. J. (2008). *Dancing modernity: Gender, sexuality and the state in the late Ottoman Empire and early Turkish Republic*. Master's thesis.University of Arizona, Tucson, United States.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.

Zilfi, M. C. (1988). *The politics of piety: The Ottoman ulema in the postclassical age (1600–1800)*. Bibliotheca Islamica.



Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
163-178, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Feldman'ın terkibden seyre dönüşüm yaklaşımı bağlamında Osmanlı-Türk müziğinde ney, nazariyat ve icra ilişkisi

Ahmet Fatih Savaş[1]

Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Eylül 2026
Kabul: 27 Ekim2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
III. Selim
Nâsır Abdülbâkî Dede
Ney organolojisi
Osmanlı-Türk müziği
Terkibden seyre geçiş
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Bu çalışma, Walter Feldman'ın 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı-Türk müziğindeki makam ve repertuvar değişimini açıklamak için kullandığı "terkibden seyre" yaklaşımını, neyin icrasal imkânları ve neyzenlerin müzik hayatındaki rolleri bağlamında incelemektedir. Çalışmanın temel argümanı, neyin bu dönüşümü tek başına doğurduğu değil; ses üretimi ve icra imkânları ile neyzenlerin bestecilik, meşk ve nazariyat faaliyetlerinin, seyir merkezli makam anlayışının biçimlendiği ortamın etkin unsurları arasında değerlendirilmesi gerektiğidir. Tarihsel doküman incelemesine dayanan araştırmada Feldman'ın çalışmaları; Fonton'un 1751 tarihli gözlemleri, Hızır Ağa ile Nâsır Abdülbâkî Dede'nin nazarî metinleri, tarihî neyler üzerindeki organolojik araştırmalar ve Mevlevîhânelerin müzikal hayatına ilişkin belgelerle karşılaştırılmıştır. Yusuf bin Nizâmeddin'in 15. yüzyıldaki ney açıklaması ile Nâsır Dede'nin nefes, perde ve icra tekniklerini ayrıntılandıran tarifleri arasındaki fark, neyin nazarî bilgiye nasıl konu edildiğini göstermesi bakımından ele alınmıştır. Bulgular, başparenin gelişimi ve farklı ahenklerdeki neylerin kullanımı kadar, çalgının perde üretimi, ses bölgeleri ve toplu icradaki konumunun da değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Mevlevî neyzenlerin bestecilik ve öğreticilik faaliyetleri bu organolojik ve icrasal verilerle birlikte yorumlandığında, neyin seyir merkezli makam kültürünün biçimlenmesindeki muhtemel katkısı daha görünür hâle gelmektedir. Sonuç olarak araştırma, ney ile söz konusu dönüşüm arasındaki ilişkiyi doğrudan ve tek yönlü bir nedensellik olarak değerlendirmemekte; ney organolojisi, icra imkânları ve nazariyat arasındaki tarihsel temas noktalarını bir arada yorumlayarak Feldman'ın modeline tamamlayıcı bir açıklama önermektedir.

Makaleye atıf için

Savaş, A.F. (2026). Feldman'ın terkibden seyre dönüşüm yaklaşımı bağlamında Osmanlı-Türk müziğinde ney, nazariyat ve icra ilişkisi. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 163-178. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23688734

Giriş

Osmanlı-Türk mûsikîsinin 17. ve 18. yüzyıllardaki dönüşümünü yalnızca nazariyat metinleri veya besteci biyografileri üzerinden açıklamak, repertuvar, icra ve toplumsal çevreler arasındaki karşılıklı ilişkinin gözden kaçmasına yol açabilmektedir. Walter Feldman'ın Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire adlı çalışmasının önemi, makam/terkib, seyir, taksim, repertuvar, çalgılama ve müzisyenlerin toplumsal örgütlenmesini aynı tarihsel problem içinde değerlendirebilmesidir. Feldman'ın çerçevesinde 17. yüzyılın sonlarından 18. yüzyıla uzanan süreç, eski modal hiyerarşinin gevşediği, seyir ve modülasyonun belirginleştiği, icra ve repertuvarın yerel Osmanlı özelliklerinin daha görünür hâle geldiği bir yeniden yapılanma olarak okunabilir (Feldman,

[1] Doktorant, Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı, İstanbul, Türkiye. E-mail: ahmetfatihsavas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1955-1617

2024). Bu makale söz konusu makro dönüşümü başka bir pencereden ele alarak, neyin organolojik gelişimi ve icradaki işlevsel konumu ile nazarî bilginin icra pratiğine yaklaşması arasındaki tarihsel temas noktaları üzerinden yeniden değerlendirmektedir.

Bu dönüşüm aynı zamanda Osmanlı-Türk mûsikîsinin daha geniş İran/Persianate ve Orta Doğu makam dünyası içindeki kendine has-özgül konumunun belirginleşmesiyle de ilişkilidir. 16. yüzyıl saray müziğinde Safevî İran'la ortak repertuvar, çalgılama ve müzisyen dolaşımının güçlü olduğu; buna karşılık 17. yüzyıl boyunca yeni modal, ritmik, icrasal ve toplumsal örüntülerin gelişmesiyle Osmanlı müzik çevrelerinin kendi farklılıklarının daha fazla bilincine vardığı ve ayrıştığı belirtilmektedir (Feldman, 2024). Behar'ın Kantemiroğlu okuması da bu ayrışmanın dönemin kavramsal dili içinde nasıl ifade edildiğini göstermektedir. Kantemiroğlu, "Rûm" ve "Acem" mûsikîleri arasındaki en belirgin ayrım noktalarından birini taksim anlayışında kurmuştur. "Tarz-ı Osmânî" icrada taksim, ezberlenmiş kalıpların tekrarı olmaktan ziyade icracının makamlar arasında kesintisiz ve uyumlu hareket edebilme bilgisini sergilediği bir saha olarak tanımlanmaktadır (Behar, 2017). Bu nedenle Feldman'ın "terkibden seyre" paradigması sadece bir terminoloji değişimi değil, Osmanlı-Türk mûsikîsinin repertuvar ve icra mantığında belirginleşen, bu unsurlara yön veren yerel özelliklerle birlikte ele alınmalıdır. Bu bağlamda çalışmanın temel argümanı, neyin söz konusu dönüşümü tek başına doğurduğu değil; çalgının ses üretimi ve icra imkânları ile neyzenlerin bestecilik, meşk ve nazariyat faaliyetlerinin, seyir merkezli makam anlayışının biçimlenmesinde etkin unsurlar olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu ilişkinin belgelerde doğrudan görülen yönleri ile kaynakların karşılaştırılmasından doğan yorumlar birbirinden ayrılmış; bahsi geçen dönüşüm, bir çalgının diğerinin yerini aldığı doğrusal bir süreç olarak ele alınmamıştır.

Bununla birlikte tarihsel süreçte belirli çalgıların farklı mûsikî çevrelerinde daha fazla öne çıktığı ve bu durumun nazarî anlatıma da yansıdığı görülmektedir. Nitekim Kantemiroğlu'nun perde düzenini tanbur üzerinden açıklaması, çalgıların yalnızca icrada değil, müzik bilgisinin açıklanmasında da birer başvuru noktası olabildiğini göstermektedir (Behar, 2022, ss. 54–63). Yine benzer bir şekilde Kantemiroğlu döneminde tanbur saray icra topluluğundaki temel çalgılardan biri olarak güçlü konumunu sürdürürken, ney de başpareli formu, pes ses sahası ve saray-Mevlevî çevrelerindeki kullanımıyla icra içinde belirgin bir konum kazanmıştır (Feldman, 2022, ss. 95–96). Yüzyılın sonunda Nâsır Dede'nin perdelerin neyden elde edilişini delikler, parmak hareketleri ve nefes kullanımı üzerinden açıklaması ise neyin nazarî anlatımda doğrudan örnek alınmasına ilişkin önemli bir örnektir (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32). Bu çalışma açısından makam ve perde bilgisinin yalnız soyut oran ve kategorilerle değil, çalgının fiziksel özellikleri, icracının bedensel deneyimi, melodik hareket ve yaşayan icra pratiği üzerinden de açıklanabilmesi, icraya dayalı bilgi ve açıklama biçimlerinin önemine işaret etmektedir. Bu çalışmada Feldman'ın makro çerçevesi, özellikle ney-nefes-perde ilişkisi, tarihî çalgı verisi ve nazarî metinlerde icra pratiğinin görünürlüğü üzerinden ayrıntılandırılmaktadır.

Elbette ki nazariyat ile icra arasındaki ilişkinin yeniden kurulması bir anda gerçekleşmemiştir. Kantemiroğlu'nun metni bu bakımdan kritik bir eşiktir. Kantemiroğlu, eski edvâr geleneğini bütünüyle terk etmemekle birlikte "tarz-ı Osmânî" olarak gördüğü yeni müzik için yeni bir teorik açıklama kurmaya çalışmıştır (Behar, 2017). Bununla birlikte Kantemiroğlu'nda eski kuramsal temalar ile yeni kavrayışların tam bir sentezinden çok, yan yana getirildiği ve gerilim içinde yeniden düzenlendiği bir yapı bulunduğu belirtilmektedir (Popescu-Judetz, 1996). Böylece değişim, eski teorinin aniden ortadan kalkması değil, yaşayan icra ve repertuvarın talepleri karşısında teorik dilin kademeli olarak yeniden kurulması şeklinde görünmektedir. Bu gerilim Hızır Ağa ile Nâsır Dede'nin telif gerekçelerinde de somutlaşır. Hızır Ağa, önceki edvârların kendi döneminin mûsikî anlayışı ve icrasıyla uyuşmayan yönlerini yeniden açıklama ihtiyacını vurgularken, Nâsır Dede zaman içinde değişen ifade ve adlandırmaların edvâr kitapları arasında uyuşmazlıklar doğurduğuna dikkat çeker (Savaş, 2023, ss. 15-16, 77-78). Bu ortak problem, iki ismi 18. yüzyılın tamamını temsil eden tek yönlü bir gelişim çizgisine yerleştirmeden, Feldman'ın uzun dönüşüm çizgisinde kuramsal miras ile yaşayan mûsikî arasındaki gerilimin farklı tarihsel görünümleri olarak değerlendirmeyi mümkün kılabilmektedir.

Bu süreklilik yazma ve repertuvar dolaşımında da izlenebilir. Nâyî Ali Mustafa Kevserî'nin 18. yüzyıl ortasında Kantemiroğlu'nun metnini ve alfabetik notasyon mirasını yalnızca kopyalamadığı; malzemeyi yeniden düzenlediği,

nota koleksiyonunu genişlettiği ve önceki teorik unsurları yeni bir mecmua yapısı içerisinde aktardığı gösterilmiştir (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Bu örnek, Kantemiroğlu ile yüzyıl sonundaki Nâsır Dede arasında doğrudan bir aktarım zinciri kurmaktan çok, kuram, notasyon ve repertuvar bilgisinin yaşayan icra ortamları içinde yeniden işlenerek dolaştığını gösteren bir ara halka olarak değerlendirilebilir. Yüzyıl sonuna gelindiğinde Nâsır Dede'nin nazariyatında icra pratiğinin daha belirgin biçimde görünür hâle gelmesi, bu çalışmada söz konusu uzun dönüşüm çizgisinin geç dönem gözlem noktalarından biri olarak ele alınmaktadır (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32; Tura, 2006, ss. 16-18). Bu çerçevede çalışma birbirine bağlı dört eksende ilerlemektedir:

- Repertuvar ve teorik dilde Ali Ufkî-Kantemiroğlu-Kevserî hattından 18. yüzyıl sonuna uzanan dönüşüm,
- neyin başpare, pes akort ve akort referansı bağlamındaki organolojik/icrasal konumu,
- saray, Enderun, Mevlevîhâne ve şehir çevreleri arasında müzisyen, repertuvar ve bilginin dolaşımı,
- Hızır Ağa ile Nâsır Dede'nin makam açıklamalarında perde, nağme, seyir ve nefes ilişkisi.

Bu dört eksen Feldman'ın çerçevesi içinde ele alınmış; Wright, Popescu-Judetz ve Behar'ın çalışmalarından repertuvar, yazma aktarımı ve sosyolojik bağlamın değerlendirilmesinde yararlanılmıştır.

Taranan literatürde neyin organolojik ve icrasal verileri ile nazariyat metinlerinde perde ve melodik hareketin açıklanışı çoğunlukla farklı inceleme alanlarında ele alınmıştır. Repertuvar değişimi ve Mevlevî ney çevreleri tarihsel ve kurumsal bağlamda, tarihî neyler yapısal ve açkı özellikleri bakımından, Kantemiroğlu ile Nâsır Dede'nin nazarî metinleri ise icra bilgisiyle ilişkileri açısından incelenmiştir (Feldman, 2022, 2024; Tan, 2011; Behar, 2017, 2022; Tura, 2006). XVIII. yüzyıldaki Mevlevî mûsikişinaslar bestecilik, icra ve müelliflik faaliyetleri üzerinden birlikte ele alınmıştır (Mete, 2018). Feldman'ın tarihsel önermeleri SymbTr temelli sembolik repertuvar üzerinden hesaplamalı yöntemlerle de sınanmış, sonuçların kullanılan verilerin ve ölçütlerin sınırları içinde değerlendirilmesi gerektiği gösterilmiştir (Canyakan, 2026). Bu kaynakların farklı düzlemlerde sunduğu organolojik, nazarî ve kurumsal verilerin neyin seyir merkezli makam anlayışının oluşumundaki muhtemel katkısı bakımından birlikte ele alınması, bu makalenin taradığı çalışmalarda müstakil bir karşılaştırma konusu hâline getirilmemiştir. Bu çalışmanın amacı, söz konusu kaynak alanlarını karşılaştırarak ney ve neyzenlerin, dönüşümün gerçekleştiği müzikal ortam içindeki rollerini tartışmak; doğrudan belgelenen olguları karşılaştırmalı tarihsel yorumlardan ayırmaktır.

Yöntem

Araştırma deseni

Bu çalışma, tarihsel müzikoloji çerçevesinde nitel doküman incelemesine dayanmaktadır. İncelemenin konusu, Osmanlı-Türk mûsikîsinde neyin organolojik ve icrasal özellikleri ile neyzenlerin müzik üretimi ve aktarımındaki rollerinin, "terkibden seyre" dönüşümüne ilişkin tarihsel açıklamalarla birlikte değerlendirilmesidir. Çalışmada yeni bir repertuvar çözümlemesi, deneysel akustik ölçüm veya bestekârların eser sayısına dayalı nicel karşılaştırma yapılmamıştır.

İncelenen dokümanlar ve seçim ölçütleri

Kaynaklar üç ölçüte göre seçilmiştir: 16. yüzyılın ikinci yarısından 18. yüzyıl sonuna uzanan mûsikî çevrelerine ilişkin dönem bilgisi sunması; ney yapısı, ahenkleri, nefes ve perde üretimi hakkında denetlenebilir açıklama ya da maddî veri içermesi; neyzenlerin ve Mevlevî müzik çevrelerinin icra, bestecilik, repertuvar üretimi, eğitim ve nazarî bilginin aktarımındaki rollerini göstermesi. Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk'i (2006), Hızır Ağa'nın edvârına ilişkin Savaş (2023), Fonton'un 1751 tarihli açıklamaları (1987), tarihî tasvirler ve Evliya Çelebi'ye ilişkin derlemeler bu çerçevede değerlendirilmiştir. Tan (2011), Behar (2017, 2022), Feldman (2022, 2024), Başer (t.y.), Erguner (1991), Tüfekçi (2011), Mete (2018) ve ilgili organoloji araştırmaları karşılaştırıcı literatür olarak kullanılmıştır. Modern icra ve yapım çalışmalarına, tarihsel belge yerine teknik açıklama sundukları ölçüde başvurulmuştur.

Tablo 1. Araştırmada kullanılan temel kaynakların makaledeki işlevleri

Kaynak	**Makaledeki işlevi**
Feldman (2022, 2024)	Ana kuramsal çerçeve: makam anlayışındaki dönüşüm ve terkib-seyir ilişkisi; repertuvar, çalgılama ve toplumsal örgütlenme; neyin organolojik gelişimi ve saray-Mevlevî ilişkileri
Wright (2000)	Kantemiroğlu repertuvarında tarihsel katmanlar; teori ile melodik gerçekleşmenin karşılaştırılması
Popescu-Judetz (1996, 1998)	Kantemiroğlu-Kevserî hattında notasyon, yazma aktarımı, repertuvar ve nazarî bilginin yeniden düzenlenmesi ile süreklilik ve dönüşüm
Fonton (1987 [1751])	Neyin fiziksel yapısı ve başpareye ilişkin ayrıntılı organolojik gözlem
Behar (1987, 2010, 2014, 2015, 2017, 2022)	Meşk ve aktarım; Kantemiroğlu; Nâsır Dede'de kadîm-cedîd ve icra-nazariyat ilişkisi; 18. yüzyıl müzik çevreleri; Fonton bağlamı
Kaya (2012)	Nâsır Dede'nin Yenikapı Mevlevîhânesi'ndeki icracı/neyzenbaşı kimliği ve kurumsal çevresi
Nâsır Abdülbâkî Dede (2006); Tura (2006)	Yayımlanmış neşir ve inceleme: ney/nefes/perde merkezli nazariyat; seyir ve dem kavramları
Cevher (1995)	Ali Ufkî repertuvarı: makam/fasıl tasnifi ve terminoloji
Tan (2011)	1718-1951 tarihli 62 tarihî ney üzerinden açkı ve perde yerleşimlerinin değişimi; 18. yüzyıla ilişkin maddî çalgı verisi ve organolojik değişkenlik
Salgar (2011), Koç (2011)	III. Selim'in müzik kimliği ve saray patronaj ağı
Benlioğlu (2017)	Saray himayesi, musâhiblik ve Tedkîk ü Tahkîk'in ortaya çıkış koşulları
Savaş (2023)	Hızır Ağa'ya ilişkin transkripsiyonlar; Hızır Ağa-Nâsır Dede makam tariflerinin karşılaştırılması ve tarihsel çevrelerin değerlendirilmesi
Altundağ (2005); Evliya Çelebi, Seyahatnâme	Dönem tanıklığında ney çeşitleri, icracılar ve mûsikî çevrelerinin belirlenmesi; aktarımlar özgün metinle karşılaştırılarak okunur.
Başer (t.y.)	Yenikapı Mevlevîhânesinde neyzenbaşılık, eğitim ve kurumsal müzik aktarımına ilişkin arşiv temelli açıklamalar.
Sarı (2012); Toz (2000); Yiğit (2025)	Neyin ses bölgeleri, icra tekniği ve başpare yapısına ilişkin modern teknik veriler; doğrudan tarihsel tanıklık olarak kullanılmaz.
Tüfekçi (2011)	Türk, İran ve Arap ney icra geleneklerinin karşılaştırılması; neyzen-bestekârların Osmanlı-Türk mûsikîsi repertuvarına katkısı ve eserlerde icra tavrının izleri.
Erguner (1991)	Nâyî Osman Dede'nin Mevlevî âyinleri, Mi'râciye, peşrev ve saz semâileri üzerinden neyzen-bestekârların repertuvar üretimine doğrudan katkısı; nazariyat ve notasyon faaliyetleri.
Mete (2018)	XVIII. yüzyıl Mevlevî mûsikişinaslarının bestecilik, icra ve müelliflik faaliyetleri; 44 kişinin incelendiği dökümde 7 âyin bestekârı / 16 âyin ile 22 neyzen / 13 neyzenbaşı; Mevlevîhânelerin repertuvar üretimi ve meşk ortamı.

Verilerin elde edilmesi

Yayımlanmış metinler, tarihî tanıklıklar ve önceki araştırmalarda aktarılan maddî çalgı bulguları; tarihlendirme, kaynağın niteliği ve sağladığı bilginin kapsamı belirtilerek derlenmiştir. Nazariyat metinlerinde perde, nefes, dem ve seyir açıklamaları; organolojik kaynaklarda ney boyları, başpare ve ses üretimi; kurumsal kaynaklarda icra, meşk ve müzisyen dolaşımıyla ilgili tespitler kaydedilmiştir. Özgün nüshalar üzerinden yeniden ölçüm veya kapsamlı repertuvar sayımı gerçekleştirilmemiştir.

Verilerin karşılaştırmalı analizi

Farklı kaynak türleri önce kendi bağlamlarında değerlendirilmiş, ardından tarihsel dönem, çalgı ve icra özellikleri, nazarî açıklama ve müzikal çevre eksenlerinde karşılaştırılmıştır. Örneğin Yusuf bin Nizâmeddin'in erken ney tarifinin aktarılan içeriği ile Nâsır Dede'nin nefes ve perde açıklamaları anlatımın teknik ayrıntı düzeyi bakımından ele alınmıştır (Behar, 2022, ss. 59–62; Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006). Tarihî ney ölçümleri (Tan, 2011) ile Fonton'un dönem tanıklığı da aynı olguya ilişkin farklı türden bilgiler olarak karşılaştırılmıştır.

Tarihsel yorumların oluşturulması ve sınırlandırılması

Kaynaklarda doğrudan kaydedilen bilgiler, önceki araştırmacıların sonuçları ve bu makalenin karşılaştırmalı çıkarımları ayrı tutulmuştur. Kronolojik birliktelik tek başına nedensellik sayılmamış; ikonografik tasvirlerden başparenin kesin biçimine, modern icra deneyiminden erken dönemlerin bütün tekniklerine veya yazılı tariflerden fiilî seslendirmeye doğrudan geçiş yapılmamıştır. Araştırmanın amacı, neyin ve ney merkezli icra kültürünün konu edinilen dönüşüme katkısını tarihsel belgelerin elverdiği ölçüde gerekçelendirmektir; tek yönlü ve kesin bir nedensellik ileri sürülmemektedir.

Bulgular

Bulgular bölümünde dönem kaynaklarının bildirdikleri, mevcut araştırmaların ulaştığı sonuçlar ve bu makalede geliştirilen karşılaştırmalı yorum ayrı düzeylerde ele alınmıştır. Başparenin yapısı ve neylerin uzunluğu hakkındaki kayıtlar organolojik veri; Mevlevîhânelerdeki müzik faaliyeti ve neyzenlerin görevleri kurumsal veri; nazariyat eserlerinde nefes, perde ve melodik hareketin açıklanışı ise nazarî veri olarak incelenmiştir. Öte yandan dikkat edilmelidir ki bu bilgilerin birbiriyle ilişkili olması, tek başına aralarında doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi bulunduğunu göstermemektedir. Çalışmanın yorumu, bu farklı verilerin birlikte değerlendirilmesiyle oluşturulmuştur.

Neyin Tarihsel ve Organolojik Gelişimi: İcra İmkânları ve Başpare

Neyin tarihi, başpareli formun gelişimine indirgenemeyecek kadar kadîmdir. Çalgının Osmanlı mûsikîsindeki yapısal gelişimini incelemek bakımından 16. yüzyıla ait ney tasvirleri önemli bir tarihsel veri sunmaktadır. Süleymannâme'nin 1558 tarihli minyatürü ile 1582 tarihli Sûrnâme-i Hümâyûn tasvirleri bu açıdan dikkate değerdir. Süleymannâme'deki iki neyzenin başparesiz, uzun ve ince İran tipi neyler kullandığı, buna karşılık Sûrnâme-i Hümâyûn'da başpareli yeni tip neylerin tasvir edildiği belirtilmektedir (Feldman, 2022, ss. 97–98). Bununla birlikte 1558 tarihli Süleymannâme minyatüründeki neyler başka bir araştırmada başpareli olarak nitelendirilmiş; Sûrnâme-i Hümâyûn'daki başparesiz görünen bazı nefesli sazların ise klasik neyden farklı olarak şâhnây türünden olabileceği ifade edilmiştir (Yiğit, 2025, ss. 1581–1582). Özellikle Süleymannâme tasvirine ilişkin bu farklı yorumlar, ikonografik belgelerden hareketle başpare kullanımının başlangıcına dair kesin bir kronoloji oluşturmanın güçlüğünü göstermektedir. Sûrnâme-i Hümâyûn'daki değerlendirmelerde ise farklı sahnelerde tasvir edilen çalgıların birbirinden ayrılması önem taşımaktadır. Bu nedenle söz konusu görsel kaynaklar, daha sonraki yazılı tanıklıklar ve günümüze ulaşan tarihî neylerle birlikte değerlendirilmiştir. Neyin organolojik gelişimi, bu çalışmada makam anlayışındaki dönüşümün doğrudan nedeni olarak değil, 17. ve 18. yüzyıllarda icra pratiğinin değişen koşullarını görünür kılan tamamlayıcı bir veri alanı olarak ele alınmaktadır. Feldman (2022, ss. 97–98), ikonografik ve yazılı kaynaklardan hareketle başpareli ve görece daha geniş gövdeli ney formunun 16. yüzyılın ortalarından sonra ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Başparenin icracının daha az nefesle daha güçlü ses üretmesini kolaylaştırdığı ve Mansur ile Şah gibi uzun, pes (ahenkli) akortlu neylerin kullanımını mümkün kıldığı belirtilmektedir (Feldman, 2022, s. 95). Bu gelişme, neyin Osmanlı icra ortamındaki işlevsel konumuyla birlikte ele alınabilir. Tanburî Harutin'den aktarılan bilgiye göre farklı ses sahalarındaki neyler kullanılıyor ve diğer çalgılar neye göre akort ediliyordu (Harutin, 1968, aktaran Feldman, 2024, s. 89). Bu veri, neyin 18. yüzyıl icra pratiğinde önemli bir akort referansı olduğunu göstermektedir. Nitekim Fonton da 1751 tarihli gözlemlerinde neyi "Şarklılar'ın önde gelen musiki aleti" olarak tanımlamakta ve diğer sazların akortlarını neye göre yaptıklarını açıkça belirtmektedir (Fonton, 1987 [1751], s. 79). Başparenin ortaya çıkışı 16. yüzyılın ortalarından sonrasına uzanmakla birlikte, bu organolojik yeniliğin pes neylerin yaygınlaşması, Mevlevî icra pratiği ve saray müziğindeki yerleşik kullanım

biçimleriyle bütünleşmesi 17. ve 18. yüzyıllara yayılan daha uzun bir tarihsel süreç içinde değerlendirilmelidir (Feldman, 2022, ss. 95-98; Feldman, 2024, s. 89).

Feldman'ın Mevlevî icra pratiğine ilişkin verileri, bu organolojik değişimin yalnız çalgı yapımıyla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Başpareli yeni formun Mansur ve Şah gibi daha uzun ve pes ahenkteki neylerin kullanımını mümkün kılmasının, Mevlevî âyin ve taksimlerinin daha aşağı bir ses bölgesinde icra edilmesine elverişli bir zemin sağlamış olabileceği değerlendirilmektedir (Feldman, 2022, ss. 95-96). Mevlevî ney talebelerinin geleneksel olarak eğitime pes ahenkli neylerle başladıkları; başpareli ve uzun ney formunun 17. yüzyılda tekke çevreleriyle sınırlı kalmayarak sarayda da standartlaşmaya başladığı belirtilmektedir (Feldman, 2022, ss. 95-96).

Kantemiroğlu'nun yaklaşık 1700 tarihli saray icrası tasvirinde ney ile tanburun hanendenin arkasında sabit konuma sahip iki temel eşlik çalgısı olarak belirtilmesi de neyin saraydaki icra topluluğundaki işlevsel konumuna işaret etmektedir (Feldman, 2022, s. 96). Evliya Çelebi'nin İstanbul'da öne çıkan on neyzenin altısını Mevlevî olarak kaydetmesi ise tekke ile şehir/saray müzik çevreleri arasındaki personel dolaşımına ilişkin ek bir gösterge sunmaktadır (Feldman, 2022, s. 96). Bu veriler, pes ses sahası, Mevlevî icra pratiği ve saray topluluğundaki işlevsel konumun aynı tarihsel süreç içinde bir araya geldiğine işaret ederek, organolojik değişimin daha geniş bir icra tarihi bağlamında değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Fonton'un 1751 tarihli gözlemleri bu organolojik tabloyu çağdaş bir kaynak üzerinden ayrıntılandırmaktadır. Fonton, farklı boylardaki neyleri ve bunların peslik-tizlik ilişkilerini tarif eder; ayrıca başpareyi iç içe geçmiş iki kesik koni üzerinden oldukça detaylı bir şekilde ölçülendirerek yapısal oranlarını verir. Aynı bölümde neyin diğer çalgıların akordunda referans alınan bir saz olduğunu da kaydeder (Fonton, 1987 [1751], ss. 77-80). Behar'ın esere yazdığı inceleme, Fonton'un özellikle sazları bizzat görüp ölçerek aktardığı organolojik bilgilerin 18. yüzyıl ortası icra pratiği açısından taşıdığı belge değerini vurgular (Behar, 1987, ss. 28-31). Bu nedenle Fonton'un metni burada kuramsal bir makam kaynağından çok, neyin fiziksel yapısı ve dönemin icra ortamı için birincil gözlem kaynağı olarak kullanılmaktadır. Fonton'un, başparenin dış ve iç konilerine ilişkin 16 ve 9 çizgilik yarıçapları ve yaklaşık 5 çizgilik iç alt yarıçapı hesaplaması, ağızlığın yapımında belirli oranların dikkate alındığını göstermektedir (Fonton, 1987 [1751], s. 79). Bu çalışma, söz konusu ölçülendirmeyi dönem neyzenlerinin ve yapımcılarının başparenin ses üretimine etkilerini deneyim yoluyla tanıdıkları yönündeki tarihsel yorum için önemli bir dayanak olarak değerlendirmektedir.

Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde mûsikîşinaslar ve çalgı çeşitlerine dair bilgiler bulunması, neyin sosyal ve icrasal konumunu araştırmak için başka bir dönem tanıklığı sunmaktadır. Seyahatnâme'deki mûsikî bilgilerini bir araya getiren çalışma, bu kayıtları bulmada yardımcı bir kaynak olarak değerlendirilmiştir (Altundağ, 2005). Bununla birlikte seyahat anlatısında geçen ney adlarının bugünkü akort ve boy tasnifleriyle bire bir özdeş sayılmaması; çalgı adlarının, anlatının bağlamı ve diğer dönem kaynaklarıyla karşılaştırılması gerekmektedir.

Yazılı ve ikonografik veriyi, tarihî çalgıların kendisinden elde edilen maddî veriler tamamlamaktadır. Topkapı Sarayı koleksiyonunda 1718 tarihli, Derviş Karabaş Mehmed tarafından Sultan III. Ahmed'in bevvabı Mehmed için açıldığı üzerindeki kayıttan anlaşılan bir ney tespit edilmiş; bu örnek, çalışmada Türk müze koleksiyonlarında belirlenebilen en eski tarihli ney olarak kaydedilmiştir (Tan, 2011, s. 3). Daha geniş örneklemde 1718-1951 arasına tarihlenen 62 tarihî ney incelenmiş; bunların yalnızca birinin daha sonra "klasik" olarak adlandırılan 26'lı açkıyla doğrudan, beşinin ise bir veya iki perde dışında dolaylı biçimde örtüştüğü, geri kalan büyük çoğunluğun müstakil perde yerleşimleri gösterdiği saptanmıştır (Tan, 2011, s. 189). Bu maddî çalgı verisi, neyin fiziksel yapısı ile perde düzenini sabit ve tek çizgili bir standartlaşma olarak görmek yerine, icra pratiği ve yapım tercihleriyle birlikte tarihsel değişkenlik gösteren bir alan olarak değerlendirmeyi mümkün kılabilmektedir; böylece Feldman'ın yazılı ve ikonografik kaynaklardan kurduğu organoloji-icra tablosunu fiziksel çalgılar üzerinden tamamlayan ek bir kanıt katmanı sunmaktadır.

Neyin güncel icra sistematiğinde farklı ahenkler, nefes dereceleri ve ses bölgeleri arasındaki ilişki, çalgı ölçüleri ve teknik şemalarla da açıklanmaktadır (Sarı, 2012, ss. 215–228). Bu bilgiler 18. yüzyıl icrasına dair bağımsız bir tanıklık değil, tarihî metinlerdeki nefes ve perde tariflerinin teknik bakımdan yorumlanmasına yardımcı olan çağdaş bir açıklamadır. Neyin pes, orta ve tiz ses bölgelerinin icra bakımından farklı denetim koşullarına sahip oluşu teknik açıdan açıklanırken, başparenin yapım ve geometrisine ilişkin özellikler de ele alınmaktadır (Toz, 2000; Yiğit, 2025). Bu iki

modern çalışma, başparenin ve nefes yönetiminin ses üretimi açısından önemini açıklamak için kullanılabilir; ancak kendi başlarına 17. veya 18. yüzyılda belirli bir ney biçiminin hangi melodik uygulamayı doğurduğunu belgelememektedir.

Behar'ın daha sonraki tarihsel değerlendirmesi de neyin temel biçiminin uzun süre büyük ölçüde korunduğunu, buna karşılık başparenin biçim ve malzemesinde özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında belirgin değişiklikler görüldüğünü belirtmektedir (Behar, 2015, ss. 78-79). Bu durum, makalenin odaklandığı 17.-18. yüzyıl kesitini başpareli neyin yerleştiği, ancak modern başpare biçimlerinin henüz ortaya çıkmadığı tarihsel bir evre olarak değerlendirmeyi mümkün kılabilmektedir. Toplu icrada neye atfedilen akort referansı işlevi ile tarihî sazlarda belirlenen açkı çeşitliliği birlikte okunduğunda, çalgının icradaki referans konumu ile fiziksel çeşitliliğinin aynı müzik ortamında bulunabildiği anlaşılmaktadır (Fonton, 1987 [1751]; Tan, 2011). Bu karşılaştırmadan hareketle çalgının toplu icradaki işlevsel konumu ile fiziksel yapısındaki ve açkısındaki standartlaşmanın ayrı tarihsel değişkenler olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna da ulaşılabilmektedir.

Terkibden seyre dönüşüm: Feldman'ın tarihsel yaklaşımı

Feldman'ın ortaya koyduğu makro paradigmada, 17. ve 18. yüzyıllardaki değişim yalnızca "terkib" ve "seyir" terimlerine indirgenmemekte; makam/terkib hiyerarşisinin gevşemesi, modülasyon ve taksimin yeni işlevleri, repertuvarın biçimsel dönüşümü ve çalgılamadaki değişimler aynı tarihsel yeniden yapılanmanın farklı boyutları olarak değerlendirilebilmektedir (Feldman, 2024). Kantemiroğlu koleksiyonu üzerinde yapılan repertuvar incelemeleri de koleksiyonun farklı tarihsel özellikler taşıyan eserleri bir arada barındırdığını ve teorik tanımlarla notaya alınmış repertuvarın her durumda birebir örtüşmediğini göstermektedir (Wright, 2000). Nühüft örneğinde Kantemiroğlu, Harutin ve Hızır Ağa'nın tarifleri ile Kantemiroğlu koleksiyonundaki anonim peşrevin birlikte değerlendirilmesi, teorik tariflerdeki değişimin repertuvar kronolojisiyle birebir özdeşleştirilemeyeceğini özellikle görünür kılmaktadır (Feldman, 2024). Bu nedenle repertuvar, teorinin yalnızca pasif bir yansıması olarak değil, teorik metinlerle karşılaştırılabilecek ayrı bir tarihsel veri katmanı olarak ele alınmaktadır.

Feldman'ın bu dönüşümü dayandırdığı en önemli repertuvar göstergelerinden biri, Bobowski (Ali Ufkî) ile Kantemiroğlu koleksiyonları arasındaki melodik kuruluş farkıdır. Erken 17. yüzyıl Bobowski peşrevlerinde daha kısa, modüler ve tekrara açık melodik birimler ile makam dizisi içerisinde sık yön değiştiren, yer yer geniş aralıklı ve basamaklı iniş-çıkışlarla ilerleyen melodik hareketler daha belirginken, yüzyılın ortası ve sonrasına tarihlenen Kantemiroğlu repertuvarında sonraki Türk mûsikîsi pratiğiyle daha fazla uyuşan melodik ilerleyişler görülebilmektedir. Seyir terimi müzik terimi olarak ancak 18. yüzyılın sonunda belgelenmiş olsa da, belirli tonal merkezler arasında yön, dönüş, bekleme ve sapmaları düzenleyen kavramsal yapının 17. yüzyıl içinde yerleştiği belirtilmektedir (Feldman, 2024, ss. 258-267, 346-347). Özellikle 1650-1750 arasındaki yaklaşık bir yüzyıllık süreçte seyir düşüncesinin gelişmesi, terkiblerin bağımsız ve modüler melodik bloklar gibi kullanılmasını zayıflatmış; tekrar ve taklitten daha uzak, bütün bir hane boyunca süreklilik gösteren melodik çizgiyi güçlendirmiştir (Feldman, 2024, ss. 346-347). Dolayısıyla "terkibden seyre" ifadesi, bir terimin başka bir terimle yer değiştirmesinden çok, melodik zamanın ve makam içi yönelimin, perdesel hareketlerin yeniden örgütlenmesini anlatan tarihsel bir model olarak anlaşılmalıdır.

Bu noktada Feldman'ın metodolojik uyarısı da önemlidir: Daha erken edvâr metinlerindeki başlangıç, karar ve birkaç karakteristik perde bilgisini, günümüzde bilinen seyir şemalarının eksik yazılmış biçimi gibi geriye doğru okumak tarihsel açıdan güvenli değildir. Feldman, Kantemiroğlu öncesi tariflerin çoğunun modern anlamda bir melodik ilerleyişi tanımlamaya yetecek hareket, ambitus ve tonal işlev bilgisini içermediğini; Kantemiroğlu'nun ise hareket, ağaze, karar, kutb, çıkış, iniş, dönüş ve bekleme gibi sözcüklerle bu hareketi daha ayrıntılı bir dille ifade eden ilk yazarlardan biri olduğunu belirtir (Feldman, 2024, ss. 260-267). Bu uyarı, Hızır Ağa ile Nâsır Dede'yi kesintisiz bir ilerleme şemasına yerleştirmek yerine, her metnin kendi açıklama araçlarını ve dönemin icra diline yaklaşma derecesini ayrı ayrı değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu makalenin Hızır Ağa'yı "geçiş örneği" olarak ele almasının nedeni de tam olarak budur; amaç modern seyri geriye yansıtmak değil, tariflerde perde hareketinin ve ezgisel güzergâhın giderek daha görünür hâle geldiği noktaları kaynakların izin verdiği ölçüde saptamaktır.

Feldman'ın İran müziğiyle yaptığı karşılaştırma, bu dönüşümü daha geniş makam coğrafyası içinde konumlandırmak bakımından ayrıca önemlidir. Modern İran müziği ile Osmanlı-Türk mûsikîsi bazı temel dizi ve perde ilişkilerini paylaşsa da, Feldman iki geleneğin melodik ilerleyişi örgütleme biçimlerinin aynı olmadığını vurgulamaktadır. Rast-Pencgâh, Şûr ve Segâh gibi İran dastgâhlarının darâmed bölümleri ile karşılık gelen Türk makamları arasında belirli benzerlikler kurulabilmekle birlikte, dastgâhın bütünü makamın oktav içindeki tonal merkezler ve belirli bir melodik güzergâh üzerinden örgütlenmesiyle özdeş değildir (Feldman, 2024, ss. 258-260). Bu karşılaştırma, Osmanlı-Türk makam sistemindeki seyir olgusunu ortak İranî/İslâmî mirastan kopuk ve bütünüyle özgün bir başlangıç olarak okumayı da, onu daha eski ortak sistemlerin değişmeden devamı saymayı da güçleştirmektedir. Daha açıklayıcı olan, ortak makam mirasının farklı bölgesel ve tarihsel koşullarda farklı çözümler üretmiş olmasıdır. Bu makalede "yerelleşme" ile kastedilen de kültürel sahiplik iddiası değil, ortak bir modal söz dağarcığının Osmanlı icra, repertuvar ve kurumları içinde giderek farklı bir melodik ve toplumsal örgütlenmeye kavuşması durumudur.

Kantemiroğlu ile Kevserî arasındaki ilişki bu repertuvar katmanının 18. yüzyıl ortasındaki devamını görünür kılabilmektedir. Kevserî, Kantemiroğlu'nun teorik metnini yeniden düzenlerken onun alfabetik notasyonla kaydettiği repertuvarı da genişletmiş ve önceki malzemeyi yeni bir yazma bütünlüğü içinde yeniden kurmuştur (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Böylece değişim yalnız yeni eserlerin ortaya çıkmasıyla değil, eski bilginin seçilmesi, çoğaltılması, yeniden sıralanması ve yeni icra çevrelerine aktarılmasıyla da gerçekleşmektedir. Bu yazma dolaşımı, Feldman'ın repertuvar ve makam sistemindeki dönüşümünü açıklarken "süreklilik" ile "yeniden yapılanmayı" karşıt süreçler olarak değil, aynı tarihsel mekanizmanın eş zamanlı hareket eden iki yüzü olarak değerlendirmeyi mümkün kılabilmektedir.

Repertuvar temelli dönüşüm açıklaması, yazma aktarımına ilişkin tespitler ve teorik açıklamalar ile kaydedilmiş repertuvar arasındaki ilişkiye dair değerlendirmeler farklı kanıt düzeyleri sunmaktadır (Feldman, 2024; Popescu-Judetz, 1996, 1998; Wright, 2000). Bu makalenin çıkarımı, seyir merkezli anlatımın yalnızca nazarî bir adlandırma meselesi olarak ele alınamayacağı; yaşayan icra ve aktarım çevreleriyle birlikte okunmasının gerekli olduğudur. Ancak bu kaynaklar tek başına söz konusu melodik dönüşümü yalnızca ney icrasının oluşturduğunu göstermemektedir.

Yazılı Aktarım, Notasyon ve Repertuvar Hafızası

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî malzemesinin birlikte değerlendirilmesi, burada doğrudan bir hoca-talebe ya da metinden metne kesintisiz soy aktarım zinciri kurmak için değil, farklı tarihlerde yaşayan repertuvarın yazıya yansıyan kesitlerini karşılaştırmak için önem taşımaktadır. Feldman'ın Bobowski/Ali Ufkî ile Kantemiroğlu repertuvarlarını karşılaştırması, aynı ya da ilişkili eserlerin birkaç on yıl arayla farklı melodik kuruluşlarla kaydedilebildiğini; böylece sözlü/meşk temelli aktarımın hem koruma hem de yeniden biçimlendirme üretebildiğini göstermektedir (Feldman, 2024). Bu nedenle notaya alınmış repertuvar yalnız eserin aslını saklayan durağan bir arşiv olarak değil, icra estetiğindeki değişimin belirli tarihsel anlarda bıraktığı iz olarak da okunabilmelidir. Böyle bir okuma, nazarî metinlerdeki kavram değişimini repertuvarın gerçek melodik davranışıyla sınamaya imkân verir ve teorinin icradan bağımsız bir gelişim çizgisi izlediği varsayımını zayıflatabilmektedir. Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz üzerine yapılan incelemede, mecmuadaki makam/fasıl başlıklarıyla repertuvarın melodik içeriği arasında her zaman birebir bir örtüşme bulunmadığı gösterilerek tarihsel tasnifleri güncel makam ve seyir kavrayışıyla geriye doğru özdeşleştirmeme yönündeki bu metodolojik ihtiyat desteklenmektedir (Cevher, 1995, ss. 43-49).

Kantemiroğlu'nun alfabetik notasyonu geniş bir dolaşıma sahip olmamakla birlikte, Mevlevî dervişi Mustafa Kevserî bu mirası 18. yüzyıl ortasında yeniden işlemiş; Kantemiroğlu koleksiyonunu kopyalayıp genişleterek beş yüzü aşkın saz eserini mecmuasına almış ve notasyon sistemine ses yüksekliği, tekrar ve entonasyona ilişkin bazı işaretler eklemiştir (Popescu-Judetz, 1996). Yüzyılın sonunda Nâsır Dede'nin hem nazariyat metni hem de ayrı bir notasyon sistemi üzerinde çalışması, yazılı kaydın meşk sisteminin alternatifi olarak değil, hafıza ve icrayı destekleyen tamamlayıcı bir araç olarak varlığını koruduğunu, yer bulabildiğini düşündürmektedir. Bu tarihsel tablo Ali Ufkî-Kantemiroğlu-Kevserî-Nâsır Dede adlarını tek çizgili bir "ilerleme zinciri" hâline getirmemekte; aksine yazı, meşk ve icranın farklı dönemlerde birbirine eklemlendiği bir bilgi dolaşımı ortaya koyabilmektedir. Makalenin seyir dönüşümünü yalnız teorik terminolojiye değil repertuvar, çalgı ve icra verilerine de dayandırmasının gerekçelerinden biri budur.

Yazılı aktarımın sunduğu kayıtlar, icrada kullanılan bütün ayrıntıların yazıya geçirildiği anlamına da gelmemektedir. Bu bakımdan Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî ve Nâsır Dede'ye ilişkin tespitler karşılaştırıldığında, notasyonun bir yandan repertuvarın izlenebilmesini sağladığı, öte yandan meşk ve icra bilgisinin tamamını temsil etmediği görülmektedir (Popescu-Judetz, 1996, 1998; Behar, 2022, ss. 137, 145). Bu çalışmada yazılı hafızanın değeri, neyzenlerin icra ve öğretim yoluyla sürdürdüğü müzikal aktarımın yanında, onu kısmen görünür kılan ayrı bir belge katmanı olmasıdır. Bu karşılaştırmadan hareketle, yazılı kaynakların aktardığı melodik bilgiyi neyzenlerin meşk ve icra faaliyetleriyle birlikte değerlendirmek, repertuvar hafızasının yalnız notasyon üzerinden açıklanamayacak boyutlarını görünür kılmaktadır.

İktidar, Himaye ve Kurumsal Üretim: III. Selim ve Mevlevî Neyzen-Bestekârlar

Terkibden seyre geçişin nazariyat düzlemindeki en belirgin örneklerinden biri olan Tedkîk ü Tahkîk'in ortaya çıkış koşulları, söz konusu nazarî üretimin salt soyut bir düşünsel faaliyet olmadığını, somut bir himaye ve iletişim ağıyla bağlantılı biçimde gerçekleştiğini de göstermektedir. III. Selim (sal. 1789-1807), şehzadelik yıllarından itibaren müzikle yakın ilgi kurmuş; klasik Türk mûsikîsinin esaslarını Kırımî Kâmil'den, tanburu Tanburî İsak'tan öğrenmiştir (Salgar, 2011). III. Selim'in müzik kimliği bakımından dikkat çekici unsurlardan biri de bizzat neyzen olmasıdır. Neyzenbaşı Çallı Derviş Mehmed, Neyzen Derviş Mehmed Emin Bey, Neyzen Ali Bey ve Ali Nutkî Dede'den ney meşk etmiştir (Koç, 2011). Sultan Selim'in bizzat ney çaldığı ve bir Mevlevî âyini bestelediği de belirtilmektedir (Feldman, 2024, s. 90).

Bu kişisel müzik kimliği, III. Selim'in nazariyat alanındaki patronaj tercihleriyle birlikte de muhakkak değerlendirilebilir. Nâsır Dede, Tedkîk ü Tahkîk'in girişinde mûsikî nazariyatı ve uygulaması üzerine bir eser yazma düşüncesini III. Selim'in musâhiblerinden Seyyid Ahmed Ağa ile paylaştığını; Ahmed Ağa'nın kendisini teşvik ettiğini ve daha sonra padişahın bu yöndeki emrini kendisine ilettiğini belirtmektedir (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, ss. 28-29). Eser 1794'te tamamlanmış; III. Selim'in yeni terkiplerin de eklenmesini istemesi üzerine yaklaşık bir yıl sonra 11 terkiplik bir Zeyl ilave edilmiştir (Benlioğlu, 2017, ss. 211-215). Bu himaye ilişkisinin eserin içerik ve tasnif düzeyine yansımaları ise Nâsır Dede'nin bazı makam ve terkipleri III. Selim'e atfetmesi ve Sûzidilârâ'yı temel makamlar arasında değerlendirmesi üzerinden ihtiyatla tartışılabilir (Benlioğlu, 2017, ss. 212-215).

Bu patronaj ilişkisi, III. Selim ile Nâsır Dede arasındaki basit bir "görevlendiren-yazar" modeline indirgenmemelidir. Seyyid Ahmed Ağa'nın iletimde üstlendiği rol, saray içindeki himaye ve iletişim ağlarının nazariyat üretiminde de işlevsel olabildiğini göstermektedir. Feldman'ın çalışmaları, Mevlevî müzisyenlerin özellikle ney üzerinden saray icra çevreleriyle temasını ve bu ilişkinin 17. ve 18. yüzyıllardaki görünürlüğünü ortaya koymaktadır (Feldman, 2022, ss. 95-99; Feldman, 2024, ss. 88-90). Behar'ın meşk ve 18. yüzyıl müzik çevrelerine ilişkin çalışmaları da repertuvar ve üslubun hoca-talebe ilişkileri ve farklı sosyal çevreler içinde aktarıldığını göstermektedir (Behar, 2010, 2014). Aynı yüzyılda yaşamış Hızır Ağa ile Nâsır Dede üzerine yapılan karşılaştırmalı incelemede de iki nazariyatçının yetişme ve faaliyet çevreleri, dönemin başlıca mûsikî eğitim ve icra kurumlarıyla ilişkileri ve benzer saray çevreleriyle temasları, makam anlayışlarının değerlendirilmesinde dikkate alınması gereken tarihsel koşullar arasında ele alınmıştır (Savaş, 2023, ss. 173-175). Popescu-Judetz'in Kevserî örneği ise Mevlevî çevrenin notasyon ve yazılı repertuvarın korunması ve yeniden düzenlenmesindeki rolünü görünür kılmaktadır (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Bu nedenle saray, Enderun, Mevlevîhâne ve şehir çevreleri, birbirinden yalıtılmış-kopuk kurumlar olarak değil; müzisyen, repertuvar ve nazarî bilginin dolaştığı geçirgen bir ağ yapısı olarak da değerlendirilmelidir.

Mevlevî neyzenlerinin mûsikî hayatındaki etkisi, mevcut repertuvarın icrası ve aktarımıyla sınırlı değildir; neyzen-bestekârların eserleri, repertuvarın doğrudan üretiminde de rol aldıklarını göstermektedir. Galata Mevlevîhânesinde neyzenbaşılık ve şeyhlik yapan Kutbünnâyî Nâyî Osman Dede'nin Rast, Uşşak, Çârgâh ve Hicaz makamlarındaki Mevlevî âyinleri, Mi'râciye'si, peşrevleri ve saz semâileri, bu üretimin hem dinî hem de saz mûsikîsi repertuvarına uzandığını ortaya koymaktadır (Erguner, 1991, ss. 29–46; Tüfekçi, 2011, ss. 169–170). Neyzen-bestekârların eserlerinde neye özgü ezgisel hareket ve tavır özelliklerinin izlenebildiği de belirtilmektedir (Tüfekçi, 2011, ss. 169–170). Osman Dede'nin nazariyat ve notasyon alanındaki çalışmalarıyla birlikte düşünüldüğünde bu örnek, neyzenlerin

yalnızca değişen müzikal ortamın icracıları değil, bestecilik ve bilgi üretimi yoluyla o ortamın biçimlenmesine ve değişmesine katılan aktörler olarak değerlendirilmesini desteklemektedir (Erguner, 1991, ss. 27–28).

Neyzen-bestekârların bu katkısı, Mevlevîhânelerin daha geniş repertuvar üretimi içerisinde daha da anlam kazanmaktadır. XVIII. yüzyıl Mevlevî mûsikişinaslarını ele alan bir araştırmada bestekâr, icracı ve müellif kimlikleriyle 44 kişi incelenmiş; 7 âyin bestekârına ait 16 âyin ile 22 Mevlevî neyzeni ve bunların arasındaki 13 neyzenbaşı tespit edilmiştir (Mete, 2018, ss. 175, 180–181). Bu veriler, bir yandan neyzenlerin bestecilik, icra ve öğreticilik faaliyetlerini, diğer yandan neyzen olmayan Mevlevî bestekârların da katıldığı daha geniş repertuvar üretimini aynı kurumsal çevre içinde görünür kılmaktadır. Dolayısıyla neyin Mevlevî icra ve meşk hayatındaki merkezî konumu, yalnız neyzenlerin bireysel eserleriyle değil, bu kurumların makam repertuvarını üreten ve aktaran müzik çevreleri olmasıyla birlikte değerlendirilmelidir.

Mevlevî mûsikîsinde neyin merkezî konumu, yalnızca çalgının sembolik niteliğine dayanmamaktadır. Yenikapı Mevlevîhânesindeki neyzenbaşılar üzerine yapılan araştırmada, bu görevi üstlenenlerin ney icrası yanında makam ve âyin repertuvarına hâkimiyet ve topluluğun yönetimi bakımından da sorumluluk taşıdığı gösterilmektedir (Başer, t.y.). Araştırmanın tespit ettiği on dört neyzenbaşı ile yedi neyzenin tamamı makalenin inceleme dönemine ait değildir; bu veriler 1775–1925 arasındaki daha uzun kurumsal sürekliliğin göstergesi olarak ele alınmıştır (Başer, t.y.). Bu çerçevede neyzenin icrası, meşk, repertuvar ve müzik bilgisinin aktarımıyla aynı tarihsel faaliyetin parçasıdır. Bu araştırmanın karşılaştırmalı çıkarımı, saray himayesi ve Mevlevîhâne görevlerinin neyzenleri yalnız icracı değil, repertuvarın üretimi ve aktarımında, ayrıca nazarî bilginin dolaşımında da etkin aktörler hâline getiren birbirine bağlı ortamlar oluşturduğudur.

Nazariyat-Pratik İlişkisi: Ney, Nefes ve Perde

Bu kurumsal dolaşım zemini, dönemin nazariyat metinlerindeki değişimi açıklamak için de önemlidir. Kemânî Hızır Ağa, I. Mahmud döneminin saray müzisyeni ve musâhibi olarak tanımlanmakta; ayrıca Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağâmât'ın geleneksel kozmolojik unsurların yanı sıra perdelerden makamsal oluşum üretimi ve melodik ilerleyişle de ilgilendiği belirtilmektedir (Feldman, 2024, ss. 23-24). Hızır Ağa, geleneksel edvâr yazımının on iki makam, yedi âvâze ve dört şu'be sınıflandırmasını anmakla birlikte açıklamalarını yalnız bu taksonomiyle sınırlamaz; eserde perde temelli bir yaklaşımın öne çıktığı da belirtilmektedir (Güray, 2017, s. 105). Eserin telif gerekçesi de bu yönelimle uyumludur: H.1793 nüshasına dayalı transkripsiyonda Hızır Ağa, eski edvârlar ile kendi döneminin mûsikîsi arasındaki uyumsuzluğu belirtir ve anlaşılması güç tarifleri "zamanın saz ve sözüne" uygun biçimde yeniden açıklama ihtiyacını dile getirir (Savaş, 2023, ss. 77-78). Hızır Ağa ile Nâsır Dede'nin ortak makamsal oluşumlarının yazma nüshalar üzerinden karşılaştırılması da farklı sınıflandırma başlıklarına rağmen tariflerde perde ve melodik hareket bakımından benzer açıklama tutumlarının bulunduğunu göstermiştir (Savaş, 2023, ss. 76-79). Feldman'ın Nühüft örneğinde Hızır Ağa'nın tarifini Harutin ve Kantemiroğlu malzemesiyle birlikte ele alması da teorik tariflerin yalnız perde dizilerine indirgenemeyeceğini göstermektedir (Feldman, 2024). Bu nedenle Hızır Ağa, eski kategorileri korurken perdesel ve ezgisel hareket ilişkisini daha görünür kılan bir geçiş örneği olarak değerlendirilebilir.

Hızır Ağa ile Nâsır Dede arasındaki ilişkiyi bu çalışma açısından önemli kılan nokta biyografik kronolojiden çok nazariyat sürekliliğidir. Nâsır Dede, Tedkîk ü Tahkîk'te Vech-i Arazbâr terkibi tarifinde Hızır Ağa'ya atıfta bulunur; H.1793 ve Tedkîk ü Tahkîk kaynaklarına dayalı karşılaştırma da bu atfı ve iki tarif arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır (Savaş, 2023, ss. 153-154). Aynı çalışmada, ortak makamsal oluşumların tariflerinde belirgin benzerlikler bulunurken sınıflandırma ve tarif yöntemlerindeki farklılıkların da 18. yüzyıl nazariyatındaki değişim açısından anlamlı olduğu düşünülmüştür (Savaş, 2023, ss. 173-186). Bu bulgular Hızır Ağa ile Nâsır Dede arasında doğrudan bir yöntem özdeşliği kurmaz; buna karşılık iki metni aynı yüzyılın değişen nazarî ve icrasal ortamı içinde karşılaştırmaya imkân verir. Bu makalede Hızır Ağa, bu nedenle, Nâsır Dede'deki daha açık seyir ve icra vurgusunun öncesindeki nazarî zemini anlamaya yarayan bir geçiş örneği olarak ele alınmaktadır.

Hızır Ağa'nın bazı tarifleri bu geçiş niteliğini somutlaştıracak ölçüde ayrıntılıdır. Örneğin Sabâ tarifinde Dügâh'tan başlayarak Segâh, Çargâh, Nîm Sabâ ve Hüseynî perdelerinin gösterilmesi; ardından Hüseynî'den dönülerek Nevâ'ya uğramadan Çargâh ve Segâh üzerinden yeniden Dügâh'ta karar edilmesi anlatılır (Savaş, 2023, ss. 136-137). Burada

yalnız bir perde dizisi verilmemekte, başlangıç, yükseliş, dönüş ve karar gibi ardışık hareketler de tarifin parçası hâline gelmektedir. Bununla birlikte bu örneği doğrudan modern seyir kavramıyla özdeşleştirmek doğru değildir. Hızır Ağa'nın tarifleri kapsam ve ayrıntı bakımından kendi içinde de değişkendir ve geleneksel makam-terkib tasnifini bütünüyle terk etmez. Örneğin önemi, 18. yüzyıl ortasında melodik güzergâhı perde adları üzerinden tarif etmenin nazarî dilde belirginleştiğini göstermesidir. Nâsır Dede'nin daha sistematik hareket ve genişleme tarifleri bu nedenle sıfırdan başlayan bir kopuş yerine, aynı yüzyılda görünür hâle gelen icra-merkezli açıklama eğiliminin daha belirgin bir aşaması olarak okunabilir.

Neyin perde öğretiminde örnek çalgı olarak kullanılması, Nâsır Dede ile başlamamaktadır. Yusuf bin Nizâmeddin'in 1469 tarihli Türkçe edvârında, neyin delik ve perdelerine değinildikten sonra öğrenenin bir üstada müracaat etmesi tavsiye edilir. Bu anlatımın öğretici niteliği vurgulanırken Nâsır Dede'nin 1794 tarihli açıklamalarının üfleme ve perde üretimindeki teknik ayrıntılar bakımından daha belirgin olduğuna dikkat çekilmektedir (Behar, 2022, s. 62). Bu iki metin arasındaki farklılık, geçmişte icracıların hangi teknikleri bilip bilmediğini değil, icra bilgisinin nazarî yazıya nasıl geçirildiğini göstermektedir.

Bu süreklilik zemini üzerinde Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk'i, makam bilgisini icra pratiğiyle daha açık biçimde ilişkilendiren bir yöntem sergilemektedir. Nâsır Dede'nin eski edvâr mirasıyla bağını sürdürürken devralınan kuramsal uyuşmazlıkları giderme ve nazarî dili dönemin icrasını karşılayacak biçimde yeniden düzenleme çabasına dikkat çekilmiştir (Behar, 2022, ss. 74-75, 94). Eserin başında icra öğreniminin nazarî kaynaklarla meşguliyetten önce anılması da ayrıca vurgulanmıştır (Behar, 2022, s. 41). Nâsır Dede'nin Yenikapı Mevlevîhânesi'nde neyzenbaşılığa kadar yükseldiği kaydedilmektedir (Kaya, 2012). Bu icracı kimlik göz önüne alındığında, perde bilgisini ney ve nefes üzerinden açıklamasında kişisel icra deneyiminin de rol oynamış olabileceği düşünülebilir. Eserde ezgiyi oluşturan otuz yedi perde sıralandıktan sonra neyin yedi deliği Dügâh, Kürdî, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Nevâ ve Aşîrân perdeleriyle ilişkilendirilmekte; bazı seslerin elde edilişi deliğin kısmen açılması ve farklı üfleme dereceleri gibi doğrudan icrasal işlemler üzerinden açıklanmaktadır (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32). Böylece perde, yalnız teorik dizideki bir konum olarak değil, icracının parmak, delik ve nefes kontrolüyle gerçekleştirilen fiziksel bir sonuç olarak tarif edilmektedir. Bu bölüm, "bir bakıma, bir ney metoduna giriş" olarak değerlendirilmiştir (Tura, 2006, s. 16). Aynı incelemede Nâsır Dede'nin makamları başlangıç, gezinme yönü ve kullanılan perdeler, karar, genişleme ve süsleyiciler üzerinden "seyir" kavramını göz önünde tutarak açıklamaya çalıştığı belirtilmektedir (Tura, 2006, s. 18). Böylece aynı nazariyat metninde perde üretimi ile melodik hareket ve seyir düşüncesi icra merkezli bir açıklama dili içinde yan yana gelmektedir. Bu durum, Feldman'ın makro düzeyde tartıştığı terkibden seyre dönüşümün icra ve çalgı düzeyinde de dikkat çekici bir şekilde okunabileceğini düşündürmektedir.

Nâsır Dede'nin ney üzerinden anlattığı perde icra teknikleri, başpareden bağımsız olarak da icranın mahiyetini açıklayan verilerdir. Nefesin şiddeti, baş ve dudak pozisyonu ile aynı perdenin farklı üfleme ve parmak düzenleriyle elde edilmesi tarifin parçası olarak açıklanmaktadır (Behar, 2022, ss. 59–61). Buna göre sazın delik sayısı veya belirli bir perdedeki teorik konumu, icrada o sesin nasıl ve hangi güvenilirlikle çıkarılacağını tek başına açıklamaz. Araştırmanın yorumu, bu üretim imkânlarının neyzenin melodik hareketini şekillendirebildiği ve bu sebeple seyir eksenli makam düşüncesi değerlendirilirken göz ardı edilemeyeceği yönündedir. Bu ilişki, neyin icra imkânlarının melodik kuruluşla birlikte değerlendirilmesini gerekli kılar.

Dem Kavramı: Nefes ve Perde İlişkisi

Nâsır Dede'nin "dem" açıklaması da perde bilgisini nefes ve icra eylemiyle ilişkilendiren örneklerden biridir. Nâsır Dede, Yegâh'ı Nevâ'nın pes karşılığı olarak açıklar ve bu sesin Nevâ deliğinden nefesin "birinci derecesi" ile elde edildiğini; bu üfleme derecesine "dem" denildiğini belirtir (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32). Bu örnek, aynı fiziksel delik üzerinden üfleme derecesine bağlı olarak farklı perdesel sonuçların tarif edilebildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Böylece neyin fiziksel yapısı, nefes kullanımı ve perde bilgisi tek bir nazarî açıklama içinde bir araya gelmektedir. Bu tarif, söz konusu tarihsel verilerle birlikte değerlendirildiğinde, ney, nefes ve perde bilgisinin aynı tarihsel bağlam içinde ele alınmasına imkân vermektedir (Feldman, 2022, ss. 95-98). Bu örnek, seyir ve perde tariflerinin

yalnız sabit delik konumlarından hareketle değil, nefesle gerçekleştirilen ses üretiminin koşulları göz önünde tutularak okunmasına imkân veren somut bir karşılaştırma noktası sunmaktadır.

Ney Organolojisi ve Seyir Anlayışının Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi

Tablo 2. Ney organolojisi ve seyir anlayışının dönemlere göre karşılaştırılması

Tarihsel kesit	Ney / icra bakımından belgelenenler	Nazariyat / seyir bakımından belgelenenler	Bu çalışmanın karşılaştırmalı yorumu
15. yüzyıl (1469)	Yusuf bin Nizâmeddin'de ney delikleri ve perde adları ile üstada başvurma önerisi (Behar, 2022, s. 62).	Ney, perde tarifinde öğretici bir örnek olarak yer alır; ayrıntılı nefes tekniği açıklaması sınırlıdır.	Erken ney referansının varlığı belgelenir; sonraki dönem tekniklerinin bu tarihte bulunmadığı sonucuna varılmaz.
16. yüzyıl ve 17. yüzyıl başları	Neyin Osmanlı icra çevrelerindeki varlığı görsel ve yazılı kaynaklarda izlenir; Süleymannâme (1558) ve Sûrnâme-i Hümâyûn (1582) tasvirlerindeki çalgıların başpareli veya başparesiz yorumlanması ve bazı tasvirlerin şâhnây ile ilişkilendirilmesi konusunda farklı görüşler bulunmaktadır (Feldman, 2022, ss. 95–99; Yiğit, 2025, ss. 1581–1582).	Eski edvâr tasnifleri sürerken repertuvar ve makam açıklamalarında sonraki döneme uzanacak değişimler birikmektedir (Feldman, 2024).	Neyin eskiden beri kullanılması, daha sonraki teknik ve icrasal gelişmelerin bulunmadığı anlamına gelmez; yalnız çalgının görünüşünden seyir değişiminin tarihi çıkarılamaz.
17. yüzyıl sonları–18. yüzyıl ortaları	Mevlevî ve saray çevrelerindeki ney icrası ile farklı ahenklerdeki neyler belgelenir; Fonton başpareyi ve neyin akort bakımından işlevini tarif eder (Feldman, 2022, ss. 95–99; Fonton, 1987 [1751], ss. 77–80). Nâyî Osman Dede'nin âyin ve saz eserleriyle nazariyat/notasyon çalışmaları, neyzen-bestekârların repertuvar üretimini belgeler (Erguner, 1991, ss. 27–46; Tüfekçi, 2011, ss. 169–170).	Ali Ufkî ve Kantemiroğlu repertuvarlarının karşılaştırılması melodik kuruluşta farklılaşma ortaya koyar; Kantemiroğlu makam hareketini açıklamak için daha ayrıntılı ifadeler kullanır (Feldman, 2024, ss. 258–267, 346–347).	İcra imkânlarındaki gelişmelerle melodik-perdesel örgütlenmedeki değişim aynı tarihsel çevrede değerlendirilir. Başparenin bu değişimi tek başına oluşturduğu ileri sürülmemektedir.
18. yüzyıl ortaları–sonları	1718 ve sonrasına ait tarihî neyler açkı bakımından değişkenlik gösterir (Tan, 2011). Neyzenlerin icra, eğitim ve kurumlar arasındaki faaliyetleri önemini korur (Feldman, 2022; Behar, 2022).	Hızır Ağa'nın kimi tariflerinde hareket güzergâhı açıklanır; Nâsır Dede'nin metninde ney, nefes, perde ve makam hareketi birlikte ele alınır (Savaş, 2023, ss. 136–137; Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32).	Neyzenin uygulama bilgisi, nazarî açıklama ile ilişkilendirilebilmektedir. Açkı çeşitliliği tek bir standart gelişim modeli kurmaya izin vermez.

Tablo 2, üç ayrı belge grubundan elde edilen bilgileri aynı zaman çizelgesinde karşılaştırmaktadır; bu tablo kendi başına yeni bir tarihî çalgı ölçümü veya repertuvar çözümlemesi değildir. Özgün karşılaştırma, organolojik tanıklıkların, kurumsal müzik faaliyetiyle ilgili bilgilerin ve nazarî metinlerdeki icra açıklamalarının hangi noktalarda birleştiğini ve nerelerde ayrıldığını göstermektedir. Özellikle farklı dönemlerden 62 ney üzerinde saptanan açkı çeşitliliği, 18. yüzyıldaki bütün neylerin aynı fiziksel özelliklere sahip bulunduğu yönünde bir çıkarımı desteklememektedir (Tan, 2011).

Dönemlerin birbiriyle karşılaştırılmasında 15. yüzyıldaki ney tarifleri erken nazarî örnek; 16. yüzyıl tasvirleri çalgının görsel tanıklığı; 17. yüzyıl saray ve Mevlevî çevrelerine ilişkin kayıtlar kurumsal bağlam; 18. yüzyıldaki Fonton anlatımı ile tarihî neyler organolojik veri; Nâsır Dede'nin tarifleri ise nefes ve perde açıklamaları bakımından değerlendirilmiştir. Belgelerin kapsamları aynı olmadığından tabloda görülen farklılıklar zorunlu ve kesintisiz bir gelişme çizgisi olarak okunmamalıdır. Bu karşılaştırmada Fonton'un akort referansına ilişkin anlatımı, Tan'ın tarihî neylerde belgelediği açkı çeşitliliği, Mevlevî neyzenlerin müzik çevrelerindeki faaliyetlerine ilişkin kayıtlar ve Nâsır

Dede'nin nefes–perde açıklamaları kaynakların doğrudan bildirdiği ya da belge incelemeleriyle ortaya konulmuş olgulardır. Neyin bu özelliklerinin seyir merkezli makam anlayışının biçimlenmesine katkısı ise söz konusu olguların birlikte değerlendirilmesine dayanan bu çalışmanın tarihsel-müzikolojik yorumudur.

Tartışma ve Sonuç

Bu bölümde araştırmadan elde edilen bulgular, Walter Feldman'ın terkibden seyre dönüşüm yaklaşımı çerçevesinde tartışılmaktadır. Neyin organolojik gelişimi, icra imkânları ve neyzenlerin müzik hayatındaki rolleri ile makam nazariyatındaki değişimler arasındaki ilişkiler değerlendirilerek çalışmanın tarihsel-müzikolojik çıkarımları ve bunların kanıtsal sınırları ortaya konulmaktadır.

Feldman'ın yaklaşımıyla örtüşen bulgular

Repertuvar ve makam düşüncesindeki değişime ilişkin açıklamalar, makam anlayışındaki dönüşümün müzikal çevre ve icra pratiğiyle birlikte değerlendirilmesini mümkün kılan ana tarihsel hareket noktasını oluşturmaktadır (Feldman, 2024). Bu çalışmada Feldman'ın ortaya koyduğu melodik kuruluş farklılıkları yeniden sayısal yöntemlerle sınanmamış; buna karşılık onun ayrı eserlerinde ele aldığı Mevlevî müzik çevreleri ve neyin teknik gelişimi (Feldman, 2022), makam nazariyatında icranın görünür hâle gelişiyle birlikte değerlendirilmiştir. Bu karşılaştırma, dönüşümün yalnız yazılı tariflerden veya repertuvardan izlenmemesi gerektiği yönündeki araştırma yorumunu güçlendirmektedir. Neyzen-bestekârların müzik üretiminde, icrada, meşkte ve nazarî bilgide üstlendikleri görevler ile Mevlevî çevrelerin daha geniş repertuvar üretimi (Mete, 2018), neyin bu dönüşümün gerçekleştiği müzikal ortamın etkin unsurlarından biri olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle araştırmanın özgün katkısı, belirli makamların melodik yapılarındaki değişimi doğrudan karşılaştırmaktan ziyade, makam anlayışındaki dönüşümü ney organolojisi, icra pratikleri ve nazarî açıklamalar arasındaki tarihsel ilişkiler üzerinden tartışmasında belirginleşmektedir.

Ney organolojisi ve nazariyatın birlikte değerlendirilmesinin sunduğu açıklama

Bu bakımdan başpare, makalenin temel iddiasını tek başına taşıyan bir yenilik değildir. Başparenin üfleme ve ses üretimi üzerindeki işlevi, pes ahenkli neylerin kullanımı, değişik ses bölgelerindeki icra imkânları ve neyin toplu icrada akort referansı olarak yer alması, organolojik ve icrasal gelişimin farklı yönleridir (Fonton, 1987 [1751], ss. 77–80; Feldman, 2022, ss. 95–99). Nâsır Dede'nin nefes ve perde ilişkisini ney üzerinden açıklaması ise bu çalgının icra bilgisinin nazarî metindeki somut karşılığıdır (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, s. 32). Bu veriler bir arada değerlendirildiğinde, neyin Osmanlı makam mûsikîsinin seyir merkezli icra anlayışının şekillenmesine katkıda bulunmuş olabileceği görüşü tarihsel bir yorum olarak ileri sürülebilir.

Türkiye, Mısır-Suriye ve İran neylerinin tarih, yapım ve icrasını karşılaştıran doktora çalışması, neyin yalnız uzunluk ve delik düzeniyle değil, farklı müzik çevrelerinde edinilen üfleme alışkanlıkları ve öğretim gelenekleriyle de değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir (Tüfekçi, 2011). Bu karşılaştırma, Osmanlı neyi ile diğer ney geleneklerinin ayrışmasını anlamaya yardımcı olmakla birlikte modern icra özelliklerinin 16–18. yüzyıla doğrudan taşınmasına gerekçe oluşturmamaktadır.

İcra pratiklerinin değerlendirilmesinde çalgıların teknik özelliklerinin yanı sıra müzisyenlerin faaliyet gösterdikleri kültürel çevrelerin de dikkate alınması gerekmektedir. Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner ve Güray (2019), Mevlevî âyin geleneğinin günümüzdeki icra ve temsil biçimlerini, icracı kimliği ve geleneğin felsefî temelleriyle ilişkisi üzerinden incelemiştir. İki araştırmanın ortak noktası, Mevlevî mûsikî geleneğinin yalnızca repertuvar üzerinden değil, icracılar ve müzikal faaliyetlerin gerçekleştiği kültürel ortamlarla birlikte değerlendirilmesidir. Bununla birlikte söz konusu araştırma geleneğin günümüzdeki temsiline ve icracı kimliğindeki dönüşüme odaklanırken, mevcut çalışma 17. ve 18. yüzyıllarda neyzenlerin bestecilik, meşk ve nazariyat faaliyetleri ile neyin organolojik ve icrasal imkânları arasındaki tarihsel ilişkileri ele almaktadır.

Alternatif tarihsel açıklamalar ve kanıtların sınırları

Bununla birlikte, makam kültüründeki dönüşümü yalnızca neyle açıklamak elbette ki mümkün değildir. Tanbur ve diğer sazların icrası, bestecilerin tercihleri, meşk yoluyla repertuvar aktarımı ve saray himayesi de bu sürecin parçasıdır. Yusuf bin Nizâmeddin ile Nâsır Dede'nin açıklamaları arasındaki fark, önceki yüzyıllarda söz konusu tekniklerin

bulunmadığını değil, teknik bilginin nazarî metinlerde ifade ediliş biçimlerinin farklılaştığını göstermektedir. Başparenin belirli seyir kalıplarını meydana getirdiği yönünde doğrudan bir belge bulunmamaktadır. Buna karşılık neyin icra özellikleriyle neyzenlerin müzik üretimi ve aktarımındaki etkinliği birlikte değerlendirildiğinde, çalgının dönüşümdeki muhtemel payı gerekçeli bir tarihsel yorum olarak tartışılabilir.

Tarihsel makam dönüşümlerinin değerlendirilmesinde kaynakların niteliği ve repertuvar verilerinin kapsamı da belirleyicidir. Nitekim Berkman ve Taşdelen (2023), tarihî edvâr metinleri ile repertuvar örneklerini karşılaştırdıkları araştırmalarında, Nâsır Dede'nin makam tariflerinde yer verdiği seyir ve ezgisel hareket açıklamalarını da dikkate almış; bununla birlikte repertuvardaki eser sayısının sınırlılığı nedeniyle makamsal analizlerinden hareketle kesin sonuçlara ulaşamadıklarını belirtmişlerdir. Bu örnek, seyir merkezli nazarî açıklamaların repertuvar verileriyle birlikte değerlendirilmesinin önemini ortaya koyarken, farklı tarihsel kaynaklar arasında kurulan ilişkilerden hareketle yapılacak çıkarımların kanıt sınırlarını da hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak bu araştırma, Walter Feldman'ın terkibden seyre dönüşüm yaklaşımının yalnız makam nazariyatı ve repertuvar değişimi üzerinden değil, ney organolojisi, icra pratikleri ve neyzenlerin müzik üretimindeki rolleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Tarihsel kaynakların karşılaştırılması, neyin ses üretim imkânları ile neyzenlerin bestecilik, öğreticilik ve nazarî faaliyetlerinin seyir merkezli makam anlayışının geliştiği müzikal ortamın önemli unsurları olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu bulgular, neyin söz konusu dönüşümün doğrudan nedeni olduğunu kanıtlamamakta; çalgı, icra ve nazariyat arasındaki tarihsel ilişkilerin anlaşılmasına yönelik tamamlayıcı bir açıklama sunmaktadır.

Öneriler

Bu paralelliğin diğer nefesli ve telli çalgılarla (tanbur, kemençe) karşılaştırmalı organolojik analizlerle sınanması; 18. yüzyıl bestekârlarının eserlerinde dem/pes ses bölgesi kullanım sıklığının nicel olarak incelenmesi; ve III. Selim'in saray çevresindeki diğer musâhip-müzisyenlerin bu dönüşüme katkılarının ayrı ayrı ele alınması önerilebilir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Çalışmanın sınırlılıkları arasında başparenin kesin ortaya çıkış tarihinin büyük ölçüde ikonografik ve yazılı kanıtlara dayanması ve doğrudan maddî tarihî ney verisinin 1718 sonrasından başlaması yer almaktadır (Tan, 2011). Ayrıca Ali Ufkî-Kantemiroğlu-Kevserî-Hızır Ağa-Nâsır Dede dizisi doğrudan bir aktarım zinciri olarak belgelenmemiş, organoloji-nazariyat-kurumsal dolaşım ilişkisi tanbur ve kemençe gibi diğer çalgılarla karşılaştırmalı olarak sınanmamıştır. Bu sınırlılıklar, çalışmada önerilen çerçevenin doğrusal bir tarihsel nedensellik modeli yerine karşılaştırmalı ve çok katmanlı bir yorum olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Bilgilendirme

Bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır. Yazarın bu çalışmayla ilgili bilinen herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Çalışma, etik kurul izni gerektiren bir araştırma deseni içermemektedir. Bu çalışma, yazarın 2023 tarihli yüksek lisans tezinde Hızır Ağa ve Abdülbâkî Nâsır Dede üzerine ortaya koyduğu bazı bulgulardan sadece ilgili başlıklar kapsamında yararlanmakta; söz konusu bulguları Feldman'ın tarihsel çerçevesi, organolojik veriler ve güncel literatür doğrultusunda yeniden değerlendirmektedir, doğrudan tezden üretilmiş makale şeklinde bir kullanım söz konusu değildir.

Yapay Zekâ Kullanım Şeffaflığı Beyanı

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından atıf ve kaynakça listelerinin ve tutarlılığının kontrolü ile biçimsel düzenlemelerde yardımcı araç olarak yararlanılmıştır. Kaynakların değerlendirilmesi, akademik yorumlar ve nihai metnin sorumluluğu yazara aittir.

Yazar Özgeçmişi



Doktorant **Ahmet Fatih Savaş**, Klasik Türk Müziği alanında çalışmalar yürüten bir araştırmacı ve ney icracısıdır. Lisans eğitimini Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında tamamlamış, 2023 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği alanında yüksek lisans derecesini almıştır. Temel ney eğitimini Kaşif Demiröz'ün rehberliğinde gerçekleştirmiştir. Lisans ve yüksek lisans eğitimi süresince M. Hakan Cevher, Özgen Küçükgökçe, Sıtkı Bahadır Tutu, Halil İbrahim Yüksel, İlhan Ersoy ve diğer akademisyenlerle çalışmıştır. Yüksek lisans tezini Özgen Küçükgökçe'nin danışmanlığında tamamlamıştır. Hâlen Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları programında Bekir Şahin Baloğlu'nun danışmanlığında doktora eğitimine devam etmektedir. Doktora sürecinde Arda Eden, Aslıhan Özel, Emine Ceylan Ünal, Ayrin Ersöz, Mustafa Kemal Karaosmanoğlu ve diğer akademisyenlerle çalışmalar yürütmüştür. Ney eğitimini ve meşk çalışmalarını Aziz Şenol Filiz ile sürdürmektedir. Savaş, daha önce Akdeniz Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Araştırma ilgi alanları arasında 18. yüzyıl makam teorisi, icra pratikleri, hesaplamalı müzikoloji, müzik terapisi ve Osmanlı-Türk müziğinde teori ile uygulama arasındaki ilişkiler yer almaktadır. **Kurum:** Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı **E-posta:** ahmetfatihsavas@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-1955-1617

Academia.edu: https://yildiz.academia.edu/AhmetFatihSava%C5%9F

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Ahmet-Savas-6

Kaynaklar

Altundağ, A. (2005). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk mûsikîsi ile alâkalı bilgiler*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Başer, F. A. (t.y.). *1775–1925 arasında Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşıları*. TUMAC. https://tumac.org/1775-1925-arasinda-yenikapi-mevlevihanesi-neyzenbasilari/

Behar, C. (1987). Giriş. C. Fonton, *18. yüzyılda Türk müziği: Şark musikisi Avrupa musikisiyle mukayeseli* (C. Behar, Çev. ve Haz., ss. 7–36) içinde. Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2017). *Kan dolaşımı, ameliyat ve musıkî makamları: Kantemiroğlu (1673–1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2022). *Kadîm ile cedîd arasında – III. Selim döneminde bir Mevlevi şeyhi: Abdülbâki Nâsır Dede'nin musıki yazmaları*. Yapı Kredi Yayınları.

Benlioğlu, S. (2017). *Osmanlı sarayında mûsikînin himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud dönemi)*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Berkman, E., & Taşdelen, D. (2023). Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü. *Rast Müzikoloji Dergisi, 11*(3), 395–423. https://doi.org/10.12975/rastmd.20231133

Canyakan, S. (2026). Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği kuramlarının hesaplamalı etnomüzikolojik açından sınanması. *Türk Müziği, 6* (Walter Feldman Özel Sayısı), 69–92.

Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon-inceleme)*. Doktora tezi. Ege Üniversitesi. İzmir, Türkiye.

Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire* [Rumi'den semâzen dervişlere: Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik, şiir ve tasavvuf]. Edinburgh University Press.

Feldman, W. Z. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* [Osmanlı sarayının musikisi: Makam, beste ve erken dönem Osmanlı çalgı repertuvarı]. Brill. (Orijinal eser 1996 yılında yayımlanmıştır).

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği: Şark musikisi Avrupa musikisiyle mukayeseli* (C. Behar, Çev. ve Haz.). Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası, makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.

Kaya, B. A. (2012). *Tekke kapısı: Yenikapı Mevlevîhânesi'nin insanları*. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Koç, F. (2011). Sultan III. Selim Hân'ın terkîb ettiği Türk mûsikîsi makamlarının incelenmesi. *Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2*(2), 79–100. https://doi.org/10.1501/sbeder_0000000035

Mete, A. (2018). Mevlevî mûsikişinaslar (XVIII. yüzyıl). *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20*(38), 165–199. https://doi.org/10.17335/sakaifd.470936

Nâsır Abdülbâkî Dede. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve gerçeği araştırma* (Y. Tura, Çev. ve Haz.). Pan Yayıncılık. (Orijinal eser 18. yüzyıl sonunda yazılmıştır).

Popescu-Judetz, E. (1996). *Meanings in Turkish musical culture* [Türk müzik kültüründe anlamlar]. Pan Yayıncılık.

Popescu-Judetz, E. (1998). *XVIII. yüzyıl musıki yazmalarından Kevserî Mecmuası üstüne karşılaştırmalı bir inceleme* (B. Aksoy, Çev. ve Haz.). Pan Yayıncılık.

Salgar, M. (2011). *3. Selim: Hayatı, sanatı, eserleri*. Ötüken Neşriyat.

Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları: Ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudüm*. Nota Yayıncılık.

Savaş, A. F. (2023). *Hızır Ağa ile Abdülbâkî Nâsır Dede'nin makam anlayışlarının karşılaştırılması*. Yüksek lisans tezi. Ege Üniversitesi. İzmir, Türkiye.

Soylu Bağçeci, F., Levendoğlu Öner, O., & Güray, C. (2019). Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına. Rast Musicology Journal, 7(1), 1943–1958. https://doi.org/10.12975/pp1943-1958

Tan, A. (2011). *Ney açkısının tarihi ve teknik gelişimi*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon açısından ney*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Tura, Y. (2006). Kitabın incelenmesi. Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve gerçeği araştırma* (Y. Tura, Çev. ve Haz., ss. 16–22) içinde. Pan Yayıncılık.

Tüfekçi, A. (2011). *Coğrafi yayılım, kültür-medeniyet etkileşimleri çerçevesinde: Ney tarih, teknik ve icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The collection of notations, Part 2: Commentary* [Demetrius Kantemir: Notalar koleksiyonu, 2. kısım: Açıklama]. Ashgate.

Yiğit, İ. (2025). Ney enstrümanında başpâre, yapımı ve imalat teknikleri. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, 16*(61), 1577–1606. https://doi.org/10.70736/ijoess.1656



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
163-178, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

The relationship between the ney, music theory, and performance in Ottoman-Turkish music in the context of Feldman's transition from terkib to seyir

Ahmet Fatih Savaş[2]

Music and Performing Arts Doctoral Program, Yıldız Technical University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Recieved: 19 September 2026
Accepted 27 October 2026
Published: 30 October 2026

Keywords
Nâsır Abdülbâkî Dede
Ney organology
Ottoman-Turkish music
Selim III
Transition from terkib to seyir
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study examines Walter Feldman's approach to the transition "from terkib to seyir," which he employs to explain changes in makam and repertoire in seventeenth- and eighteenth-century Ottoman-Turkish music, in relation to the performance capabilities of the ney and the roles of ney players in musical life. The central argument is not that the ney independently brought about this transformation, but rather that its sound production and performance capabilities, together with the activities of ney players in composition, meşk, and music theory, should be considered among the active elements of the musical environment in which a seyir-centered understanding of makam developed. Based on historical document analysis, the study compares Feldman's works with Fonton's observations from 1751, the theoretical writings of Hızır Ağa and Nâsır Abdülbâkî Dede, organological research on historical neys, and documents concerning musical life in Mevlevi lodges. The differences between Yusuf bin Nizâmeddin's fifteenth-century description of the ney and Nâsır Dede's more detailed explanations of breath control, pitches, and performance techniques are examined to demonstrate how the ney was incorporated into theoretical discourse. The findings indicate that, alongside the development of the başpare (mouthpiece) and the use of neys in different tunings, attention should also be given to the instrument's pitch production, registers, and role in ensemble performance. When the compositional and pedagogical activities of Mevlevi ney players are considered alongside these organological and performance-related findings, the ney's potential contribution to the development of a seyir-centered makam culture becomes more apparent. In conclusion, the study does not interpret the relationship between the ney and this transformation as one of direct, unidirectional causality. Instead, by examining the historical intersections of ney organology, performance capabilities, and music theory, it proposes a complementary explanation to Feldman's model.

To cite this article

Savaş, A.F. (2026). The relationship between the ney, music theory, and performance in Ottoman-Turkish music in the context of Feldman's transition from terkib to seyir. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 163-178. https://doi.org/10.5281/zenodo.23688734

Introduction

Explaining the transformation of Ottoman-Turkish music during the seventeenth and eighteenth centuries solely through theoretical treatises or composers' biographies may obscure the reciprocal relationships among repertoire, performance, and social environments. The significance of Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* lies in its ability to examine makam/terkib, seyir, taksim, repertoire, instrumentation, and the social organization of musicians within a single historical framework. Within Feldman's framework, the period extending from the late seventeenth century into the eighteenth century can be understood as a process of restructuring in which the earlier modal hierarchy became less rigid, seyir and modulation gained prominence, and the distinctive local characteristics of Ottoman performance practices and repertoire became increasingly apparent (Feldman, 2024). This article reexamines this broader transformation from a different

[2] Doctorant, Music and Performing Arts at Yıldız Technical University, Istanbul, Türkiye. Email: ahmetfatihsavas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1955-1617

perspective by exploring the historical intersections between the organological development and functional role of the ney in performance and the increasing correspondence between theoretical knowledge and performance practice.

This transformation is also associated with the emergence of the distinctive position of Ottoman-Turkish music within the broader Iranian/Persianate and Middle Eastern makam traditions. It has been noted that sixteenth-century Ottoman court music maintained strong connections with Safavid Iran through shared repertoire, instrumentation, and the circulation of musicians. During the seventeenth century, however, the development of new modal, rhythmic, performative, and social patterns contributed to a growing awareness of distinctive characteristics within Ottoman musical circles and their increasing differentiation (Feldman, 2024). Behar's interpretation of Kantemiroğlu also demonstrates how this differentiation was articulated through the conceptual language of the period. Kantemiroğlu identified the understanding of taksim as one of the most significant distinctions between the musical traditions of "Rûm" and "Acem." Within the performance tradition described as "tarz-ı Osmânî," taksim was understood not merely as the repetition of memorized patterns but as a domain in which performers demonstrated their knowledge and ability to move continuously and coherently between makams (Behar, 2017). Accordingly, Feldman's paradigm of the transition "from terkib to seyir" should not be understood simply as a terminological change but should be examined in relation to the distinctive local characteristics that emerged within, and shaped, the repertoire and performance practices of Ottoman-Turkish music. In this context, the central argument of the present study is not that the ney independently caused this transformation, but that the instrument's sound production and performance capabilities, together with the compositional, meşk, and theoretical activities of ney players, should be considered active elements in the development of a seyir-centered understanding of makam. Aspects of this relationship directly documented in historical sources are distinguished from interpretations derived through comparisons among sources, and the transformation is not treated as a linear process in which one instrument replaced another.

Nevertheless, historical evidence indicates that particular instruments gained prominence in different musical environments and that this prominence was also reflected in theoretical discourse. Kantemiroğlu's explanation of the pitch system through the tanbur, for example, demonstrates that instruments could serve not only as means of musical performance but also as reference points for explaining musical knowledge (Behar, 2022, pp. 54–63). Similarly, while the tanbur maintained its prominent position as one of the principal instruments of the court ensemble during Kantemiroğlu's period, the ney also acquired a distinctive role in performance through its başpare-equipped form, low register, and use within court and Mevlevi musical circles (Feldman, 2022, pp. 95–96). By the end of the eighteenth century, Nâsır Dede's explanation of how pitches were produced on the ney through finger holes, finger movements, and breath control provided an important example of the instrument being used directly as a reference in theoretical discourse (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32). From the perspective of this study, the possibility of explaining makam and pitch knowledge not only through abstract ratios and categories but also through the physical characteristics of instruments, the embodied experience of performers, melodic movement, and living performance practices highlights the importance of performance-based forms of knowledge and explanation. The present study therefore elaborates Feldman's broader historical framework particularly through the relationships among the ney, breath, and pitch; evidence from historical instruments; and the visibility of performance practice in theoretical writings.

The reconfiguration of the relationship between theory and performance did not, of course, occur suddenly. Kantemiroğlu's treatise represents a critical turning point in this respect. Although Kantemiroğlu did not entirely abandon the earlier edvâr tradition, he attempted to establish a new theoretical explanation for the musical practice he identified as "tarz-ı Osmânî" (Behar, 2017). Nevertheless, it has been argued that Kantemiroğlu's work presents a structure in which earlier theoretical themes and newer understandings were juxtaposed and reorganized in a state of tension rather than fully synthesized (Popescu-Judetz, 1996). Consequently, this transformation appears not as the sudden disappearance of earlier theory but as the gradual reconstruction of theoretical language in response to the demands of living performance practices and repertoire. This tension is also evident in the reasons given by Hızır Ağa and Nâsır Dede for composing their theoretical works. While Hızır Ağa emphasized the need to reinterpret aspects of earlier edvâr treatises that no longer corresponded to the musical understanding and performance practices of his time,

Nâsır Dede drew attention to inconsistencies among edvâr treatises arising from changes in terminology and expression over time (Savaş, 2023, pp. 15–16, 77–78). This shared concern makes it possible to interpret the two theorists as representing different historical manifestations of the tension between theoretical heritage and living musical practice within Feldman's extended framework of transformation, without placing them along a unidirectional developmental trajectory presumed to represent the entire eighteenth century.

This continuity can also be traced through the transmission of manuscripts and repertoire. Research has demonstrated that, in the mid-eighteenth century, Nâyî Ali Mustafa Kevserî did not merely copy Kantemiroğlu's treatise and its legacy of alphabetical notation; he also reorganized the material, expanded the collection of notated compositions, and transmitted earlier theoretical elements within a newly structured manuscript compilation (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Rather than establishing a direct chain of transmission between Kantemiroğlu and Nâsır Dede at the end of the century, this example may be regarded as an intermediate link demonstrating how theoretical, notational, and repertorial knowledge circulated and was reworked within living performance environments. By the end of the eighteenth century, the increasingly explicit presence of performance practice in Nâsır Dede's theoretical writings is considered in this study as one of the later points of observation within this extended historical transformation (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32; Tura, 2006, pp. 16–18). Within this framework, the study proceeds along four interconnected dimensions:

- The transformation of repertoire and theoretical language from the Ali Ufkî–Kantemiroğlu–Kevserî line of transmission to the end of the eighteenth century,
- The organological and performance-related position of the ney in relation to the başpare, low-pitched tunings, and its function as a tuning reference,
- The circulation of musicians, repertoire, and knowledge among the court, Enderun, Mevlevi lodges, and urban musical environments,
- The relationships among pitch, melodic phrases, seyir, and breath in the makam descriptions of Hızır Ağa and Nâsır Dede.

These four dimensions are examined within Feldman's framework, drawing on the studies of Wright, Popescu-Judetz, and Behar to evaluate repertoire, manuscript transmission, and sociological context.

In the literature reviewed, organological and performance-related evidence concerning the ney and the explanations of pitch and melodic movement in theoretical treatises have generally been addressed within separate fields of investigation. Changes in repertoire and Mevlevi ney traditions have been examined within historical and institutional contexts; historical neys have been investigated in terms of their structural characteristics and finger-hole configurations; and the theoretical writings of Kantemiroğlu and Nâsır Dede have been studied in relation to performance knowledge (Feldman, 2022, 2024; Tan, 2011; Behar, 2017, 2022; Tura, 2006). Eighteenth-century Mevlevi musicians have also been examined collectively in terms of their activities as composers, performers, and authors (Mete, 2018). Feldman's historical propositions have additionally been tested through computational methods using symbolic repertoire data based on SymbTr, demonstrating the need to interpret the results within the limitations of the data and analytical criteria employed (Canyakan, 2026). However, the studies reviewed in this article have not independently undertaken a comparative examination that brings together the organological, theoretical, and institutional evidence provided by these different sources specifically to assess the ney's potential contribution to the emergence of a seyir-centered understanding of makam. The aim of the present study is therefore to compare these bodies of evidence, discuss the roles of the ney and ney players within the musical environment in which this transformation occurred, and distinguish directly documented historical phenomena from interpretations developed through comparative historical analysis.

Method

Research Design

This study is based on qualitative document analysis within the framework of historical musicology. It examines the organological and performance-related characteristics of the ney and the roles of ney players in musical production and

transmission in Ottoman-Turkish music, in conjunction with historical explanations of the transition "from terkib to seyir." The study does not involve a new repertoire analysis, experimental acoustic measurements, or quantitative comparisons based on the number of compositions attributed to individual composers.

Documents Examined and Selection Criteria

Sources were selected according to three criteria: providing historical information on musical environments from the second half of the sixteenth century to the end of the eighteenth century; containing verifiable descriptions or material evidence concerning the structure, tunings, breath control, and pitch production of the ney; and documenting the roles of ney players and Mevlevi musical circles in performance, composition, repertoire production, education, and the transmission of theoretical knowledge. Within this framework, Nâsır Abdülbâkî Dede's Tedkîk ü Tahkîk (2006), Savaş's (2023) study of Hızır Ağa's edvâr treatise, Fonton's observations from 1751 (1987), historical visual representations, and compilations concerning Evliya Çelebi were examined. Studies by Tan (2011), Behar (2017, 2022), Feldman (2022, 2024), Başer (n.d.), Erguner (1991), Tüfekçi (2011), Mete (2018), and relevant organological research were used as comparative literature. Modern studies of performance and instrument making were consulted insofar as they provided technical explanations rather than direct historical evidence.

Table 1. Functions of the principal sources used in the study

Source	Function in the article
Feldman (2022, 2024)	Principal theoretical framework: the transformation of makam understanding and the relationship between terkib and seyir; repertoire, instrumentation, and social organization; the organological development of the ney and relationships between court and Mevlevi musical circles.
Wright (2000)	Historical layers within Kantemiroğlu's repertoire; comparison between theory and melodic realization.
Popescu-Judetz (1996, 1998)	Notation, manuscript transmission, repertoire, and the reorganization of theoretical knowledge along the Kantemiroğlu–Kevserî line; continuity and transformation.
Fonton (1987 [1751])	Detailed organological observations concerning the physical structure of the ney and its başpare.
Behar (1987, 2010, 2014, 2015, 2017, 2022)	Meşk and musical transmission; Kantemiroğlu; the relationship between kadîm and cedîd and between performance and theory in Nâsır Dede's work; eighteenth-century musical environments; the historical context of Fonton's observations.
Kaya (2012)	Nâsır Dede's identity as a performer and neyzenbaşı at the Yenikapı Mevlevi lodge and his institutional environment.
Nâsır Abdülbâkî Dede (2006); Tura (2006)	Published edition and scholarly examination: theoretical explanations centered on the ney, breath, and pitch; the concepts of seyir and dem.
Cevher (1995)	Ali Ufkî's repertoire: makam/fasıl classification and terminology.
Tan (2011)	Changes in finger-hole configurations and pitch positions based on 62 historical neys dating from 1718 to 1951; material evidence concerning eighteenth-century instruments and organological variability.
Salgar (2011), Koç (2011)	Selim III's musical identity and the network of court patronage.
Benlioğlu (2017)	Court patronage, the institution of musâhiblik, and the circumstances surrounding the production of Tedkîk ü Tahkîk.
Savaş (2023)	Transcriptions concerning Hızır Ağa; comparison of makam descriptions by Hızır Ağa and Nâsır Dede and evaluation of their historical environments.
Altundağ (2005); Evliya Çelebi, Seyahatnâme	Identification of ney varieties, performers, and musical environments through contemporary historical accounts; reported information is examined in comparison with the original text.
Başer (n.d.)	Archival explanations concerning the position of neyzenbaşı, musical education, and institutional transmission at the Yenikapı Mevlevi lodge.
Sarı (2012); Toz (2000); Yiğit (2025)	Modern technical evidence concerning the registers, performance techniques, and başpare structure of the ney; not used as direct historical testimony.
Tüfekçi (2011)	Comparison of Turkish, Iranian, and Arab ney performance traditions; contributions of ney player-composers to the Ottoman-Turkish music repertoire and traces of performance style in their compositions.
Erguner (1991)	Direct contributions of ney player-composers to repertoire production through Nâyî Osman Dede's Mevlevi âyins, Mi'râciye, peşrevs, and saz semâis; activities in music theory and notation.
Mete (2018)	Compositional, performance, and scholarly activities of eighteenth-century Mevlevi musicians; a survey of 44 individuals identifying 7 âyin composers and 16 âyins, as well as 22 ney players and 13 neyzenbaşıs; repertoire production and the meşk environment within Mevlevi lodges.

Data Collection

Published texts, historical accounts, and material findings concerning musical instruments reported in previous studies were compiled, with attention to their dating, the nature of each source, and the scope of the information provided. In theoretical treatises, explanations concerning pitch, breath, dem, and seyir were recorded. Organological sources

were examined for information on ney lengths, the başpare, and sound production, while institutional sources were examined for evidence concerning performance, meşk, and the circulation of musicians. No new measurements of original historical instruments or comprehensive quantitative inventories of repertoire were undertaken.

Comparative Data Analysis

Different types of sources were first evaluated within their respective contexts and subsequently compared according to historical period, instrumental and performance characteristics, theoretical explanations, and musical environments. For example, the reported content of Yusuf bin Nizâmeddin's early description of the ney was compared with Nâsır Dede's explanations of breath and pitch in terms of the level of technical detail provided (Behar, 2022, pp. 59–62; Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006). Measurements of historical neys (Tan, 2011) and Fonton's contemporary observations were likewise compared as different types of evidence concerning the same phenomenon.

Development and Limitations of Historical Interpretations

Information directly documented in the sources, conclusions reached by previous researchers, and comparative inferences developed in the present study were treated as distinct categories of evidence. Chronological coincidence was not regarded as sufficient evidence of causality. No direct inferences were made from iconographic representations to the precise form of the başpare, from modern performance experience to the full range of techniques employed in earlier periods, or from written descriptions to actual sounding performance. The study aims to substantiate the contribution of the ney and ney-centered performance culture to the transformation under investigation to the extent permitted by the available historical documentation; it does not propose a definitive or unidirectional causal relationship.

Findings

In the findings section, information reported in historical sources, conclusions reached by previous studies, and comparative interpretations developed in the present article are examined at distinct levels. Records concerning the structure of the başpare and the lengths of neys are treated as organological evidence; musical activities in Mevlevi lodges and the responsibilities of ney players as institutional evidence; and explanations of breath, pitch, and melodic movement in theoretical treatises as theoretical evidence. It should be emphasized, however, that the relationships among these types of evidence do not, in themselves, establish direct causal connections. The interpretations presented in this study are developed through their combined evaluation.

Historical and Organological Development of the Ney: Performance Capabilities and the Başpare

The history of the ney extends far beyond the development of its başpare-equipped form. Sixteenth-century depictions of the ney provide important historical evidence for examining the instrument's structural development within Ottoman music. Particularly noteworthy in this regard are the miniature dated 1558 in the *Süleymannâme* and the illustrations in the *Sûrnâme-i Hümâyûn* dated 1582. It has been suggested that the two ney players depicted in the *Süleymannâme* were using long, slender Iranian-type neys without başpares, whereas the *Sûrnâme-i Hümâyûn* depicts a newer type of ney equipped with a başpare (Feldman, 2022, pp. 97–98). However, another study identifies the neys in the 1558 *Süleymannâme* miniature as instruments equipped with başpares and suggests that some wind instruments appearing without mouthpieces in the *Sûrnâme-i Hümâyûn* may have belonged to the şâhnây type rather than the classical ney (Yiğit, 2025, pp. 1581–1582). These differing interpretations, particularly those concerning the *Süleymannâme* illustration, demonstrate the difficulty of establishing a definitive chronology for the introduction of the başpare on the basis of iconographic evidence. In evaluating the *Sûrnâme-i Hümâyûn*, it is also important to distinguish between instruments depicted in different scenes. Accordingly, these visual sources are considered alongside later written accounts and surviving historical neys. In the present study, the organological development of the ney is not treated as a direct cause of the transformation in makam understanding but as a complementary body of evidence illuminating changing conditions of performance practice during the seventeenth and eighteenth centuries. Drawing on iconographic and written sources, Feldman (2022, pp. 97–98) argues that the form of the ney equipped with a başpare and a relatively wider bore emerged after the mid-sixteenth century. The başpare is reported to have

facilitated stronger sound production with less breath and enabled the use of longer, lower-pitched neys, such as the Mansur and Şah types (Feldman, 2022, p. 95). This development can be considered in relation to the functional position of the ney within Ottoman performance environments. According to information transmitted from Tanburî Harutin, neys of different pitch ranges were used, and other instruments were tuned in reference to the ney (Harutin, 1968, as cited in Feldman, 2024, p. 89). This evidence indicates that the ney served as an important tuning reference in eighteenth-century performance practice. Indeed, in his observations from 1751, Fonton describes the ney as the leading musical instrument of the Orient and explicitly states that other instruments were tuned according to it (Fonton, 1987 [1751], p. 79). Although the emergence of the başpare can be traced to the period after the mid-sixteenth century, the integration of this organological innovation with the increasing use of low-pitched neys, Mevlevi performance practices, and established forms of court music performance should be understood as part of a longer historical process extending across the seventeenth and eighteenth centuries (Feldman, 2022, pp. 95–98; Feldman, 2024, p. 89).

Feldman's evidence concerning Mevlevi performance practice demonstrates that this organological transformation was not confined to instrument construction. The development of the new başpare-equipped form, which enabled the use of longer neys in lower tunings, such as Mansur and Şah, may have provided favorable conditions for performing Mevlevi âyins and taksims in a lower register (Feldman, 2022, pp. 95–96). It has also been noted that Mevlevi ney students traditionally began their training with low-pitched neys and that, during the seventeenth century, the longer, başpare-equipped form increasingly became standardized at court rather than remaining confined to Sufi lodge environments (Feldman, 2022, pp. 95–96).

Kantemiroğlu's description of court performance around 1700, in which the ney and tanbur are identified as two principal accompanying instruments occupying fixed positions behind the hanende (vocalist), also indicates the functional role of the ney within the court ensemble (Feldman, 2022, p. 96). Evliya Çelebi's identification of six of Istanbul's ten prominent ney players as Mevlevis provides further evidence of the circulation of musicians between Sufi lodges and urban or court musical environments (Feldman, 2022, p. 96). Taken together, these findings indicate that the low register of the ney, Mevlevi performance practices, and the instrument's functional position within court ensembles converged during the same historical period, thereby contributing to an understanding of organological change within the broader history of musical performance.

Fonton's observations from 1751 provide further detail on this organological picture through a contemporary historical source. Fonton describes neys of different lengths and their relationships in terms of lower and higher pitch. He also provides detailed measurements of the başpare, describing its structure in terms of two nested truncated cones and specifying their proportions. In the same section, he records that the ney served as a reference instrument for tuning other musical instruments (Fonton, 1987 [1751], pp. 77–80). Behar's accompanying study emphasizes the documentary value of Fonton's organological observations for understanding mid-eighteenth-century performance practice, particularly because Fonton personally examined and measured the instruments he described (Behar, 1987, pp. 28–31). Accordingly, Fonton's account is used here primarily as a firsthand observational source concerning the physical structure of the ney and its contemporary performance environment rather than as a theoretical source on makam. Fonton's measurements, which specify radii of 16 and 9 lines for the outer and inner cones of the başpare and approximately 5 lines for the lower inner radius, indicate that particular proportions were taken into account in constructing the mouthpiece (Fonton, 1987 [1751], p. 79). The present study regards these measurements as important supporting evidence for the historical interpretation that ney players and instrument makers of the period had developed an experiential understanding of the effects of the başpare on sound production.

The information concerning musicians and instrumental varieties in Evliya Çelebi's *Seyahatnâme* provides another contemporary account relevant to investigating the social and performative position of the ney. A study compiling musical information from the *Seyahatnâme* was used as a supplementary source for identifying these records (Altundağ, 2005). Nevertheless, the names of ney varieties appearing in this travel account should not be assumed to

correspond directly to present-day classifications of tuning and instrument length. Rather, instrument names must be interpreted in relation to the narrative context and compared with other historical sources from the period.

Written and iconographic evidence is further supplemented by material evidence obtained from surviving historical instruments. A ney dated 1718 was identified in the Topkapı Palace collection. According to an inscription on the instrument, its finger holes were made by Derviş Karabaş Mehmed for Mehmed, a bevvab (gatekeeper) serving Sultan Ahmed III. This example was identified in the study as the earliest datable ney located in Turkish museum collections (Tan, 2011, p. 3). In a broader sample, 62 historical neys dating from 1718 to 1951 were examined. The findings revealed that only one instrument corresponded directly to the finger-hole configuration later designated as the "classical" 26-unit configuration, while five others corresponded approximately, differing by only one or two pitch positions. The great majority exhibited distinct pitch-hole arrangements (Tan, 2011, p. 189). This material evidence makes it possible to interpret the physical structure and pitch organization of the ney not as a fixed, linear process of standardization but as a historically variable domain shaped by performance practices and instrument-making preferences. It thus provides an additional layer of evidence from surviving physical instruments that complements Feldman's account of the relationship between organology and performance based on written and iconographic sources.

In contemporary ney performance practice, the relationships among different ahenks (tunings), breath levels, and registers are also explained through instrumental measurements and technical diagrams (Sarı, 2012, pp. 215–228). Such information does not constitute independent historical evidence of eighteenth-century performance but provides a modern technical framework for interpreting descriptions of breath and pitch in historical texts. The differing technical demands involved in controlling the low, middle, and high registers of the ney have been examined alongside the construction and geometry of the başpare (Toz, 2000; Yiğit, 2025). These two modern studies may help explain the importance of the başpare and breath control in sound production; however, they do not independently document which specific melodic practices resulted from particular forms of the ney during the seventeenth or eighteenth centuries.

Behar's later historical assessment also indicates that the basic form of the ney remained largely unchanged over a considerable period, whereas significant changes in the shape and materials of the başpare occurred particularly during the second half of the twentieth century (Behar, 2015, pp. 78–79). This observation makes it possible to regard the seventeenth and eighteenth centuries, which constitute the focus of the present article, as a historical phase in which the başpare-equipped ney had become established, although modern forms of the başpare had not yet emerged. When the ney's documented function as a tuning reference in ensemble performance is considered alongside the diversity of finger-hole configurations identified in historical instruments, it becomes apparent that the instrument's referential role in performance and its physical variability could coexist within the same musical environment (Fonton, 1987 [1751]; Tan, 2011). This comparison further suggests that the functional position of the instrument within ensemble performance and the standardization of its physical structure and finger-hole configuration should be treated as separate historical variables.

The transition from terkib to seyir: Feldman's historical approach

Within Feldman's overarching paradigm, the changes that occurred during the seventeenth and eighteenth centuries are not reduced merely to the terms "terkib" and "seyir." Rather, the weakening of the makam/terkib hierarchy, the emerging functions of modulation and taksim, the formal transformation of repertoire, and changes in instrumentation can be understood as different dimensions of the same historical restructuring (Feldman, 2024). Studies of the repertoire contained in Kantemiroğlu's collection also demonstrate that it includes compositions reflecting different historical characteristics and that theoretical definitions do not always correspond directly to the notated repertoire (Wright, 2000). In the case of Nühüft, the comparative examination of descriptions by Kantemiroğlu, Harutin, and Hızır Ağa alongside an anonymous peşrev in Kantemiroğlu's collection particularly demonstrates that changes in theoretical descriptions cannot be directly equated with the chronology of repertoire

(Feldman, 2024). Accordingly, repertoire is treated not merely as a passive reflection of theory but as a distinct body of historical evidence that can be compared with theoretical writings.

One of the most important repertorial indicators underlying Feldman's interpretation of this transformation is the difference in melodic construction between the collections of Bobowski (Ali Ufkî) and Kantemiroğlu. In Bobowski's early seventeenth-century peşrevs, shorter, modular, and repetitive melodic units are more prominent, together with melodic movements characterized by frequent changes of direction within the makam scale and, at times, wide intervallic leaps and stepwise ascending and descending patterns. By contrast, the repertoire recorded in Kantemiroğlu's collection, dating from the middle of the seventeenth century onward, exhibits melodic progressions more closely aligned with later Turkish musical practice. Although the term seyir is documented as a musical term only toward the end of the eighteenth century, the conceptual framework governing direction, return, temporary resting points, and deviations among particular tonal centers is understood to have developed during the seventeenth century (Feldman, 2024, pp. 258–267, 346–347). Particularly during the approximately century-long period between 1650 and 1750, the development of seyir-oriented thinking diminished the use of terkibs as independent and modular melodic blocks and strengthened the continuity of melodic lines extending throughout an entire hane, with less reliance on repetition and imitation (Feldman, 2024, pp. 346–347). Consequently, the expression "from terkib to seyir" should be understood not simply as the replacement of one term by another but as a historical model describing the reorganization of melodic time, directional movement within makam, and pitch movement.

Feldman's methodological caution is particularly important in this context: it is historically problematic to interpret information concerning the initial pitch, finalis, and a few characteristic pitches in earlier edvâr treatises retrospectively as incomplete versions of contemporary seyir patterns. Feldman notes that most descriptions preceding Kantemiroğlu do not provide sufficient information concerning movement, ambitus, and tonal function to define melodic progression in the modern sense. Kantemiroğlu, by contrast, was among the first theorists to describe such movement in greater detail through terms including hareket, ağaze, karar, kutb, çıkış, iniş, dönüş, and bekleme (Feldman, 2024, pp. 260–267). This caution requires that Hızır Ağa and Nâsır Dede be evaluated individually in terms of their respective explanatory approaches and the extent to which their theoretical language corresponded to contemporary performance practice, rather than being placed within an uninterrupted model of linear development. This is precisely why the present article considers Hızır Ağa a "transitional example." The aim is not to project the modern concept of seyir retrospectively onto earlier periods but to identify, insofar as the sources permit, the points at which pitch movement and melodic trajectory became increasingly explicit in theoretical descriptions.

Feldman's comparison with Iranian music is also important for situating this transformation within the broader geographical context of makam traditions. Although modern Iranian music and Ottoman-Turkish music share certain fundamental scale and pitch relationships, Feldman emphasizes that the two traditions do not organize melodic progression in identical ways. While certain similarities can be identified between the darâmed sections of Iranian dastgâhs, such as Rast-Pencgâh, Şûr, and Segâh, and their corresponding Turkish makams, the organization of an entire dastgâh is not equivalent to the organization of a makam through tonal centers within the octave and a particular melodic trajectory (Feldman, 2024, pp. 258–260). This comparison makes it difficult either to interpret seyir in the Ottoman-Turkish makam system as an entirely independent innovation disconnected from the shared Iranian-Islamic heritage or to regard it as an unchanged continuation of earlier common systems. A more explanatory interpretation is that the shared makam heritage produced different musical solutions under distinct regional and historical conditions. Accordingly, "localization" in the present article does not imply a claim of cultural ownership but refers to the gradual emergence of a distinctive melodic and social organization of a shared modal vocabulary within Ottoman performance practices, repertoire, and institutions.

The relationship between Kantemiroğlu and Kevserî further illustrates the continuation of this repertorial dimension into the mid-eighteenth century. While reorganizing Kantemiroğlu's theoretical treatise, Kevserî also expanded the repertoire that Kantemiroğlu had recorded using alphabetical notation and restructured earlier material within a new manuscript compilation (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Thus, transformation occurred not only through

the emergence of new compositions but also through the selection, reproduction, rearrangement, and transmission of existing knowledge into new performance environments. This circulation of manuscripts makes it possible to understand "continuity" and "restructuring" not as opposing processes but as two simultaneously operating aspects of the same historical mechanism when explaining Feldman's transformation of repertoire and the makam system.

Repertoire-based explanations of transformation, findings concerning manuscript transmission, and assessments of the relationship between theoretical descriptions and recorded repertoire represent different levels of historical evidence (Feldman, 2024; Popescu-Judetz, 1996, 1998; Wright, 2000). The inference developed in the present article is that seyir-centered explanations cannot be understood solely as a matter of theoretical terminology; they must also be examined in relation to living environments of performance and musical transmission. Nevertheless, these sources do not, in themselves, demonstrate that the melodic transformation in question was brought about exclusively through ney performance.

Written Transmission, Notation, and Repertorial Memory

The combined examination of materials associated with Ali Ufkî, Kantemiroğlu, and Kevserî is important here not for establishing a direct teacher–student relationship or an uninterrupted chain of textual transmission, but for comparing written records of living repertoire from different historical periods. Feldman's comparison of the Bobowski/Ali Ufkî and Kantemiroğlu repertoires demonstrates that the same or related compositions could be recorded with different melodic structures several decades apart, indicating that oral transmission based on meşk could generate both preservation and transformation (Feldman, 2024). Accordingly, notated repertoire should be understood not only as a static archive preserving the original form of a composition but also as a record of changes in performance aesthetics at particular historical moments. Such an interpretation makes it possible to examine changes in theoretical concepts against the actual melodic characteristics of repertoire and challenges the assumption that theory developed independently of performance. A study of *Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz* demonstrates that the makam/fasıl classifications in the manuscript do not always correspond directly to the melodic content of the repertoire, thereby supporting the methodological caution against retrospectively equating historical classifications with contemporary understandings of makam and seyir (Cevher, 1995, pp. 43–49).

Although Kantemiroğlu's alphabetical notation system did not achieve widespread circulation, the Mevlevi dervish Mustafa Kevserî reworked this legacy in the mid-eighteenth century. By copying and expanding Kantemiroğlu's collection, he incorporated more than five hundred instrumental compositions into his manuscript compilation and added certain symbols relating to pitch, repetition, and intonation to the notation system (Popescu-Judetz, 1996). Nâsır Dede's work on both a theoretical treatise and a separate notation system toward the end of the century suggests that written notation continued to exist as a complementary means of supporting memory and performance rather than as an alternative to the meşk system. This historical picture does not establish Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî, and Nâsır Dede as successive stages in a linear "chain of progress." Instead, it reveals a circulation of musical knowledge in which writing, meşk, and performance became interconnected in different ways across historical periods. This is one reason why the present article examines the transformation toward seyir not only through theoretical terminology but also through evidence concerning repertoire, instruments, and performance.

The existence of written records does not necessarily mean that every detail of musical performance was documented. In this respect, a comparison of findings concerning Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî, and Nâsır Dede indicates that, while notation makes it possible to trace repertoire, it does not fully represent the knowledge transmitted through meşk and performance (Popescu-Judetz, 1996, 1998; Behar, 2022, pp. 137, 145). In the present study, the significance of written musical memory lies in its role as a distinct layer of documentary evidence that partially illuminates the musical transmission sustained by ney players through performance and teaching. On the basis of this comparison, examining the melodic knowledge preserved in written sources alongside the meşk and performance activities of ney players reveals dimensions of repertorial memory that cannot be explained through notation alone.

Power, Patronage, and Institutional Production: Selim III and Mevlevi Ney Player-Composers

The circumstances surrounding the composition of *Tedkîk ü Tahkîk*, one of the most prominent theoretical examples of the transition from terkib to seyir, demonstrate that the production of theoretical knowledge was not merely an abstract intellectual activity but was also closely connected to concrete networks of patronage and communication. Selim III (r. 1789–1807) maintained a close interest in music from his years as a prince, learning the principles of classical Turkish music from Kırımî Kâmil and the tanbur from Tanburî İsak (Salgar, 2011). One particularly noteworthy aspect of Selim III's musical identity was that he was himself a ney player. He received ney instruction through meşk from Neyzenbaşı Çallı Derviş Mehmed, Neyzen Derviş Mehmed Emin Bey, Neyzen Ali Bey, and Ali Nutkî Dede (Koç, 2011). It has also been reported that Sultan Selim personally played the ney and composed a Mevlevi âyin (Feldman, 2024, p. 90).

This personal musical identity should also be considered alongside Selim III's patronage of music theory. In the introduction to *Tedkîk ü Tahkîk*, Nâsır Dede states that he shared his intention to write a treatise on music theory and practice with Seyyid Ahmed Ağa, one of Selim III's musâhibs (court companions). Ahmed Ağa encouraged him and subsequently conveyed the sultan's order to undertake the work (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, pp. 28–29). The treatise was completed in 1794, and approximately one year later, following Selim III's request that new terkibs also be included, a supplementary section (*Zeyl*) containing eleven terkibs was added (Benlioğlu, 2017, pp. 211–215). The possible influence of this patronage relationship on the content and classification system of the treatise may be cautiously discussed in relation to Nâsır Dede's attribution of certain makams and terkibs to Selim III and his classification of Sûzidilârâ among the principal makams (Benlioğlu, 2017, pp. 212–215).

This patronage relationship should not be reduced to a simple "commissioner–author" model between Selim III and Nâsır Dede. Seyyid Ahmed Ağa's intermediary role demonstrates that networks of patronage and communication within the court could also function as important mechanisms in the production of theoretical knowledge. Feldman's studies reveal the connections between Mevlevi musicians and court performance circles, particularly through the ney, and the increasing visibility of these relationships during the seventeenth and eighteenth centuries (Feldman, 2022, pp. 95–99; Feldman, 2024, pp. 88–90). Behar's studies of meşk and eighteenth-century musical environments likewise demonstrate that repertoire and performance style were transmitted through teacher–student relationships and across different social circles (Behar, 2010, 2014). A comparative study of Hızır Ağa and Nâsır Dede, who lived during the same century, also identifies their educational and professional environments, their relationships with the principal institutions of musical education and performance of the period, and their connections with similar court circles as historical conditions that should be considered when evaluating their understandings of makam (Savaş, 2023, pp. 173–175). Popescu-Judetz's examination of Kevserî further highlights the role of Mevlevi circles in preserving and reorganizing notation and written repertoire (Popescu-Judetz, 1996, 1998). Accordingly, the court, Enderun, Mevlevi lodges, and urban musical environments should not be regarded as isolated institutions but rather as components of a permeable network through which musicians, repertoire, and theoretical knowledge circulated.

The influence of Mevlevi ney players on musical life was not limited to the performance and transmission of existing repertoire. The compositions of ney player-composers demonstrate that they also participated directly in repertoire production. Kutbünnâyî Nâyî Osman Dede, who served as both neyzenbaşı and sheikh at the Galata Mevlevi lodge, composed Mevlevi âyins in the Rast, Uşşak, Çârgâh, and Hicaz makams, as well as the *Mi'râciye*, peşrevs, and saz semâis. These works demonstrate that his compositional activities extended across both religious and instrumental music repertoires (Erguner, 1991, pp. 29–46; Tüfekçi, 2011, pp. 169–170). It has also been suggested that melodic movements and stylistic characteristics associated with ney performance can be identified in the compositions of ney player-composers (Tüfekçi, 2011, pp. 169–170). Considered alongside Osman Dede's contributions to music theory and notation, this example supports the interpretation that ney players were not merely performers within a changing musical environment but also active participants in its formation and transformation through composition and the production of musical knowledge (Erguner, 1991, pp. 27–28).

The contributions of ney player-composers acquire further significance when considered within the broader repertoire production of Mevlevi lodges. A study of eighteenth-century Mevlevi musicians examined 44 individuals in

their capacities as composers, performers, and authors. The study identified 16 âyins composed by 7 âyin composers, together with 22 Mevlevi ney players, 13 of whom held the position of neyzenbaşı (Mete, 2018, pp. 175, 180–181). These findings illuminate both the compositional, performance, and teaching activities of ney players and the broader production of repertoire involving Mevlevi composers who were not ney players, all within the same institutional environment. Consequently, the central position of the ney in Mevlevi performance and meşk traditions should be understood not only through the individual compositions of ney players but also through the role of Mevlevi lodges as musical environments in which makam repertoire was produced and transmitted.

The central position of the ney in Mevlevi music was not based solely on the instrument's symbolic significance. Research on the neyzenbaşıs of the Yenikapı Mevlevi lodge demonstrates that those holding this position were responsible not only for ney performance but also for mastery of the makam and âyin repertoire and for directing the musical ensemble (Başer, n.d.). Not all fourteen neyzenbaşıs and seven ney players identified in that study belonged to the historical period examined in the present article; rather, these findings are considered evidence of a longer institutional continuity extending from 1775 to 1925 (Başer, n.d.). Within this framework, ney performance formed part of the same historical activity as meşk and the transmission of repertoire and musical knowledge. The comparative inference of the present study is that court patronage and institutional responsibilities within Mevlevi lodges created interconnected environments in which ney players became active participants not only in performance but also in repertoire production and transmission, as well as in the circulation of theoretical knowledge.

The Relationship Between Music Theory and Practice: Ney, Breath, and Pitch

This network of institutional circulation is also important for explaining changes in the theoretical writings of the period. Kemânî Hızır Ağa is identified as a court musician and musâhib (court companion) during the reign of Mahmud I. His *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağâmât* is also described as addressing the formation of makams from pitches and melodic progression alongside traditional cosmological elements (Feldman, 2024, pp. 23–24). Although Hızır Ağa refers to the traditional edvâr classification of twelve makams, seven âvâzes, and four şu'bes, he does not confine his explanations to this taxonomy; a pitch-centered approach is also reported to be prominent in the treatise (Güray, 2017, p. 105). The rationale for composing the work is consistent with this orientation. In the transcription based on the H.1793 manuscript, Hızır Ağa identifies discrepancies between earlier edvâr treatises and the music of his own period and expresses the need to reinterpret difficult descriptions in accordance with the "instruments and vocal music of the time" (Savaş, 2023, pp. 77–78). A comparison of the makam formations shared by Hızır Ağa and Nâsır Dede, based on manuscript sources, also reveals similarities in their approaches to describing pitch and melodic movement despite differences in their classification systems (Savaş, 2023, pp. 76–79). Feldman's examination of Hızır Ağa's description of Nühüft alongside materials from Harutin and Kantemiroğlu likewise demonstrates that theoretical descriptions cannot be reduced solely to pitch sequences (Feldman, 2024). Accordingly, Hızır Ağa may be considered a transitional example who retained earlier categories while making the relationship between pitch movement and melodic progression increasingly explicit.

What makes the relationship between Hızır Ağa and Nâsır Dede significant for the present study is not so much their biographical chronology as the continuity of theoretical discourse. In *Tedkîk ü Tahkîk*, Nâsır Dede refers to Hızır Ağa in his description of the Vech-i Arazbâr terkib. A comparison based on the H.1793 manuscript and *Tedkîk ü Tahkîk* confirms this reference and demonstrates the relationship between the two descriptions (Savaş, 2023, pp. 153–154). The same study identifies considerable similarities in their descriptions of shared makam formations while also suggesting that differences in classification and descriptive methods are significant for understanding changes in eighteenth-century music theory (Savaş, 2023, pp. 173–186). These findings do not establish a direct methodological equivalence between Hızır Ağa and Nâsır Dede. They do, however, make it possible to compare the two texts within the changing theoretical and performance environments of the same century. For this reason, the present article considers Hızır Ağa a transitional example that helps illuminate the theoretical foundations preceding Nâsır Dede's more explicit emphasis on seyir and performance.

Some of Hızır Ağa's descriptions are sufficiently detailed to illustrate this transitional character. For example, his description of Sabâ begins at Dügâh and proceeds through Segâh, Çargâh, Nîm Sabâ, and Hüseynî. It then describes a return from Hüseynî through Çargâh and Segâh, without passing through Nevâ, before reaching the finalis at Dügâh (Savaş, 2023, pp. 136–137). Rather than merely presenting a sequence of pitches, this description incorporates successive melodic movements, including the beginning, ascent, return, and final resolution. Nevertheless, it would be inappropriate to equate this example directly with the modern concept of seyir. Hızır Ağa's descriptions vary in scope and detail, and he does not entirely abandon the traditional makam-terkib classification. The significance of this example lies in demonstrating that the description of melodic trajectories through named pitches had become increasingly prominent in theoretical language by the mid-eighteenth century. Nâsır Dede's more systematic descriptions of melodic movement and expansion may therefore be interpreted not as a completely new departure but as a more explicit stage in the performance-centered explanatory tendency that had become apparent during the same century.

The use of the ney as a reference instrument in teaching pitch did not begin with Nâsır Dede. In Yusuf bin Nizâmeddin's Turkish edvâr treatise dated 1469, the author discusses the finger holes and pitches of the ney and subsequently recommends that learners consult a master. While the pedagogical character of this account has been emphasized, attention has also been drawn to the greater technical specificity of Nâsır Dede's explanations from 1794 concerning blowing techniques and pitch production (Behar, 2022, p. 62). The difference between these two texts does not establish which techniques performers in earlier periods did or did not possess; rather, it demonstrates how performance knowledge was incorporated into theoretical writing.

Against this background of continuity, Nâsır Abdülbâkî Dede's *Tedkîk ü Tahkîk* presents an approach that connects makam knowledge more explicitly with performance practice. Attention has been drawn to Nâsır Dede's efforts to resolve inherited theoretical inconsistencies and reorganize theoretical language in accordance with contemporary performance while maintaining his connection with the earlier edvâr tradition (Behar, 2022, pp. 74–75, 94). It has also been emphasized that the treatise mentions learning through performance before engagement with theoretical sources (Behar, 2022, p. 41). Nâsır Dede is recorded as having risen to the position of neyzenbaşı at the Yenikapı Mevlevi lodge (Kaya, 2012). Considering his identity as a performer, it is reasonable to suggest that his personal performance experience may have influenced his explanation of pitch knowledge through the ney and breath control. After enumerating the thirty-seven pitches that constitute melody, the treatise associates the seven finger holes of the ney with the pitches Dügâh, Kürdî, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Nevâ, and Aşîrân. The production of certain pitches is explained through direct performance techniques, including partially opening a finger hole and employing different degrees of blowing (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32). Thus, pitch is described not merely as a position within a theoretical scale but as a physical result produced through the performer's control of the fingers, finger holes, and breath. This section has been characterized as "in a sense, an introduction to a ney method" (Tura, 2006, p. 16). The same study notes that Nâsır Dede sought to explain makams by considering the concept of seyir through their beginnings, directions of melodic movement, pitches employed, final resolutions, expansions, and ornaments (Tura, 2006, p. 18). Accordingly, pitch production, melodic movement, and the concept of seyir appear together within a performance-centered explanatory framework in the same theoretical treatise. This suggests that the transition from terkib to seyir, which Feldman discusses at a broader historical level, can also be meaningfully examined at the levels of instrumental performance and the physical characteristics of instruments.

The pitch-production techniques that Nâsır Dede explains through the ney also provide evidence concerning the nature of performance independently of the başpare. Breath intensity, head and lip position, and the production of the same pitch through different blowing and fingering configurations are described as integral elements of performance (Behar, 2022, pp. 59–61). Accordingly, neither the number of finger holes nor the theoretical position of a particular pitch can, by itself, explain how that sound is produced in performance or how reliably it can be obtained. The interpretation advanced in this study is that these sound-production possibilities could shape the melodic movements available to ney players and therefore should not be overlooked when examining seyir-centered

understandings of makam. This relationship necessitates considering the performance capabilities of the ney alongside melodic construction.

The Concept of Dem: The Relationship Between Breath and Pitch

Nâsır Dede's explanation of "dem" provides another example of how pitch knowledge was connected to breath and the physical act of performance. Nâsır Dede describes Yegâh as the lower-pitched counterpart of Nevâ and explains that this pitch is produced through the Nevâ finger hole using the "first degree" of breath, referring to this degree of blowing as "dem" (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32). This example is significant because it demonstrates that different pitches could be produced through the same physical finger hole depending on the degree of blowing employed. The physical structure of the ney, breath control, and pitch knowledge are thus brought together within a single theoretical explanation. When considered alongside the historical evidence discussed above, this description makes it possible to examine the ney, breath, and pitch knowledge within the same historical context (Feldman, 2022, pp. 95–98). It also provides a concrete point of comparison for interpreting descriptions of seyir and pitch not solely through fixed finger-hole positions but also in relation to the conditions of breath-controlled sound production.

Comparative Evaluation of Ney Organology and the Understanding of Seyir

Table 2. Comparison of ney organology and the understanding of seyir across historical periods

Historical period	Documented evidence concerning the ney and performance	Documented evidence concerning music theory and seyir	Comparative interpretation of the present study
Fifteenth century (1469)	Yusuf bin Nizâmeddin discusses the finger holes and pitch names of the ney and recommends consulting a master (Behar, 2022, p. 62).	The ney serves as a pedagogical reference for explaining pitches; detailed explanations of breath technique remain limited.	The early use of the ney as a theoretical reference is documented; this does not imply that techniques described in later periods were absent at this time.
Sixteenth and early seventeenth centuries	The presence of the ney in Ottoman performance environments is documented through visual and written sources. Interpretations differ regarding whether the instruments depicted in the *Süleymannâme* (1558) and *Sûrnâme-i Hümâyûn* (1582) were equipped with başpares, and whether certain depictions represent the şâhnây rather than the ney (Feldman, 2022, pp. 95–99; Yiğit, 2025, pp. 1581–1582).	Earlier edvâr classifications continued to be used, while changes in repertoire and makam descriptions that would extend into subsequent periods were gradually emerging (Feldman, 2024).	The longstanding use of the ney does not exclude subsequent technical and performance-related developments; the chronology of changes in seyir cannot be inferred solely from the instrument's visual appearance.
Late seventeenth to mid-eighteenth century	Ney performance in Mevlevi and court circles and the use of neys in different tunings are documented. Fonton describes the başpare and the ney's function as a tuning reference (Feldman, 2022, pp. 95–99; Fonton, 1987 [1751], pp. 77–80). Nâyî Osman Dede's âyins, instrumental compositions, and activities in music theory and notation document the contributions of ney player-composers to repertoire production (Erguner, 1991, pp. 27–46; Tüfekçi, 2011, pp. 169–170).	Comparisons of the Ali Ufkî and Kantemiroğlu repertoires reveal differences in melodic construction. Kantemiroğlu employs more detailed expressions to describe melodic movement within makam (Feldman, 2024, pp. 258–267, 346–347).	Developments in performance capabilities and changes in melodic and pitch organization are examined within the same historical environment. The başpare is not proposed as the sole cause of these changes.
Mid- to late eighteenth century	Historical neys dating from 1718 onward exhibit variations in finger-hole configurations (Tan, 2011). The performance, educational, and interinstitutional activities of ney players continued to be significant (Feldman, 2022; Behar, 2022).	Some of Hızır Ağa's descriptions explain melodic trajectories, while Nâsır Dede's treatise examines the ney, breath, pitch, and makam movement together (Savaş, 2023, pp. 136–137; Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32).	The practical knowledge of ney players can be related to theoretical explanations. Variations in finger-hole configurations do not support a single standardized model of development.

Table 2 compares information obtained from three distinct groups of historical evidence within a common chronological framework. The table does not constitute a new measurement of historical instruments or an independent repertoire analysis. Its original comparative contribution lies in identifying the points at which organological evidence, information concerning institutional musical activities, and explanations of performance in theoretical treatises converge or diverge. In particular, the diversity of finger-hole configurations identified in 62 neys

from different historical periods does not support the assumption that all eighteenth-century neys possessed identical physical characteristics (Tan, 2011).

In comparing historical periods, fifteenth-century descriptions of the ney were considered early theoretical examples; sixteenth-century depictions were examined as visual evidence of the instrument; records concerning seventeenth-century court and Mevlevi musical circles were evaluated as institutional context; Fonton's eighteenth-century account and surviving historical neys were treated as organological evidence; and Nâsır Dede's descriptions were examined in relation to breath and pitch production. Because these documents differ in scope, the variations presented in the table should not be interpreted as evidence of an inevitable and uninterrupted developmental trajectory. In this comparison, Fonton's account of the ney as a tuning reference, the diversity of finger-hole configurations documented by Tan in historical neys, records concerning the activities of Mevlevi ney players within musical environments, and Nâsır Dede's explanations of breath and pitch represent findings either directly reported in the sources or established through documentary research. By contrast, the proposition that these characteristics of the ney contributed to the formation of a seyir-centered understanding of makam constitutes the historical-musicological interpretation developed in the present study through the combined evaluation of these findings.

Discussion and Conclusion

This section discusses the findings of the study within the framework of Walter Feldman's approach to the transition from terkib to seyir. The relationships between the organological development and performance capabilities of the ney, the roles of ney players in musical life, and changes in makam theory are evaluated to establish the historical-musicological implications of the study and the evidentiary limitations of these interpretations.

Findings Consistent with Feldman's Approach

Explanations concerning changes in repertoire and makam understanding provide the principal historical point of departure for examining the transformation of makam in relation to musical environments and performance practices (Feldman, 2024). The present study does not reassess the differences in melodic construction identified by Feldman through new quantitative methods. Instead, it considers the Mevlevi musical environments and technical development of the ney discussed in his separate works (Feldman, 2022) alongside the increasing visibility of performance practice in makam theory. This comparison strengthens the interpretation advanced in the present study that the transformation should not be traced solely through written descriptions or repertoire. The roles undertaken by ney player-composers in musical production, performance, meşk, and theoretical knowledge, together with the broader repertoire production of Mevlevi circles (Mete, 2018), make it possible to regard the ney as an active element within the musical environment in which this transformation occurred. In this respect, the original contribution of the study lies not in directly comparing changes in the melodic structures of particular makams, but rather in examining the transformation of makam understanding through the historical relationships among ney organology, performance practices, and theoretical explanations.

The Explanatory Contribution of Examining Ney Organology and Music Theory Together

In this respect, the başpare is not an innovation that independently supports the central argument of this article. The function of the başpare in blowing and sound production, the use of low-pitched neys, performance capabilities across different registers, and the role of the ney as a tuning reference in ensemble performance represent different aspects of organological and performance-related development (Fonton, 1987 [1751], pp. 77–80; Feldman, 2022, pp. 95–99). Nâsır Dede's explanation of the relationship between breath and pitch through the ney provides a concrete example of how performance knowledge associated with this instrument was incorporated into theoretical discourse (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006, p. 32). When these findings are considered together, the proposition that the ney may have contributed to the formation of a seyir-centered approach to performance in Ottoman makam music can be advanced as a historical interpretation. A doctoral study comparing the history, construction, and performance practices of Turkish, Egyptian-Syrian, and Iranian neys indicates that the instrument should be examined not only in terms of its length and finger-hole configuration but also in relation to blowing practices and teaching traditions developed within

different musical environments (Tüfekçi, 2011). Although this comparison helps explain the differentiation between the Ottoman ney and other ney traditions, it does not justify directly projecting characteristics of modern performance onto the sixteenth through eighteenth centuries.

In evaluating performance practices, attention should be given not only to the technical characteristics of instruments but also to the cultural environments in which musicians operated. Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner, and Güray (2019) examined contemporary forms of performance and representation within the Mevlevi âyin tradition in relation to performer identity and the philosophical foundations of the tradition. The common feature of the two studies is their consideration of the Mevlevi musical tradition not solely through repertoire but also through performers and the cultural environments in which musical activities take place. However, whereas their study focuses on contemporary representations of the tradition and transformations in performer identity, the present study examines the historical relationships among the compositional, meşk, and theoretical activities of ney players and the organological and performance capabilities of the ney during the seventeenth and eighteenth centuries.

Alternative Historical Explanations and Evidentiary Limitations

Nevertheless, the transformation of makam culture cannot be explained solely through the ney. Performance practices associated with the tanbur and other instruments, composers' preferences, the transmission of repertoire through meşk, and court patronage were also part of this process. The differences between the explanations of Yusuf bin Nizâmeddin and Nâsır Dede do not demonstrate that the techniques in question were absent in earlier centuries; rather, they indicate changes in how technical knowledge was expressed in theoretical writings. No direct documentary evidence establishes that the başpare gave rise to particular seyir patterns. However, when the performance characteristics of the ney are considered alongside the active roles of ney players in musical production and transmission, the instrument's potential contribution to this transformation can be discussed as a substantiated historical interpretation.

The nature of historical sources and the scope of available repertoire data are also decisive in evaluating transformations in makam. Berkman and Taşdelen (2023), in their study comparing historical edvâr treatises with repertoire examples, considered Nâsır Dede's explanations of seyir and melodic movement in his makam descriptions. Nevertheless, they acknowledged that the limited number of compositions available in the repertoire prevented them from reaching definitive conclusions based on their makam analyses. This example demonstrates the importance of examining seyir-centered theoretical explanations alongside repertoire data while also highlighting the evidentiary limitations of inferences drawn from relationships among different historical sources.

In conclusion, this study demonstrates the importance of examining Walter Feldman's approach to the transition from terkib to seyir not only through changes in makam theory and repertoire but also in relation to ney organology, performance practices, and the roles of ney players in musical production. The comparison of historical sources indicates that the sound-production capabilities of the ney and the compositional, pedagogical, and theoretical activities of ney players were important elements of the musical environment in which a seyir-centered understanding of makam developed. Nevertheless, these findings do not establish that the ney was a direct cause of this transformation. Rather, they offer a complementary explanation for understanding the historical relationships among instruments, performance, and music theory.

Recommendations

Future research could examine this proposed relationship through comparative organological analyses involving other wind and string instruments, such as the tanbur and kemençe. It could also quantitatively investigate the frequency of dem and low-register usage in the compositions of eighteenth-century composers and examine the individual contributions of other musâhib-musicians within Selim III's court circle to this transformation.

Limitations of the Study

The limitations of this study include the fact that the precise date of the emergence of the başpare remains largely dependent on iconographic and written evidence, while direct material evidence from surviving historical neys begins

only in 1718 (Tan, 2011). Furthermore, the sequence of Ali Ufkî–Kantemiroğlu–Kevserî–Hızır Ağa–Nâsır Dede has not been documented as a direct chain of transmission, and the relationships among organology, music theory, and institutional circulation have not been tested through comparative analyses involving other instruments, such as the tanbur and kemençe. These limitations require that the framework proposed in this study be understood as a comparative and multilayered interpretation rather than a linear model of historical causality.

Acknowledgments

This study received no financial or institutional support from any organization. The author declares no known conflicts of interest related to this study. The research design did not require ethics committee approval. This article draws selectively on certain findings concerning Hızır Ağa and Abdülbâkî Nâsır Dede presented in the author's 2023 master's thesis, exclusively within the scope of the relevant topics. These findings are reexamined in light of Feldman's historical framework, organological evidence, and recent literature. The article is not a direct publication derived from the master's thesis. During the preparation of this study, artificial intelligence tools were used as auxiliary resources for checking citations, reference lists, and their consistency, as well as for formatting. Responsibility for the evaluation of sources, scholarly interpretations, and the final manuscript rests entirely with the author.

Biodata of Authors



Doctorant **Ahmet Fatih Savaş** is a researcher and ney performer specializing in Classical Turkish Music. He completed his undergraduate education at the Ege University State Conservatory of Turkish Music and received his master's degree in Turkish Music from Ege University in 2023. He received his foundational ney training under the guidance of Kaşif Demiröz. During his undergraduate and graduate studies, he studied with M. Hakan Cevher, Özgen Küçükgökçe, Sıtkı Bahadır Tutu, Halil İbrahim Yüksel, İlhan Ersoy, and other academics. He completed his master's thesis under the supervision of Özgen Küçükgökçe. He is currently pursuing a PhD in Music and Performing Arts at Yıldız Technical University under the supervision of Bekir Şahin Baloğlu. During his doctoral studies, he has worked with Arda Eden, Aslıhan Özel, Emine Ceylan Ünal, Ayrin Ersöz, Mustafa Kemal Karaosmanoğlu, and other academics. He continues his ney training and meşk practice with Aziz Şenol Filiz. Savaş previously served as a lecturer at Akdeniz University and Istanbul Aydın University. His research interests include eighteenth-century makam theory, performance practices, computational musicology, music therapy, and the relationships between theory and practice in Ottoman-Turkish music.**Affiliation:** Yıldız Technical University, PhD Program in Music and Performing Arts **Email:** ahmetfatihsavas@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-1955-1617
Academia.edu: https://yildiz.academia.edu/AhmetFatihSava%C5%9F
ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Ahmet-Savas-6

References

Altundağ, A. (2005). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk mûsikîsi ile alâkalı bilgiler (Information concerning Turkish music in Evliyâ Çelebi's Seyahatnâme)*. Master's thesis. Marmara University. Istanbul, Türkiye.

Başer, F. A. (n.d.). *1775–1925 arasında Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşıları (Chief ney players of the Yenikapı Mevlevi lodge between 1775 and 1925)*. TUMAC. https://tumac.org/1775-1925-arasinda-yenikapi-mevlevihanesi-neyzenbasilari/

Behar, C. (1987). Giriş (Introduction). In C. Fonton, *18. yüzyılda Türk müziği: Şark musikisi Avrupa musikisiyle mukayeseli (Turkish music in the eighteenth century: A comparison of Eastern and European music)* (C. Behar, Trans. & Ed., pp. 7–36). Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı (The music of the Shaykh al-Islam: Ottoman-Turkish music in the eighteenth century and Shaykh al-Islam Es'ad Efendi's Atrabü'l-Âsâr)*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal (There is no meşk without love: Teaching and transmission in traditional Ottoman-Turkish music)*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi (A brief history of Ottoman-Turkish music)*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2017). *Kan dolaşımı, ameliyat ve musıkî makamları: Kantemiroğlu (1673–1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni (Blood circulation, surgery, and musical makams: Kantemiroğlu (1673–1723) and the extraordinary musical journey of his Edvâr)*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2022). *Kadîm ile cedîd arasında – III. Selim döneminde bir Mevlevi şeyhi: Abdülbâki Nâsır Dede'nin musıki yazmaları (Between the old and the new: A Mevlevi sheikh during the reign of Selim III and the musical manuscripts of Abdülbâki Nâsır Dede)*. Yapı Kredi Yayınları.

Benlioğlu, S. (2017). *Osmanlı sarayında mûsikînin himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud dönemi) (The patronage of music at the Ottoman court during the reigns of Selim III and Mahmud II)*. Doctoral dissertation. Marmara University. Istanbul, Türkiye.

Berkman, E., & Taşdelen, D. (2023). Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü (Historical and theoretical traces of the transformation of makams: The transformation of Zirefkend into Kûçek). *Rast Müzikoloji Dergisi, 11*(3), 395–423. https://doi.org/10.12975/rastmd.20231133

Canyakan, S. (2026). Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği kuramlarının hesaplamalı etnomüzikolojik açından sınanması (Testing Feldman's theories of Ottoman-Turkish music from a computational ethnomusicological perspective). *Türk Müziği, 6* (Walter Feldman Special Issue), 69–92.

Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon-inceleme) (Ali Ufkî Bey and Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz: Transcription and analysis)*. Doctoral dissertation. Ege University. Izmir, Türkiye.

Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî (Kutb-ı Nâyî Osman Dede and Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî)*. Master's thesis. Marmara University. Istanbul, Türkiye.

Feldman, W. Z. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. Z. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill. (Original work published 1996).

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği: Şark musikisi Avrupa musikisiyle mukayeseli (Turkish music in the eighteenth century: A comparison of Eastern and European music)* (C. Behar, Trans. & Ed.). Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası, makamı var eden döngü: Edvar geleneği (A thousand-year heritage and the cycle that gave rise to makam: The edvâr tradition)*. Pan Yayıncılık.

Kaya, B. A. (2012). *Tekke kapısı: Yenikapı Mevlevîhânesi'nin insanları (The door of the dervish lodge: The people of the Yenikapı Mevlevi lodge)*. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Koç, F. (2011). Sultan III. Selim Hân'ın terkîb ettiği Türk mûsikîsi makamlarının incelenmesi (An examination of the Turkish music makams composed by Sultan Selim III). *Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2*(2), 79–100. https://doi.org/10.1501/sbeder_0000000035

Mete, A. (2018). Mevlevî mûsikişinaslar (XVIII. yüzyıl) (Mevlevi musicians in the eighteenth century). *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20*(38), 165–199. https://doi.org/10.17335/sakaifd.470936

Nâsır Abdülbâkî Dede. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve gerçeği araştırma (Tedkîk ü Tahkîk: Examination and investigation of the truth)* (Y. Tura, Trans. & Ed.). Pan Yayıncılık. (Original work written in the late eighteenth century).

Popescu-Judetz, E. (1996). *Meanings in Turkish musical culture*. Pan Yayıncılık.

Popescu-Judetz, E. (1998). *XVIII. yüzyıl musıki yazmalarından Kevserî Mecmuası üstüne karşılaştırmalı bir inceleme (A comparative study of the Kevserî Mecmuası among eighteenth-century musical manuscripts)* (B. Aksoy, Trans. & Ed.). Pan Yayıncılık.

Salgar, M. (2011). *3. Selim: Hayatı, sanatı, eserleri (Selim III: His life, art, and works)*. Ötüken Neşriyat.

Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları: Ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudüm (Turkish musical instruments: Ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, and kudüm)*. Nota Yayıncılık.

Savaş, A. F. (2023). *Hızır Ağa ile Abdülbâkî Nâsır Dede'nin makam anlayışlarının karşılaştırılması (A comparison of Hızır Ağa's and Abdülbâkî Nâsır Dede's understandings of makam)*. Master's thesis. Ege University. Izmir, Türkiye.

Soylu Bağçeci, F., Levendoğlu Öner, O., & Güray, C. (2019). Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına (The transformation of a cultural heritage: From Ottoman dervish musicians to contemporary professional âyin performers). *Rast Musicology Journal, 7*(1), 1943–1958. https://doi.org/10.12975/pp1943-1958

Tan, A. (2011). *Ney açkısının tarihi ve teknik gelişimi (The historical and technical development of ney finger-hole configurations)*. Doctoral dissertation. Marmara University. Istanbul, Türkiye.

Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon açısından ney (The ney from the perspective of instrumentation)*. Master's thesis. Istanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.

Tura, Y. (2006). Kitabın incelenmesi (An examination of the book). In Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve gerçeği araştırma (Tedkîk ü Tahkîk: Examination and investigation of the truth)* (Y. Tura, Trans. & Ed., pp. 16–22). Pan Yayıncılık.

Tüfekçi, A. (2011). *Coğrafi yayılım, kültür-medeniyet etkileşimleri çerçevesinde: Ney tarih, teknik ve icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz (A comparative analysis of the history, techniques, and performance of the ney in the context of geographical distribution and cultural-civilizational interactions)*. Doctoral dissertation. Istanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.

Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The collection of notations, Part 2: Commentary*. Ashgate.

Yiğit, İ. (2025). Ney enstrümanında başpâre, yapımı ve imalat teknikleri (The başpare of the ney: Its construction and manufacturing techniques). *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, 16*(61), 1577–1606. https://doi.org/10.70736/ijoess.1656

Türk Müziği

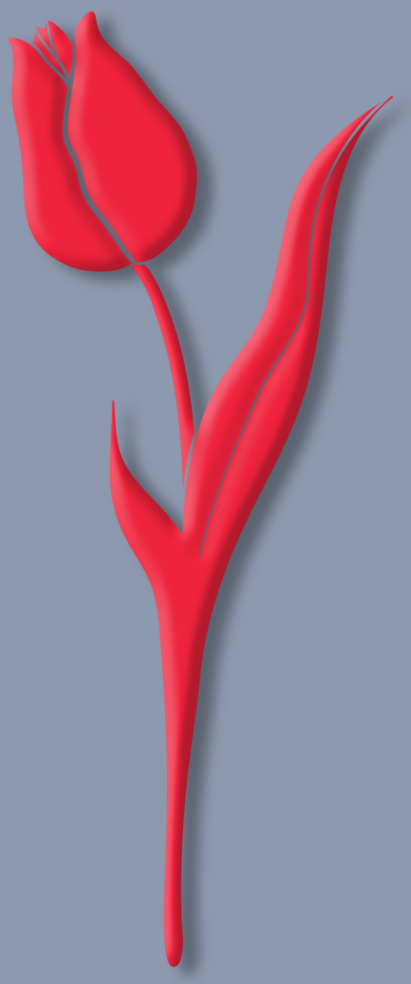
Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Türk Müziği Dergisi Hakkında/About

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe ve İngilizce (çift dilli)' dir.

Türk Müziği (TM) Journal (e-ISSN: 2822-3195) is a scientific, academic, international, and peer-reviewed journal devoted to interdisciplinary research on Turkish music. It aims to serve as a major scholarly source and platform for the in-depth analysis of Turkish music. With its rich heritage and historical influence across diverse geographical regions, Turkish music continues to attract the attention of researchers worldwide. In this respect, Türk Müziği Journal provides a reputable scholarly platform for researchers in musicology and ethnomusicology around the world. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December. The publication languages of Türk Müziği are Turkish and English (bilingual).



Yayın Alanı/Scope

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

Türk Müziği (TM) covers a wide range of interdisciplinary research topics related to Turkish music, in addition to its core areas such as Turkish Music, Turkish Music Theory, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, and Turkish Music Methodology. TM publishes research articles, review articles, book reviews, and interviews. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December, and follows a double-blind peer-review process.The scope of TM includes Turkish Music Theories, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, Turkish Music Practices, Turkish Musical Instruments, Interdisciplinary Turkish Music Studies, Turkish Popular Music, Turkish Sufi Music, Music of Turkic-Speaking Countries (Azerbaijani, Caucasian, Uzbek, etc.), Turkish Music Education and Pedagogy, Turkish Instrument Education, and Turkish Musical Instrument Design.

Genç Bilge Yayıncılık

ISSN 2822-3195
9 772822 319004