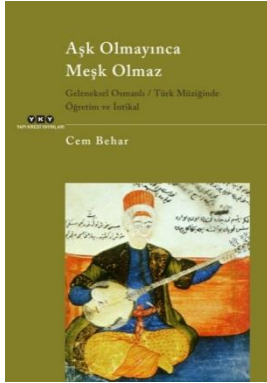


CEM BEHAR'IN *AŞK OLMAYINCA MEŞK OLMUZ* ESERİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME



Yazar: Cem Behar

Yayınevi: Yapı Kredi, İstanbul 2019

Sayfa Sayısı: 236

Baskı Sayısı: 7. Baskı

ISBN:978-975-08-2184-4

Banu DEMİRBAŞ*

Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İmtikal* adlı kitabı ile meşk ve öğretim temasını izleyerek geleneksel Osmanlı Türk Musikisini yani Osmanlı kültür dünyasının karanlıkta kalmış, unutulmuş hatta değiştirilerek geleneğin özünden sapmış olan yanlarını açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Behar bu eseriyle, kabaca 16.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve yaklaşık olarak dört buçuk asır boyunca devam etmiş bu geleneğin sabit kalmadığının, kalmayacağını ve evrilerek varlığını devam ettirdiğinin farkındadır ve bu farkındalıkla eserini kaleme almıştır. Bu bağlamda özellikle 19. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Osmanlı/ Türk Musikisine yansıyan bu değişimi modernleşme bağlamında ele almak doğru olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken en temel unsur, ifade edilen değişimi “batılılaşma” değil de “modernleşme” yaklaşımıyla ele almanın gerekliliğidir. Batılılaşma, bir yerli müzik sisteminin bilinçli olarak Batılı müzik kültürünün bir parçası haline gelme çabası olarak ifade edilirken modernleşme, esas itibarıyla yerli müzik sisteminin bütünlüğünü koruyarak Batı müzik sistemiyle rekabet oluşturmayı amaçlar ve bunun için de kendi bünyesini bozmayacağını düşündüğü tekniklerden ve yeniliklerden faydalanır (Signell, 1976, s. 88’den aktaran Ayas, 2019, s. 275). Dolayısıyla Osmanlı/ Türk Musikisinin özellikle nota kullanmama noktasındaki katı kurallarının zamanla esnek bir hal alması geleneğin tamamen ortadan kaldırılarak Batı müziğinin bir parçası haline gelmesi anlamını taşımaz. Aksine bu durum batı nota sisteminin bir müzik geleneğine adapte etmesi anlamına gelmektedir. Ancak zaman ilerledikçe geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinin nota sistemine tamamen geçtiği ve meşk geleneğinin yasaklanarak Batı müziğine uygun bir eğitimin verilmesi için çalışıldığı bilinmektedir.

Toynbee Batı karşısında kendi kültürünü yaşatmak isteyen toplumların bu çabalarının yersiz olduğunu düşünür. Cem Behar’ın kaleme aldığı bu eserde kısmen de olsa Toynbee’nin söyleminin geçerli bir yanının olduğu görülmektedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında eserlerin notaya geçirilme işleminin yaygınlık kazandığı dönemlerde işin ticarileşmesiyle meşk geleneğinin toplumsal ve ahlâki normlarından uzaklaştığı, ilerleyen dönemlerde ise yeni Türk Devleti’nin modernleşme süreciyle birlikte Ankara ve İstanbul Radyoları’nda bile Başbakanlık kararıyla yasaklandığı görülmektedir. Dolayısıyla Batı musiki sistemi karşısında ayakta durmaya çalışan meşk geleneğinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı ve Toynbee’nin söyleminin haklı tarafının olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim günümüz meşk geleneğini canlandırmaya çalışan kesimin asıl meşkin unsurlarından uzaklaştığını ve geleneğin dışına çıktığını görmekteyiz. Cem Behar, bu konuya meşkin dünü, bugünü ve yarını başlığı altında detaylı olarak açıklamaktadır.

Kitap İncelemesi/Book Review - Geliş Tarihi/Received Date: 05.11.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 27.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Araştırma Görevlisi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü
bdemirbas@gelisim.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3468-8494

Atıf/Citation: Demirbaş, B. (2020) Cem Behar’ın *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* Eseri Üzerine Genel Bir Değerlendirme. 424-432.

Sabri F. Ülgener'in zihniyet kavramı, Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinin değişimini anlamak bakımından önemlidir. Ülgener'in zihniyet kavramı ne Marxçı perspektiften maddi unsurlarla ne de Weberci perspektiften kültür ve dinle anlaşılabilir. Zihniyet kavramı her iki unsuru da kapsayan bir tanımlamadan ibarettir. Dolayısıyla zihniyetin değişmesi demek insanın da toplumun da değişmesi demektir (Acar ve Bilir, 2014, s. 121). Bu bağlamda Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte geçmişte hakim olan zihniyet yapısı modernleşme adı altında değişmiş ve bu değişim ülkenin her alanına yansımıştır. Toplumsal bir değişimle birlikte müzik alanı da bundan nasibini almış, geleneğin ta kendisi olarak ifade edilen meşk geleneği içerisinde barındırdığı ahlâki normları yitirmiş ve zamanla geleneğin içeriği boşaltılmıştır. Unutulmamalıdır ki, bu müzik geleneğinde ilk olarak öğrencinin anlaması ve özümsemesi gereken o müziğin ait olduğu kültürel dokudur. Bu nedenle meşk sisteminde aktarılan sadece eserler değil aynı zamanda o kültürün temel vasıflarıdır (Öner, 2017, s.303).

Özetle, değerlendirmeye sunulan bu eserde yazar, Osmanlı/ Türk Musikisinde geleneğin bizzat kendisi olarak ifade edilen “*meşk geleneğini*” ele almaktadır. Ayrıca eser, bu geleneği sistemli olarak bir bütün halinde ele almakta ve sosyal bilimlerin metotlarıyla anlamaya çalışmakta, Türk müziğinin modernleşme sürecini belgelerle analiz etmektedir. Özellikle Osmanlı kültür ve zihniyet yapısını ele alarak meşk geleneği ile bağlantı kurmakta ve bir nevi kültür analizi yapmaktadır. Bu analiz, eser bağlamında aşağıda sunulan anlatımla açıklık kazanacaktır.

Kitabın ilk bölümünde Behar, **Tarih ve Estetik** başlığı altında *Meşk ve Usûl, Estetik Kimlik, Meşk'in Geçmişi ve Edvârlar ve Meşk/ İlim ve Uygulama* bölümlerine yer vererek meşk yönteminin giriş niteliğinde anlatımını yapmaktadır. Bu bağlamda ele alınan giriş bölümünde Osmanlı/ Türk Musikisinin öğretimi ve aktarımının *meşk* adı verilen bir yöntemle yapıldığı ifade edilmektedir.

Meşk, Osmanlı Musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir ifade olmakla birlikte bu terim, yazı örneği, yazı alıştırmaya ya da yazı karalaması gibi anlamlara gelmektedir. Aynı zamanda meşk, hat sanatından ödünç olarak alınan bir yöntem olsa da, “*meşk edilen yer, öğrenim görülen mekan*” olarak bilinen *meşkhâne* musiki dışındaki sanat alanları için kullanılan bir ifade değildir (Behar, 2019, s. 17). Behar, Osmanlı'nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik eğitimi için bu yöntemin kabul bulduğu bilinmekte ve örnek olarak Osmanlı padişahlarının müzik zevklerini göstermektedir. Bu bağlamda Osmanlı'nın müzik zevklerinin Batı'ya kaydığı Abdülmecit döneminde dahi bu sözcüğün kendi anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle öğretilen Batı müziği ya da piyano olsa bile Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları'nda musiki öğrenme işlemine yine meşk, musiki derslerinin verildiği mekana yine meşkhâne denilmekteydi (Köseihal, 1939, s. 111-112' den aktaran Behar, 2019,s. 17).

Behar (2019), musiki meşkini açıklamadan önce hat sanatı üzerinden meşk açıklaması yapmaktadır. Bu bağlamda hat sanatı özelinde meşk şu şekilde gerçekleşmektedir:

Hat hocasından “meşk alan” talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin hocasının verdiği yazı meşklini aynen taklit edebilmesiydi (s.18).

Meşk bu nedenle, hocanın verdiği yazı meşkinin tam olarak taklit edilmesi, kopyalanması yöntemi olarak bilinmektedir. Benzer şekilde musikide de meşk, esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Bu yöntemde hoca tarafından eser talebeye defalarca tekrar ettirilir ve musiki bu şekilde hafızada yer edinmiş olurdu. Bu yöntemde önemli olan hafızada yer edinmesidir. Bu nedenle meşk yönteminde repertuar diye bir şey yoktur. Musiki meşklere sırasında öğrenci müzik teorisini, makam ve usûlleri, tekniği, bir çalgıyı, hocanın üslubunu, icrasını ve yorumunu öğrenmekle birlikte müziğin doğasını da öğrenmekteydi. Dönemin repertuarı da bu şekilde bir sonraki kuşaklara aktarılmış olurdu (Behar, 2019,s. 19)

Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinde meşk yöntemi mutlak bir egemenliğe sahipti ve bu nedenle Osmanlı/ Türk Musikisi yazılmıyordu hatta hemen hemen hiç nota kullanılmıyordu. Dolayısıyla Avrupa'da matbaanın olağan kullanıma girmesi ile nota matbaası kurulup ilk müzik eserlerinin basılması arasında 15 yıl fark olmasında

rağmen; Osmanlı'da İbrahim Müteferrika Matbaası ile ilk Türk Musikisi nota naşiri Hacı Emin Efendi arasında tam bir buçuk asır geçmiş olmasına şaşırılmamak gerekmektedir (Behar, 2019, s. 20). Gelenek içerisinde birkaç kişi birer nota icat etse bile sistem tarafından reddedilip dışlandığı bilinmekte ve sürekli olarak önceliğin meşk yoluyla öğrenim olduğu vurgulanmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Mevlevi Şeyhi ve nota mucidi Abdülbâki Nâsır Dede'nin kendi icat etmiş olduğu notalama sistemine bakışı sistemin kabul ettiğinden pek de farklı değildir. Örneğin Abdülbâki Nâsır Dede, notalama sistemi için ancak musiki öğrenimini tamamlamış, repertuvar edinmiş ve meşk ederek ustalaşmış talebelerin öğrenmesi gerektiğini vurgulanmaktadır. Aynı zamanda musiki yazmanın musikiyi öğrenmeye engel teşkil edeceğini de düşünmekteydi (Behar, 2019, s. 20-21). Dolayısıyla Abdülbâki Nâsır Dede, kendisi de bir nota mucidi olmasına karşın ilk olarak meşk yoluyla musiki öğreniminin gerekliliği üzerinde durmaktadır.

19. yüzyıl zaman zaman “fenn-i musiki düşmanı” olarak anılmaktadır. Bu dönemde nota bilmediği halde çok güzel eserler bestelediği düşünülen üstatların olduğu düşünülmektedir. Ancak bu durumun yanlış olduğu ifade edilmektedir. Çünkü, Osman Mithat Akın, Rakım Erkutlu, Bimen Şen, Lem'i Atlı, Itri, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi isimler nota bildikleri halde meşk ederek öğrenmeye daha fazla önem vermiş kişilerdir ve nota bilmediklerini söylemek doğru bir ifade olmamaktadır. Bu bağlamda, musiki öğrenim ve icrasında hemen hemen hiç nota kullanılmadığı için usta çırak ilişkisine dayanan sistemi meşk olarak ifade etmek doğru bir ifade olacaktır (Behar, 2019, s. 21).

Peki meşk uygulaması nasıl gerçekleşmektedir? Behar, bu soruya cevabı şu şekilde vermektedir:

Meşk, son derece basit olarak ifade edilen öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usûl birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usûlü sağ ve sol eliyle –dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terenüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin iyice ve eksiksiz yerleştirmeye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirilir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir (s.22).

Usûl denilen şey, eserin başından sonuna kadar aynen tekrarlanan kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır (Behar, 2019, s.24). Dolayısıyla eserleri kolayca ezberine almanın ve hatırda tutmanın en kolay yolu onları usûllerine göre meşk etmektir. Usûl vurmanın önemi ve eğitimin sistematik bir şekilde ilerlediğinden bahseden 1938-1940 yıllarında Ankara Radyosu'nda stajyer sanatçı olan Müzeyyen Senar bu konuyla ilgili “*Öğleden sonra 14'te başlayan usûl dersleri, 17'ye kadar devam ederdi. Usûl vurarak öğrenmek için dizlerimiz morardı*”(s.26) diyerek meşk geleneğinin ne kadar sistemli, gayret gerektiren ve meşakkatli bir iş olduğunu ifade etmektedir.

Behar, *meşkin geçmişi* başlığı altında meşk sözcüğünün musiki öğrenmek anlamında ilk defa 16. yüzyılda Babür Şah'ın Babürnamesinde gördüğümüzden bahsetmektedir. Örneğin 16.yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayı'nda görevli olan acemi oğlanlara musiki ve çalgı meşk edildiği bilinmektedir. Aynı zamanda Sultan Ahmet Camii mimarı Sedefkar Mehmet Ağa'nın da 1560'lı yılların sonlarında saraya alındığı dönemlerde mimarlıktan öte musikiye heves ettiği ve musiki meşk ettiğine dikkat çekilmektedir. Osmanlı Dönemi musiki meşkinde dayalı nitelikli kayıtlara 17.yüzyılın başlarında daha sık karşılaşılmaktadır. Bu kayıtlardan biri 1636 yılında saraya girerek musiki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi'den gelmektedir. Evliya Çelebi Topkapı Sarayı'nda kurumsallaşmış bir meşk sisteminden bahseder ve buna örnek olarak saray hizmetinde bulunan içoğlanların yetiştirildiği ve onlara musiki öğretildiği yer olan Seferli Oda'nın bir bakıma meşkhâne niteliği taşıdığı, musiki eğitimi verildiğinden bahseder (Behar, 2019, s.34-35).

Behar, birinci bölümün son başlığında *Edvâr'lar ve Meşk/ İlim ve Uygulama* başlığı altında Osmanlı/ Türk Musikisinin artık kalıplaşmış, yerleşmiş bir musiki geleneği olduğundan bahseder ve 15.-16.yüzyıllarda kaleme alınmış müzik teorisi kitaplarına (*Edvâr'lar*) değinir. Bu kitaplarda musikinin kullandığı sesler, makam ve usûller uzun uzun açıklansa da iş fiilen musiki öğrenmeye geldiğinde bu kitaplar yetersizliklerinden bahsederek

bir bakıma kendilerini inkar ederler ve musikinin kitapta değil de her zaman bir üstattan öğrenilmesi gerektiğine vurguda bulunurlar (Behar,2019,s.38). Burada öneminden bahsedilmek istenen bir nevi yazının ya da kitabın varlığı değil, asıl önemli olanın icracı olduğudur. Dahası bu gibi kitaplarda musikinin meşk etmeksizin öğrenilemeyeceğinden bahsedilmektedir. Ayrıca bu kitaplar musikinin teorisinin kitaplardan öğrenebileceğini vurgularken teorinin tek başına işe yaramadığını, pratiğin daima teoriden üstün olduğunu, pratiğin ise ancak ve ancak meşk edilerek öğrenilebileceğini belirtmektedirler. Osmanlı'da yüzyıllarca süregelen sözlü aktarım üzerindeki ısrar manevi ve ruhsal eğitimle de ilgilidir. Örneğin “hizmet etmek”, “iki diz üstüne gelmek”, “diz çökmek” gibi kullanılan ifadeler bunu destekler niteliktedir (Behar, 2019, s.39). Bu bağlamda sözlü aktarımın gerektiğinde dinsel ve manevi işlevleri de yerine getiren bir aracı rolünde olduğu, müzik alanında da böyle bir öğretim modelinin oluşmasında önemli bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kitabın ikinci bölümünde Behar, **Uygulama** başlığı altında meşkin uygulama yönteminden, *meşkin süresi, meşkte uzmanlaşma, meşk mekanları* gibi bölümler altında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bölümün ilk bölümde bahsedilen ifadelerle benzer olduğu ancak daha detaylı bir anlatım tercih edildiği görülmektedir.

Musiki meşkinde yeni başlayan bir talebenin görece basit bir eseri usûlüyle birlikte çok kısa sürede öğrenebildiği ve ezberine alabildiği bilinmektedir. Bu musiki jargonunda eserin çıkmış olduğu anlamına gelmektedir (Behar, 2019,s. 42). Görece daha uzun ve karmaşık bir eserin hakkıyla meşk edilmesi ise haftalarca hatta aylarca sürebilmekteydi. “*Meşk süresi neyle ölçülürdü?, Meşk ne zaman sona ererdi?, Alınır verilen meşkinin ölçü birimi neydi?*”(s.43) sorularının cevabına bakıldığında ise en temelde iki ayrı ölçü biriminden bahsedildiği görülmektedir. Bunlar; meşk süresi veya meşk edilen eser ya da fasıl sayısıdır. Bunun anlamı ise, “*Fılanca zattan sekiz ya da on fasıl meşk etmiş olmak*” ya da “*Bir yıl boyunca falanca üstatdan meşk almış olmak*”, “*İsmail Hakkı Bey'den yirmi fasıl meşk ettim*” (s.43) demekle eş değerdir. Meşk süresiyle meşk edilen eser ya da fasıl sayısı arasında bir bağlantı kurarak talebenin ustalaşmasından bahsetmek doğru değildir. Çünkü bir eserin ya da bir fasılın meşk edilip özümsemesi için gerekli süre hocadan hocaya, öğrenciden öğrenciyeye değişmektedir (Behar, 2019,s. 44).

Meşkte uzmanlaşma da değinilmesi gereken başka bir konudur. Repertuarın farklı türlerini farklı ustalardan meşk etmek doğru ve meşru görülmekle beraber, ustaların birini diğerinden üstün görmek ve hürmetsizlik etmek hoş karşılanmaz. Ustalar arasında anlaşmazlık veya rekabete rastlansa bile çırak, ustaları karşısında tarafsız davranmakla ve her birine eşit derecede hürmet göstermekle yükümlüdür (Ayas, 2015, s. 83). Meşkte uzmanlaşmanın en belirgin örnekleri ise dinsel ve din dışı eser meşki ve icrasında görülmektedir (Behar, 2019, s. 52). Örneğin, camii, tekke gibi mekanlarda dinsel eserleri geçmek isteyen kişiler zorunlu olarak bu mekanlardan, bu mekanın getirdiği sosyal çevrelerde yetişmiş, buralarda sivrilmiş kişilere zakirlere ve üstatlara başvururlardı. Din musikisinin en uzun, zor ve karmaşık eserleri olan Mevlevi ayinleri de öncelikle Mevlevi dergâhlarında yetişmiş olan müzisyen ve dervişlerden meşk edilirdi.

Behar'ın meşk mekanlarına detaylı olarak değinmeden önce ilk olarak şu soruları sorduğu görülmektedir. “*Musiki dersleri, meşkin nerelerde alınır verilir?*”, “*Meşki kim alır, kim verir?*”, “*Belirli ve kurumsallaşmış meşk mekanlarından ne ölçüde söz edilebilir?*”(s.55). Bu sorulara verilen cevaplarda daha 17.yüzyılın ilk yarısında bile Topkapı Sarayı meşkhânesinin düzenli bir şekilde işlediğini, bunun yanında musiki ve saz alimlerinin saray dışında ev gibi mekanlarda meşk eğitimi verdiği ve musiki meşkinin tarihi zeminin çok köklü olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerden özellikle 17.yüzyılda saraya mensup cariyelerin musiki meşk etmek ya da bir sazı çalmayı öğrenmelerini gelenek haline geldiği görülmektedir. Hizmetlerinin karşılığı olarak ise bu üstatlara Hazine-i Hissa'dan çeşitli ödemeler yapılmaktaydı. (Uzunçarşılı, 1977, s.79-114'den aktaran Behar, 2019,s. 55). Ayrıca evleri müsait olmayan musiki üstatlarının talebelerini ağırlamak için iş yeri olarak kullandıkları mekanlarda, dükkanlarda ders verdikleri de bilinmektedir. Bununla birlikte sarayın musiki faaliyetlerinin olduğu ve dışarıdan üstatların gelerek saray halkına eser meşk ettikleri de bilinmekte olup bu müziklerin konusu padişahın kişisel zevk ve tercihlerine bağlı olan bir durumdu. Ayrıca zaman zaman musikiden hoşlanmayan ya da dini sebeplerle musikiyi hoş görmeyen padişahların olduğu da bilinen durumlar arasındaydı. Buna örnek olarak III. Osman'ın tahta geçmez Enderun'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümü saraydan çıkarılmış ve Enderun meşkhânesi süresiz

olarak tatil edildiği ifade edilebilir. Aynı şekilde yerine gelen III. Mustafa'nın 17 yıl süren saltanatı boyunca durum bu şekilde devam etmiştir. Sonrasında ise özellikle I.Abdülhamit dönemi 1774 yılı itibariyle sarayda Şehzade Selim (III.Selim) sayesinde musiki alanında bir hareketlenme görülmektedir (Uzunçarşılı, 1977, s. 98'den aktaran Behar, 2019, s.57). Ancak saray tarafından desteklenmesi dahi Osmanlı/Türk Musikisinin yok olmadığı ya da mevcut meşk zincirinin kopmadığı, uzun yıllar boyunca geleneğin devam ettiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla 19.yüzyılın öncesinden itibaren Osmanlı/Türk Musikisi kendini İstanbul başta olmak üzere saray etkisi dışında da beslemiş ve her geçen gün tazelenmiştir. Bunun yanında yine İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, İzmir, Diyarbakır gibi belli başlı şehirlerde halk arasında musiki meşki geliştiğinden dolayı Osmanlı/Türk Musikisini bir saray musikisi olarak değil de bir şehir musikisi olarak ifade etmek daha doğru olacaktır (Behar, 2019, s.58).

Saray dışında meşk edilen yerler arasında ev gibi toplumsal mekanlar dışında tekkelerin varlığından da söz etmek gerekmektedir. Öncelikle dini müzik icra edilen ancak her türlü müziğin de rahatça meşk edildiği, öğreniminin yapıldığı, çeşitli müzik meraklılarının devam ettiği tekkeler ve Mevlevi dergâhları meşk geleneği için oldukça önemli bir yere sahiptir. Özellikle Mevlevi ve Mevlevi dergâhlarının Osmanlı'nın her döneminde musikinin üretim, öğrenim ve yayılışında önemli roller üstlendiğini belirtmek gerekmektedir. 17.yüzyılın başlarından itibaren buralarda hem dini ve tasavvufi hem de dindışı musikide önemli öğretim halkalarının, meşk zincirlerinin oluştuğu bilinmektedir (Behar, 2019, s.59). Saray dışında meşk edilen yerlere başka bir örnek de camilerdir. Buradan anlaşılması gereken Osmanlı/Türk Musiki geleneğinin en baştan beri meşk edilecek eserlerin türüne, meşki alan ya da verenin niteliğine ve sosyal statüsüne göre musiki eğitim mekanlarının da değişebildiğidir. Amaç musiki meşk etmek olduğunda kahvehane gibi mekanlarda dahi meşk eğitiminin verildiği bilinmektedir. Bu durum sadece mekanlar arasında değişen bir şey olmamakla birlikte aydın, halk, profesyonellik, amatörlük, Müslim, gayrimüslim gibi temel sosyolojik ayrımlarla da ilgili değildir ve musiki meşk etmek isteyen herkesin ilgileneceği bir şeydir. Dolayısıyla meşk, musiki geleneğinin tam olarak kendisidir (Behar, 2019, s. 61).

Behar, *meşk, müzik yeteneği ve hafıza* başlığını açıklamaya "*Hoca tarafından meşklerine kabul edilmek için talebede genel olarak aranan özellikler nelerdir?*"(s.65) sorusunu sorarak başlamıştır. Meşk eğitiminde katı kuralların olmadığı bilinmektedir. Örneğin meşk eğitimine talebenin kaç yaşında başladığı ya da başlatılması gerektiği gibi herhangi bir fikir beyanı yoktur. Bunun yanında müzik eğitiminin süresi hakkında da genel bir kuraldan da bahsedilememektedir. Meşk dersleri sadece talebenin yeteneğine, öğrenme kapasitesine, meşke ayırabildiği zamana ve şevk düzeyine göre hız ve yoğunluk kazanabilmekteydi. Burada önemli olan bir diğer konu ise hocanın sabrı ve özeni olarak ifade edilmektedir. Musiki üstadı talebeden her şeyden önce güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı ve asgari düzeyde de olsa bir ritim anlayışı beklemekteydi Bununla birlikte talebenin istekli ve sebatlı olması da talebeden beklenen davranışlar arasındaydı ve bunu zamanın göstereceğine inanılmaktaydı. Ancak sayılan yeteneklerin dışında meşk yoluyla musiki öğreniminde başarılı olmak için güçlü bir kulak hafızasına sahip olmak en temel unsur olarak ifade edilmektedir. Güçlü bir kulak hafızasından kasıt ise eserleri ezberine kısa sürede alabilme ve hafızasında tutabilme yeteneği olarak görülmektedir. Bu yetenek hem hocanın hem de talebenin işini kolaylaştırmakta ve böyle bir hafızaya sahip olmak Türk Musiki çevrelerinde her zaman takdirle karşılanılmaktaydı. (Behar, 2019, s.66). Behar, bu konuya örnek olarak, geleneksel bir üstat ve büyük şarkı bestecisi olarak anılan Hacı Arif Bey'i göstermektedir. Örneğin, Hacı Arif Bey kendisine gelen talebenin yeteneği ne olursa olsun güçlü bir kulak hafızasına sahip olmadığı sürece eser meşk etmenin beyhude olduğunu düşünmekteydi. Aynı zamanda durum tersten okuduğunda ise güçlü bir kulak hafızası olmayanın hiçbir zaman iyi bir müzisyen olamayacağı sonucuna da ulaşabilmektedir. Bu bağlamda meşk geleneğinde müzik hafızası eksikliğinin iyi bir müzisyen olmanın önünde engel teşkil ettiği düşüncesinin hakim olduğu söylenebilmektedir (Behar, 2019, s. 66-67).

Behar, kitabın ikinci bölümü olan uygulama bölümünün son başlığında *meşk, meslek ve profesyonellik* başlığı altında meşk öğretimini icra eden üstatların ustalık durumlarından ve bu durumdan kaynaklı aldıkları maaştan, dolayısıyla Osmanlı/Türk Musikisi için saray müziği değil de şehir müziği denilmesini bir kez daha temellendirmektedir. Sarayda musiki icrasının önem kazandığı III.Selim ve II.Mahmut'un saltanat dönemlerinde

sadece hediye, ihsan ya da atıye ile ödüllendirilmediği, bu padişahlar döneminde saraya alınan müzisyenlere doğrudan maaş verilerek aylığa bağlandıkları bilinmektedir (Behar, 2019, s.72). Dolayısıyla bu müziği bir saray müziği değil de şehir müziği olarak değerlendirmek yerinde bir tespit olacaktır. Ayrıca profesyonel müzisyenlerin daima azınlıkta kaldığı ve üst bir müzik tarzı olarak değerlendirmenin yanlış olduğu düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili dönem dönem farklı uygulamaların olduğu bilinse de çoğu belgelerde musiki üstatlarının, musikişinasların bir meslek erbabı değil, amatör icracılar olarak değerlendirilmesi gerektiğine inanılmakta olup bu insanların asıl meslek ve geçim kaynakları farklılık göstermektedir (Behar, 2019, s.73).

Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisi için profesyonellik anlayışının ortaya çıktığı dönemler 19. Yüzyılın son çeyreğine uzanmaktadır. Örneğin bu dönemlerde bahçeler, mesire yerleri ve kahvehane gibi halka açık yerlerde musiki icra etmenin çoğalmasa piyasa olgusunu meydana getirmiştir. Bu durum musikinin para karşılığında öğretilebileceği ve bu şekilde hayatı idame ettirebileceği algısını ortaya çıkarmış, ancak bu durum çoğunluk tarafından onay görmemiştir. Bununla birlikte belli bir ücret karşılığında musiki öğretilen, nota, saz ve repertuvar gibi derslerin verildiği birtakım özel musiki mekteplerinin kurulması ve bunun yaygınlık kazanması ise 20.yüzyılın başından sonraki dönemlere rastlamaktadır. Bu şekilde meşkhâne görevi gören yerlerin kısa süre içerisinde ticarethaneye dönüştüğü kabul edilmektedir (Behar, 2019, s.76).

Bu süreçte özellikle İkinci Meşrutiyetten sonra Kutmanizade Şamlı Tevfik ve İskender Biraderler'in İstanbul'da bu alanda ilk sistematik Türk Musikisi nota yayıncılığı yapan şirket olarak bilinmektedir. Bu şirket 1980'lere dek farklı isimlerle gelmiştir ve Türk Musikisi nota yayıncılığında öncü bir kuruluş olmuştur. Bu şirketin musikinin sistematik bir şekilde kağıda dökülmesi, basılıp yayımlanması ve aynı zamanda musiki meşklerinin para karşılığında verilmesi gibi tamamen geleneksel meşk sisteminin getirmiş olduğu ahlâki normlara aykırı bir tavır takındığı görülmektedir (Behar, 2019,s. 80).

Behar, kitabın üçüncü bölümünde **Ahlâk** başlığı altında meşkin sadece müzik eğitimi amacına yönelik basit bir araç olmadığından, meşk geleneğini sonraki kuşaklara aktarmak için zamanla birtakım sanat ve müzik ahlâkıyla ilgili bazı kalıcı değer yargılarının oluşmasından bahsetmektedir. Bu bağlamda iletilen ve yeniden üretilen bu sosyal ve kültürel kodların meşki basit ve düz bir teknik eğitim süreci olmasının çok ötesine taşımaktadır. Yazar bu temel norm ve ilkeleri *meşakkat*, *itaat*, *liyakat*, *gurur* ve *sadakat* alt başlıkları altında değerlendirmektedir.

Meşk, meşakkatli bir öğretim yöntemi olmakla birlikte zor, zahmetli, sabır ve gayret isteyen bir yöntemdir. Bununla birlikte musiki üstadı olmak ve kendi de meşkler verebilecek düzeye gelmek kolay değildi. Bu süreç oldukça uzun olmakla birlikte aşksız yapılacak bir şey hiç değildi (Behar, 2019, s. 82-83). Örneğin yazar, 19.yüzyılın iyi bilinen hanendelerinden olan Tophaneli Sabri Bey hakkında, bir gün Fener Patrikanesi'nin mugannilerinin Sabri Bey'in beste geçmesini istedikleri için geldiklerini ve öğrenecekleri bestenin notalarını çıkarmaya çalıştıkları anlatır. Bunu görmesi üzerine Sabri Bey ise; "*Diz döveceksiniz efendiler. Diz dövmedikçe bu iş olmaz, ben de size besteyi geçmem*"(s.86) diyerek diz dövmekten kastının dizlere usul vurmak işlevinden öte geleneksel meşkin gayret, meşakkat ve tevazu unsurlarına dikkat çekmektedir.

Musiki eğitiminde ahlâki değerleri ortaya çıkaran hiç kuşkusuz talebenin itaat etmesiydi ve bu meşakkatin bir parçasıdır. Hocanın meşk almaya gelen talebesi üzerinde kurmuş olduğu tahakküm ilişkisi bir nevi itaati de meydana getirmekteydi. Hoca talebeden kendisini tamamen gözü açık dinlemesini beklerdi ve hocayı sorgulaması haddini bilmezlik olarak görülmekteydi. Hatta itaat bir nevi hoca ve talebe arasında talebenin hocaya gelmeden önce hafızasını ve bilgisini sıfırlaması anlamına gelmekteydi. Talebenin itaatsizliği ise hocanın meşkleri bitirmesine kadar gidebilmekteydi (Behar, 2019,s. 92).

Talebenin itaatsizliği nota kullanımı noktasında da hoca tarafından sert karşılanan bir durumdu. Örneğin yazar tarafından ifade edilen çarpıcı bir örnekte, 1900'lü yılların hemen başında Galata Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısı olan Aziz Dede'den (1835-1905) ney meşki alan Emin Efendi'nin meşk sırasında cüppesinden bir nota düştüğü anlatılmaktadır. Buna çok kızan Aziz Dede ise öğrencisini tokatlayarak evinden kovar ve talebe kapısında yatmasına rağmen asla affetmez. Süreç tam dokuz ay boyunca devam eder ve ancak soğuk bir kış gününde kapısında bekleyen talebesine acıdığı için affettiği belirtilir (Behar, 2019,s. 94).

Meşki bilinen bir üstattan alabilmek için bunu hak etmek gerekmektedir ve bu durum liyakatin meşkte ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte talebeden iyi bir musiki hafızası ve asgari bir yetenekle birlikte meşk zincirini devam ettirebilmesi, meşk ailesinden olabilmesi için talebenin buna layık olduğunu göstermesi gerekmektedir. Bu bağlamda geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinde her şey herkese öğretilmezdi ve öğretilmemeliydi. Aynı zamanda kıymetli, zor ve nadide olarak görülen eserlerin sadece onları hak eden talebelere öğretilmesi gerektiğine inanılmaktaydı (Behar, 2019,s. 95). Dolayısıyla Osmanlı/ Türk Musikisi evreninde usta çırak ilişkisi etrafında görülen bu eğitimin önemli ahlâki değerleri içerisinde bulundurduğu anlaşılmaktadır.

Talebe için musiki meşk etmenin gururu azımsanacak cinsten değildi. Nitekim kimlerden meşk alındığı ve hangi sazların hangi üstatlardan meşk edildiği oldukça önemliydi (Behar, 2019, s.97). Bilindiği üzere meşk zinciri yüzyıllar boyunca devam eden bir zincirdi ve talebe kendi meşk silsilesini en yüksek otoritelere, en makbul üstatlara götürmek durumundaydı. Dolayısıyla talebenin kendi meşk silsilesini en yüksek otoritelere götürmesi küçümsenmeyecek bir gururdu. Bu bağlamda yazar günümüze de atf yaparak şu an bile Türk Musiki camiasına yeni giren ya da pek tanınmayan birine ilk yöneltilen sorunun “*Hocan kimdir?*”, “*Kime, kimlere devam ettin?*” (s.97) olduğu üzerinde durmuştur.

Behar, dördüncü bölümde **Gelenek ve Değişim** başlığı altında Osmanlı/Türk Musikisinin geçmişten günümüze kadar ne tür değişimlerden geçtiğini, geçmişte ayıp ya da hadsizlik olarak karşılanan birtakım davranışların günümüz müziğinde nasıl normalleştiğini anlatmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde genel itibariye Osmanlı/ Türk Musikisinin gelenekten modernliğe geçiş aşamaları üzerinde durulmaktadır.

Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisi eserleri meşk silsilesi içinde zamanla oluşmuştur ve oluşan çeşitli versiyonlar aynı estetik ve tarihsel değere sahiptir. Bu bağlamda oluşan eserler kendi içinde bir değere sahiptir. Klasik bir eserin tüm versiyonlarını topladıktan sonra bir kısmının “yanlış” olduğunu varsayarak bazı eserlere “doğruluk”, “otantiklik”, “gerçeklik” atfetmek kabul edilebilir bir yargılama değildir. Ancak bu düşünce yapısı Cumhuriyet Türkiye’sinde oldukça yenidir. Dolayısıyla günümüzde Türk Musikisi çevrelerinde aynı eserin farklı versiyonlarının özellikle farklı oldukları için ilginç ve önemli oldukları yaygınlık kazanan bir düşünce değildir. Bu konuda birtakım istisnalar vardır ve Dârütta’lim-i Musiki bu istisnalardan biridir: Dârütta’lim-i Musiki (Musiki Öğrenim Evi) İkinci Meşrutiyet’ten sonra İstanbul’da faaliyete geçen musiki derneklerinden biridir ve hiç kuşkusuz en önemlilerindedir (Behar, 2019, s. 112-113). Derneğin en kalıcı faaliyetlerinden biri geniş bir nota yayını yapmış olmasıdır. Burada işaret edilmek istenen şey, bu derneğin nota yayınları konusunda istisna teşkil eden müzik anlayışıdır. Bu dernekte ismi geçen üstatlar, kağıda dökülüp yayınlanan eserlerin farklı versiyonlarını doğru ya da yanlış olarak değerlendirmiyorlar ve aynı eserden birkaç tane farklı versiyonlarının oluşunu sözlü geleneğin normal bir sonucu olarak görüyorlardı. Dolayısıyla bir eserin farklı versiyonlarını doğru ya da yanlış olarak değerlendirmeyi kişisel zevk ve tercihe bağlıyorlardı. Dârütta’lim-i Musiki’nin 1925 yılında talebeleri için bastırdıkları nota defterlerinin arkasına ise, kişilerin kendi icra ettikleri biçimiyle notaların oluşturulduğunu ifade eden beyanlar bulunuyordu (Behar, 2019, s.114). Dolayısıyla bu derneğin girişimi, musiki dünyası için genel geçer bir standartlaştırma oluşturma ve sadakat, otantiklik ya da orijinallik saplantısıyla bir üstünlük sağlama fikrinden uzaktı.

Nota yayıncılığı konusunda başka bir örneğe Arşak Fasılları adı verilen musiki yayınlarında rastlanmaktadır. Tıpkı Dârütta’lim-i Musiki’de olduğu gibi farklı versiyonların varlığına dikkat çeken bu yayıncılık meşk geleneğinden tamamen zıt bir davranışta bulunarak “piyasa tavrında yazılmıştır” ibaresiyle karşılaşmaktadır (Behar, 2019,s. 120). Buna benzer örneklerin çoğaltılabileceği ifade edilmekle birlikte Türk Musikisi dünyasına kar amacı güden davranışlar zamanla egemen olmaya başlamıştır. Dolayısıyla eserlerin farklılaşmasının bir zenginlik ve gelenekteki bir dinamizm belirtisi olarak ifade edildiği düşünce yapısından, bu farklılıkların bir sapkınlık, bir hatalar zinciri olarak anlaşıldığı döneme geçilmiştir. Behar (2019, s.121), günümüz şartları düşünüldüğünde, klasik eserlerin yazılı versiyonlarının nasıl, hangi dönemlerde, hangi meşk silsileleri içerisinde oluşturulduğu, hangi estetik değerlere cevap verdiği gibi konuların araştırılması gerekirken, eserlerin doğruluğu ya da yanlışlığı, orijinalligi üzerine yapılan tartışmaların gereksizliği üzerinde durarak eleştiride bulunmaktadır.

Bunların yanında “nota birliği” adı altında daha önceden ortaya çıkan düşüncelerin yanına bir yenisi daha eklenmiştir. Bir eserin mevcut yazılı versiyonlarından, notalarından bir tanesini kabul ederek diğerlerini yok saymak, bir nevi ayıklama, imha etme dönemine geçildiği hatta bu düşüncenin yaygınlık kazanarak İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı nezdinde bir kurulun kurulmasına da karar verilmiştir (Behar, 2019, s.123). Yazar tarafından bunun yerine yapılması gerekenin tüm eserleri bir yerde saklamak, her birine dipnotlar ekleyerek hangi sözlü kaynaktan geldiği, kime meşk edildiği, kimin tarafından fiilen kağıda, notaya geçirildiğinin bilgisinin verilmesi gerektiği olduğuna inanılmaktadır.

Meşkin Osmanlı/ Türk Musikisi eserlerinin kayda veya bir sonraki nesle aktarılmasında geçmişte oynadığı rolünün günümüz itibariyle büyük ölçüde kaybedildiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda hoca ve talebe arasındaki ahlâki unsurlardan biri olarak ifade edilen sadakat duygusunun günümüz itibariyle tamamen tersine işlediği görülmektedir. Geçmişte “*ben filan eseri hocamdan şu şekliyle geçmiştım*” şeklindeki sadakat göstergesi şimdilerde “*filan eserin şu notası doğrudur*” şekline evrilmiştir. Ancak yine de geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisi dünyasına bakıldığında yazılı metne mutlak güven henüz yerleşmiş değildir. Notanın ön plana çıkıp geleneksel müzik öğretilerinin arka plana atıldığı dönem 20. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. Nota sadece musiki gerçeğinin genel çerçevesini çizmeye yarayan muğlak bir öneri veya cansız bir nesne olarak değerlendirilmektedir (Behar, 2019, s.145).

Behar, kitabın son bölümü olan beşinci bölümünde **Dün, Bugün ve Yarın** başlığı altında meşkin geçmişle bağlantılı olarak bir değerlendirmesi ile birlikte günümüz şartlarında meşkin kısaca değerlendirmesini yapmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi meşk, usta çırak ilişkisine dayanan, belirli ahlâki unsurları ve normları içerisinde barındıran sözlü bir gelenektir. Hatta meşk, geleneğin ta kendisidir. Özellikle 19. yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarına denk gelen dönemlerde meşk geleneğinin eski ahlâki unsurlarından ve normlarından uzaklaştığı ve musiki icra etmenin modernleşmeyle birlikte batı eğitimine yaklaştığı, nota kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir. Ancak yine de 19.yüzyılın meşk anlamında en zengin dönemlerini yaşadığı bilinen bir gerçektir.

Bakıldığında daha “çağdaş”, batılı yöntemlerle müzik eğitimi yapmaya çalışan ve İkinci Meşrutiyet öncesinde ve sonrasında kurulan resmi ve özel birçok musiki dernek ve mektep bilinen meşki kullanmaya devam etmişlerdir. Düzenli bir ders programı ve müfredat çerçevesinde musiki dersi okutulan ilk mektep Darüşşafaka’dır. Musiki derslerinin tedrisat programına koyulduğu 1874 yılından 1897 yılına kadar (ölümüne kadar) Zekai Dede bu okulda aralıksız 23 yıl ders vermiştir. Zekai Dede’nin ölümünden sonra ise yerini oğlu Hafız Ahmet Efendi almış ve ölümüne kadar (1943) müzik derslerini sürdürmüştür. 1925’ten sonra Maarif Vekaleti okullara müzik eğitimini Batılılaştırma konusunda kesin direktifler vermiştir ve Darüşşafaka’da derslerin kapsam ve yönteminde değişikliğe gidilmiştir (Behar, 2019, s.205). 1927 yılında Darüşşafaka’nın tarihini ve o günkü durumunu ayrıntılı olarak anlatan *Darüşşafaka- Türkiye’de ilk Halk Mektebi* başlıklı kapsamlı bir kitap yayınlanmıştır. Burada gösterilen bir fotoğrafta Hafız Ahmet Efendi öğrencileriyle birlikte derste görülmektedir. 20 kişilik öğrenci grubundan iki kişi keman, biri ud, biri de kanun çalarken biri de ney üfleemektedir. En önde oturan dört öğrenci ise ellerinde notalarla poz verdiği görülmektedir. Burada ifade edilmek istenen, Darüşşafaka’da geleneksel meşkin yanı sıra Cumhuriyet’in resmi musiki tedrisat programı uyarınca solfej ve notanın da öğretildiği, Türk Musikisinin okullarda öğretimini yasaklamış olan resmi makamlara göstermekti (Behar, 2005,s.83-117’den aktaran Behar, 2019, s.206). Maarif Vekaleti’ne bağlı tüm okullarda 1926’dan itibaren bütünüyle Batı müziği öğretimine yönelik bir Ortaokul ve Lise müzik ders programına konmuş ve zorunlu hale getirilmişti. Ancak Darüşşafaka’dan başka hiçbir lise seviyesindeki okula geleneksel meşk’le nota ve solfej öğretimini bir araya getiren böyle bir karma program uygulamaya konmamıştır (Behar, 2019, s.206).

1925’ten, 1975 yılında İstanbul’da Türk Musikisi Konservatuarı kurulana kadar geleneksel Osmanlı/Türk Musikisini öğrenimi Milli Eğitime bağlı tüm okullarda fiilen yasaklanmıştı. Ancak İstanbul ve Ankara Radyoları’nda genç Türk Musikisi ses sanatçılarının yetişmesini sağlamak ve onlara repertuar birikimi oluşturmak için yoğun bir eğitim verildiği bilinmektedir. Örneğin radyolarda istihdam edilen stajyer sanatçılara radyonun içinde usûl, solfej dersleri verilirken bir yandan da eser meşk edilirdi. Ancak 1954 yılında Başbakanlık’dan gelen ani emirle radyoların bir okul olmadıkları hatırlatılarak Ankara Radyosu’ndan bu derslerin kaldırılması istenmiştir (Behar, 2019, s.210).

Peki meşkin yeni anlamları üzerinde bir değerlendirme yapılırsa, *meşk artık “meşk” midir? Eskiler* eski meşk geleneğini olduğu gibi sürdürmenin imkansız olduğunu düşünmektedirler. *Yeniler* ise eskisiyle ilgili pek az olan bazı uygulamaları meşk adı altında pazarlamaya devam etmektedirler. Son yıllarda meşkin çeşitli kaynak ve mecralarda rastladığımız yeni anlamlarından bazıları şöyledir; Müzik yapmak, müzik icra etmek, konser veya icra, musiki ve musiki adabına dair sohbet etmek, eseri notasından okuyarak öğrenmek, bir eseri taklit etmek veya ondan esinlenerek beste yapmak gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Behar, 2019, s.227). Hatta özellikle son yıllarda bazı müzik gruplarının “filan meşk grubu” ismiyle grup kurdukları bilinmektedir. Grup Meşk, Ümmi Sinan Meşk Grubu vs. örnek verilebilir.

Sonuç olarak, günümüzde teknolojiyi tamamen dışlayarak eskisi gibi meşkle musiki öğretimi yapmanın imkansızlığı herkes tarafından iyi bilinmektedir. Dolayısıyla meşkin ahlâki yanını, usta çırak ilişkisinin etik anlayışını ve değerlerini muhafaza edip bire bir öğretim boyutunu yitirmiş bulunuyoruz. (Behar, 2019,s. 229). Meşk geleneğinin yeniden ortaya çıkarılması ise geleneğin kendisini değil sadece gelenekçiliği ortaya çıkarabilir ve taklitle başlayan bu yöntem zamanla öz’den uzaklaşılmasına sebep olur. Aynı zamanda bu durum eskiyi yeniden canlandırmaktan öte sadece geleneğin taklit edilmesini ve hatırlanmasını sağlayabilir... Bu kitapta bilinmesi gereken en temel şey, Cem Behar’ın bu eserinin Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisini anlaşılmasına büyük katkı sağladığıdır. Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinin içerisinde barındırdığı ahlâki ve toplumsal normların, geleneğin nesilden nesile aktarılmasına katkı sağladığı ve halk tarafından benimsendiği bilinmektedir. Bu bağlamda Cem Behar’ın da sıklıkla üzerinde durduğu gibi, Osmanlı/ Türk Musikisi bir saray müziği değil bir halk müziğidir. Dolayısıyla müzik yoluyla bireylerin devlete, aileye ve sisteme bağlılık sağladığı ve usta-çırak ilişkisi yoluyla bunun pekiştirilmeye çalışıldığı ifade edilebilmektedir. Yazarın yazma üslubu konusuna gelince sade ve anlaşılır bir dil tercih ettiği, sohbet havasında ve eleştirel bir perspektiften eserini kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca günümüz Türkçesiyle anlaşılmayan ifadelere açıklık getirmesi esere canlılık getirmekte ve anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda anlatımlarını çarpıcı örneklerle ilgi çekici hale getirişi eseri okurken o dönemde yaşıyor hissi vermektedir. Eseri bitirirken günümüz toplumunda meşkin hangi anlamlarda kullanıldığını eleştirel bir dilden analiz ediyor oluşu geçmişten günümüze geleneği anlamlandırmak açısından bütüncül bir bakış sağlamaktadır. Son olarak kitap her şeyden öte alanda meşk geleneğini ayrıntılı bir şekilde ele alma ve bir nevi kültür analizi yapma bağlamında büyük bir öneme sahiptir ve bu alanda yazılabilecek eserlere önyak olma niteliği taşımaktadır.

Kaynakça/References

- Acar, M., & Bilir, H. (2014). Gerçek bir âlim, mümtaz bir şahsiyet: Sabri Fehmi Ülgener. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 16(26):114-122.
- Ayas, G. (2015). “Alaeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi”. *Sosyologca*, 9, 81-96.
- Ayas, G.(2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İthaki Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: YKY.
- Öner, L. (2017) .“Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk Uygulamaları.”. *Journal of Human Sciences*, 294-307.