
İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜNDE USTA-ÇIRAK (HOCA-ÖĞRENCİ) İLİŞKİLERİ**Master-Apprentice (Teacher-Student) Relations in İsmail Dede School****Cem ÇIRAK*, Sıtkı Bahadır TUTU****

ÖZ

Geleneksel Türk müziğinin tarih boyunca karşılaştığımız önemli şahsiyetlerinden olan İsmâil Dede Efendi, kalıcı ve başarılı eserler üretmesine ve birçok önemli öğrenci yetiştirmesine bağlı olarak bir “zirve” kabul edilmiştir. Birçok araştırmacı ve musikişinasın klasik dönem olarak benimsediği sürecin son perdesinin Dellalzâde, Mutafzâde, Mehmet Bey ve Zekâi Dede gibi önde gelen isimleri İsmâil Dede'nin eğitiminden geçmiş bestecilerdir. Sanatçılığı kadar hocalık niteliği de yüksek bir besteci olan İsmâil Dede, yetiştirdiği öğrencileriyle birlikte burada İsmâil Dede Ekolü olarak tanımladığımız müzik ekolünü oluşturmuştur. Burada; meşk uygulamasının detayları ekol mensuplarının biyografilerindeki anekdotlardan öğrenilirken, aynı zamanda meşk birlikteliğinin, ortak kültür dairesinde oluşan ortak sanat yönelimlerinin sağladığı zeminin, hocalar ve öğrenciler arasında kurulan ilişkinin yüksek ahlak seviyesine teşvik eden duygusal katmanların keşfedildiği boyutları incelenmiştir. Bu sayede meşk uygulamasının teknik özelliklerinin ötesindeki kişisel ilişkiler ve ileri seviye derslerdeki çalışmalar tespit edilmiştir. İleri seviye derslerde, eser ezberlemenin haricinde bestecilik hakkında yüksek seviye derslere geçilmiş, dersler müzik icrâlarının yapıldığı sosyal etkinliklere evrilerek genişlemiştir. Hoca-öğrenci arasındaki eğitim ve duyu yoğunluğuna bağlı olarak gelişen çok katmanlı manevi ilişkiler de burada incelenmiştir. Bu ilişkiler hem meslekî hem duygusal açılardan hayat boyu sürmüştür. Çalışmanın günümüz müzik eğitiminde verimliliği artırmaya imkân sağlayabileceği düşünülmektedir

Anahtar Sözcükler: Türk Sanat Müziği Geleneği, İsmail Dede, Bestecilik Ekolü, Meşk, Usta-Çırak İlişkisi

ABSTRACT

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, who is one of the most important figures of traditional Turkish music we met throughout history, is accepted as a “summit”, because of his successful artworks and his students. Leading names in the last chapter of the period internalized as “the classical age” by many researchers and music enthusiasts like, Dellalzâde, Mutafzâde, Mehmet Bey and Zekâi Dede, were composers who were trained through İsmail Dede's education. İsmâil Dede, who was a composer with a high quality of teaching as well as great artistry, created the music school we named as “İsmâil Dede School” in this study, together with his students. Here, while meşk practice's details are learned from the anecdotes regarding the biographies of the school participants, the ground's - which artistic orientations of togetherness of meşk, provided in the mutual culture-dimensions in which we found the levels of relationships between teachers and students like the level encouraging to high moralities and the emotional level are explained. In later classes, students were given high-level lectures about composition other than memorizing artworks and these masterclasses were evolved to social events in which music performances were made. Multi-leveled moral relations which grew between teacher-student based on the educational and emotional intensity of meşk were spotted. These constructed relationships were lifelong and continuous both emotionally and professionally. This study would be useful about providing some benefits to today's music education.

Keywords: Turkish Art Music Tradition, İsmail Dede, Composer School, Meşk, Teacher-Student.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 02.12.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 22.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör. Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, cemcirak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9527-0550

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, bahadirtutu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9720-328X

Atıf/Citation: Çırak, C., Tutu, B, S. (2020) İsmâil Dede Efendi Ekolünde Usta-Çırak (Hoca-Öğrenci) İlişkileri (16), 159-174.

Extended Abstract

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, who is one of the most important figures of traditional Turkish music we meet throughout history, is accepted as a “summit”, because of his artworks influenced his time and beyond and his students who made the tradition live and reach to the future. Leading names in the last chapter of the period internalized as “the classical age” by many researchers and music enthusiasts like, Dellalzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmet Efendi, Eyuplu Mehmet Bey and Zekâî Dede, were composers who were trained through İsmail Dede’s education. İsmâil Dede, (as known as Dede Efendi) who was a composer with a high quality of teaching as well as great artistry, created the music school we named as “İsmâil Dede School” in this study, together with his students. This school has been so effective in Turkish music history that, today if we investigate the meşk chain of any player-composer whose teacher-student range is known, that chain will reach İsmâil Dede with a strong possibility.

Naming İsmâil Dede, his students and his colleagues share the same period as “Selim III school” should be considered as a mistake that was made by some researchers mainly because Selim III’s sponsorship’s effect on the period’s musicians and music institutions was not as enough as İsmâil Dede’s artworks and students to constitute an art school.

İsmâil Dede school’s teaching method is the “meşk” which happens completely in oral culture because of the age’s conditions and preferences. Before items and methods of written culture took place for themselves in the meşk tradition, memorizing an artwork (song) via performing *usûl* (rhythmic pattern) with hands while listening to the artwork from the teacher in parts was the basic. When the lives of participants of the school is investigated, it’s understood that the meşk practice contained much more extended teacher-student relations and different educating-teaching methods.

Here, while meşk practice’s details are learned from the anecdotes regarding the biographies of the school participants, the ground’s -which artistic orientations of togetherness of meşk, provided in the mutual culture-dimensions in which we found the levels of relationships between teachers and students like the level encouraging to high moralities and the emotional level are explained. These constructed relationships were lifelong and continuous both emotionally and professionally.

Merit is based on ability and decency comes to the fore in the school teacher’s student selection. Additionally, it’s seen that, most of the students accepted as disciples at very young ages. It’s known that, the students who demonstrate high music talent gave their teachers high pride and that students provided their teachers some kind of an unofficial rank degree. Students can not be shared with another teacher especially with ones who don’t participate in the school. Nevertheless, a person who is qualified and educated the other school teachers before can take a student to his class if he wants so. Admiration and rivalry between school participants are available. Especially rivalry rises after the master teacher’s death (İsmâil Dede) but doesn’t last for long.

Beside standard meşk classes, there were some classes, which were gathered together around an authoritarian teacher (in this case İsmâil Dede) including the master teacher’s students and the students of the master teacher’s students altogether. The artworks, which were going to be studied in the meşk classes were selected according to their educational properties or popularity in many cases. The school participants chose not to use music writing techniques in the meşk classes.

In later classes, students were given high-level lectures about composition other than memorizing artworks and these masterclasses were evolved to social events in which music performances were made. The composition assignments completed by students, were analyzed, criticized and corrected according to the situation. School participant composers were composing their artworks as being triggered by inner and outer motivations. Some situations, which contained the both motivation type at the same time, are also available in the composers’ biographies. There is also a negative motivation spotted there. Composers do not approach to compose an artwork in a *makam* of which very successful and famous artworks are available.

Multi-levelled life-long moral relations, which grew between teacher and students, based on the educational and emotional intensity of meşk were spotted. The teachers take serious responsibility for their young pupils. They watch over their students financially, emotionally and professionally even until they grow up, feel deep sorrow if the situation comes to separation from them. This mutual love and respect between teachers and their students is indispensable. Also there is none financial relationship between them.

Results of this study and the teacher-student relationship model in İsmâil Dede School which is accepted as one of Turkish music tradition history’s most successful schools are seen as they would provide some opportunity to the outcomes that will raise the efficiency of today’s music education.

Geleneksel Türk müziğinin Farâbî, Merâgî, İtrî gibi yaşadıkları dönemin ve ötesinin sanatını etkileyen yaşadıkları müzik kültürünün ürünü ve zirvesi olarak kabul gören önemli şahsiyetlerinden biri de Hammâmîzâde nâmıyla meşhur İsmâil Dede Efendi'dir. Büyük şöhretini öncelikle bestelediği eserlerle kazanan İsmâil Dede, zamanla öğrencisi olsun olmasın devrin bütün sanatkârlarına etki eden bir çığır açmıştır. Bestelerinin ve icrâcılığının uyandırdığı hayranlıkla, birçok müzik meraklısının öğrencilik talebi İsmâil Dede üzerine odaklanmıştır. Böylelikle geniş ve seçkin bir öğrenci kitlesine hitap eden İsmâil Dede etrafında oluşan bestecilik ekolünün geliştiği zemin ortaya çıkmıştır. Bu ekolde yetişen çoğu sanatkâr, özellikle Dellalzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmet Efendi, Eyüplü Mehmet Bey ve Zekâî Dede gibi "klâsik dönemin son perdesi" yakıştırmaları ile anılan sürecin önemli sanatçıları, hem besteci-icrâcılar hem de hocalar olarak ekolü devam ettirmişlerdir. İsmâil Dede Ekolü o kadar çok öğrenci yetiştirmiş ve o kadar çok sanatkâra etki etmiştir ki, günümüzde hoca-öğrenci silsilesi bilinen herhangi bir icrâcının-bestecinin meşk zinciri araştırıldığında silsilenin İsmâil Dede'ye varması kuvvetle muhtemeldir. Bu başarıda; şüphesiz devrin en parlak ve gelecek vaat eden öğrencilerinin İsmâil Dede ekolü mensuplarına yönlendirilmesinin, bu öğrencilerin de onları taleplerinin odaklarında tutmasının etkisi olsa da hocaların özverili çalışmalarının, öğrencileri teşvik etmelerinin, beğenilen sanatlarının etkisiyle öğrencilerin heves ve ilgilerini dâimâ canlı tutmaları gibi birçok etken önem arz etmektedir.

Bazı araştırmacılarca İsmâil Dede ve dönemdaşı bestecilerin III. Selim'in üzerlerindeki etkileri vurgulanarak, III. Selim Ekolüne mensup oldukları ve III. Selim olmazsa Dede'nin de var olmayacağı öne sürülür (Öztuna, 2006a, s. 280-281). III. Selim bahsedilen bestecilerin meşk silsilesinde bulunmadığı için bu ifadeler daha baştan tartışılabilir bir pozisyondadır. Ayrıca, araştırmamızda ulaşılan verilere göre İsmâil Dede, saray hayatından uzak kalmayı belli dönemlerde tercih etmiş, Enderun'a ek olarak köşkünde ve mensup olduğu dergâhta yetiştirdiği öğrencileriyle bir ekol oluşturmuştur.

Bu makalede, başarısını kanıtlamış olan İsmâil Dede ekolünün mensuplarının çeşitli kaynaklardan edinilen hayatlarıyla ilgili anlatımlardan yola çıkılarak, usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri araştırılmıştır. Meşk uygulamalarının ve sosyal ilişkilerin detaylarının açığa çıkarılmasının, geleneksel Türk müziği alanında güncel meslekî eğitiminin kalitesine katkı sunabilecek yeni modellerin oluşturulmasında başvurulabilecek bulgular ortaya koyacağı düşünülmüştür.

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (9 Ocak 1778-29 Kasım 1846)

İsmâil Dede Efendi hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar, kendisinin şöhretiyle ters düşecek şekilde oldukça azdır. Müzikçi biyografilerinden oluşan Hoş Sadâ'da, ilgili başlığın altında uzunca yer tutan bir kısım, İsmâil Dede Efendi hakkında farklı kaynaklar bulmanın zorluğunu anlatır. Aynı alanda önemli ve geniş bilgi barındıran kaynak olan Esâtîz-i Elhân'da ise, Râuf Yektâ, "Dede Efendi" olarak isimlendirdiği kısmın yazılma sebebinin bu durumla bağdaştırır. Yektâ, kulaktan kulağa yayılan yanlış bilgilerin de azımsanmayacak kadar çok olduğunu vurgular. Günümüzde hala İsmâil Dede Efendi'yle ilgili kaynakların birbiriyle çeliştiği hususlar bulunmaktadır. Bu araştırmada İsmâil Dede Efendi'yle ilgili birincil kaynak olarak Esâtîz-i Elhân (Yektâ, 2000, s. 138-204) ele alınmış, kritik öneme sahip bazı bilgiler diğer kaynaklarla çelişiyorsa, bu bilgiler karşılaştırmalar yapılarak tartışılmıştır.

Halk arasında daha çok Dede Efendi nâmıyla bilinen Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, sanatkâr-lığından önce azizi Ali Nutkî Dede Hz.'ne bağlı bir Mevlevî dervişidir. Bu yüzdendir ki kendi adını anması gerektiğinde, azizinin kendisini Defter-i Dervişân'da kaydettiği gibi, "Derviş İsmâil" olarak tanıtmıştır. Hatta Şevkutarab âyinin dergâh mecmuasındaki güftesinin altına bıraktığı notta "el-fâkir Derviş İsmâil" imzâsını atmıştır (Yektâ, 2000, s. 150).

Besteci, sekiz yaşında Çamaşırcı Mekteb-i İbtidâisi'ne başladığında, sesinin güzelliği ve mektebe yeni kayıtların merâsiminde yaptığı ilâhîcibaşılık görevini başarıyla yerine getirmesiyle dehâsının ilk belirtilerini göstermeye başlamıştır. Okulun bulunduğu mahallenin meşhur müzik hocalarından Uncuzâde Kisedâr-ı Anadolu Seyyid Mehmed Emin Efendi de bu genç yeteneği değerlendirip öğrencileri arasına almıştır. İsmâil'i oğlu gibi gören Uncuzâde Mehmed Emin Efendi, hayatını kazanacak bir mesleğe sahip olarak geleceğini temin edebilmesini arzu ederek, 14 yaşındaki İsmâil'i Başmuhasebe Kalemi'ne çırak olarak aldırır. Dersler yedi sene boyunca devam etmiştir. Öğrencisine yedi yıl ders vererek müzik eğitiminin önemli bir kısmını tamamlatan Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'nin genç öğrencisinin geleceğini kollaması da büyük bir özveri göstergesidir.

Hammâmîzâde İsmâil, ilk hocasının derslerine devam ederken, Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevîhânesi'ne giderek Ali Nutkî Dede'den de müzik tahsil etmeye başlar ki bu hayatında çok önemli bir dönüm noktasıdır. Ali Nutkî Dede genç İsmâil'in yeteneğini hemen anlar ve öylesine etkilenir ki: "Oğlum! mûsikî fenni sana bir mevhibe-i ilâhiye! Öyle görüyorum ki istikbâlin en büyük üstâdı olacaksın; cenâb-ı hak feyzini müzdâd etsin..." diyerek ona dua eder ve övgülerde bulunur.

Bu noktadan sonra Hammâmîzâde İsmâil'de Ali Nutkî Dede Hz.'ne ve Mevlevîlik yoluna şiddetli bir sevgi başlar ve aralarındaki tanışıklık arttıkça İsmâil'i herşeyi bırakıp büsbütün kendisini dergâha adamak hevesine getiren muhabbet de durulmaksızın artar. 3 Haziran 1798 tarihinde postnişin Ali Nutkî Dede'nin aile iznini alması şartını yerine getirerek Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Mevlevîlik yoluna bağlanır (Yektâ, 2000, s. 146).

Genç İsmâil'in 14 yaşında Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'ye derse başlamasının ardından yedi yıl ders yaptıkları Esâtîz-i Elhân'da kayıtlı olduğunu göre 20-21 yaşında dergâha biât ettiğinde artık ilk hocasıyla derslerinin bittiği anlaşılmaktadır. Bahsedilen yedi yıllık sürecin ne kadarlık bir kısmından itibaren Ali Nutkî Dede'nin Dervîş İsmâil'in müzik eğitimine dâhil olduğu bilinmese de ilk hocasıyla olan ilişkisinin de yok sayılamayacak kadar hayatında önemli olduğu söylenebilir. Uncuzâde'nin, İsmâil'e temel müzik eğitim vermesi ve onu daha çocuk sayılacak yaşta bir memuriyete başlatarak önemli tecrübeler kazanmasını sağlaması göz önünde bulundurulursa, öğrencisinin hayatında yer alan kritik biri olduğu anlaşılır. Ayrıca yazılı kaynaklara geçen kayıtlardan öğrenebildiğimiz kadarıyla, öğrencisini başka bir hocaya göndermekten men edebilecekken bunu yapmamış olması da onun doğru ve mütevazı rehberliğini anlatmaktadır. Ali Nutkî Dede'nin ve Yenikapı çevresinin de genç yeteneği farklı bir hocanın öğrencisi olması sebebiyle dışlamadığı görülmektedir. Hammâmîzâde İsmâil'in, iki hocaya da yakın zamanda başlamış olması da muhtemeldir ki bu ihtimâl muhâlefetsiz duruma muhtemel bir sebep daha oluşturmaktadır.

Yenikapı Mevlevîhânesinde, Ali Nutkî Dede'nin himâyesinde halvete giren Dervîş İsmâil, çilesinin ikinci senesindeyken "Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım" mısra'ıyla başlayan Büselik makamındaki şarkıyı besteler. 1798 senesinde şarkının şöhreti bir şekilde III. Selim'e ulaşır ve pâdişâh çok etkilenir. Pâdişâh bir musahibini dergâha göndererek besteciye sarayda dinlemek ister. Râuf Yektâ bu musâhibin Vardakosta Ahmed Ağa olduğunu kaydetmiştir (Yektâ, 2000, s. 148). S. N. Ergun (Ergun, 2017, s. 436) ise ilgili kısmı Yektâ'dan naklettikten sonra Vardakosta Ahmed Ağa'nın ölüm tarihinin hadisenin vuku bulmasından dört sene önce olduğunu savunarak kendisinin dergâha gönderilmiş olma ihtimâlini reddetmiştir. Yılmaz Öztuna ise bu tartışmaya değinmeden "bir musâhibin" gönderildiğini söylemekle yetinmiştir (Öztuna, 2006a, s. 394).

Ali Nutkî Dede pâdişâhın bu irâdesini, Dervîş İsmâil henüz hala çilede olduğu için akşam ezanından evvel dergâhta bulunması suretiyle kabul eder. Dervîş İsmâil'in bu gidişleri Defter-i Dervîşân'da "Reften-i Dervîş İsmâ'îl, bi-huzûr-ı Hümâyûn" satırlarıyla kaydedilmiştir (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 81).

Artık Dervîş İsmâil'in bestelediği her eser, dergâha gelen öğrencileri vâsıtasıyla şehirde duyulmakta ve beğeni toplamaktadır (Yektâ, 2000, s. 148).

İsmâil Dede ile hocası Ali Nutkî Dede arasında müzik boyutunun ötesinde bir mürşid-mürîd ilişkisi bulunduğu için, aralarındaki bağ herhangi bir hoca-öğrenci ilişkisinden beklenmeyecek kadar kuvvetlidir. İsmâil Dede'nin kendisine miras kalan hamamın satılması etrafında gelişen olaylar bu anlamda dikkate değerdir.

Dergâha girişinin ardından babasını kaybeden Dervîş İsmâil; hamam kendisine miras kalınca, annesinin ısrarına karşı hamamı satmış ve parayı dergâha hibe etmiştir. Sarayda pâdişâhın takdirini kazanınca kendisine verilen bir kese altını annesinin gönlünü almak için dönüştürerek eski evine götürür ve "Anneciğim! Hamamı sattın da parasını tekkede dervişlere yedirdin diye bana darılmıştır; bak işte pîrim bana neler ihsân etti..." diyerek hemen parayı bırakıp azizine verdiği sözü yerine getirememenin korkusuyla koşarak ezandan önce dergâha varır (Yektâ, 2000, s. 147-148).

Bu davranış örneği, İsmâil Dede'nin hocası ile arasındaki kuvvetli mürşit-mürîd ilişkisini yansıtmakta olup, bu bağlantının müzik eğitim sürecinde hoca-öğrenci arasında kurulması muhtemel ilişki boyutlarının ötesine geçmiş olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla İsmâil Dede'nin kendi öğrencileriyle olan ilişkileri hocasıyla

kendisi arasında kurulan ilişkiden farklı şekillenmiştir. Bir başka deyişle, İsmâil Dede ve Ali Nutkî Dede arasında kurulu müzik ilişkisinin bir çeşit benzeşme-aynılaşma süreci olan mürid-mürşid ilişkisinin etkisi altında cereyan ettiği görülmektedir. Gelenek çevresinde, bestecisinin kim olduğuyla ilgili tartışmalara konu olan Şevkutarab âyîn hadisesi, bu değerlendirmemizi destekleyen özellikler taşımaktadır.

Ali Nutkî Dede vefatından kısa bir süre önce Şevkutarab makamındaki Mevlevî âyînini besteleyip, Derviş İsmâil'e ithâf ederek onun ismiyle dergâh mecmuasına kaydeder. Şüphesiz ki bu ithâfın sembolik ve mânevî kıymetleri olmalıdır. Vefâtından sonra ise İsmâil Dede âyîn güftesinin bulunduğu mecmuanın ilgili kısmının sonuna şu notu ekler:

Şeyhim azizim Yenikapı şeyhi es-Seyyid Şeyh Ali Efendi hazretlerinin rey ü tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan hâlâ okunan bestede medhalim yoktur. Hâl-i hayatlarında tenbihleri mucibince kendi isimleri ihfâ ve bâlâsına bu fakirin ismini tahrir buyurup fakire alâ tariku'l-ihsân buyurdular (Yektâ, 2000, s. 150).

İsmâil Dede'nin de bestelediği diğer âyinler için şu ifâdeleri kullanarak hocasıyla benzer bir tavır sergilemiş olması dikkat çekicidir: "... lâkin her beyt-i şerifin hîn-i tasnifinde gûyâ bu abd-i zelilin zebanından Hazret-i Pir efendimiz inşâd buyurlardı... âyîn-i şeriflerin bestelerinde ve her bir perdelerinde zerre misal medhâlîm olmayıp cümlesi destgîrim âlem-i âlemyân Hazret-i Mevlânâ efendimizindir" (Yektâ, 2000, s. 164).

Dede'nin Mevlevîlik yolunun eğitiminde zorunlu olan 1001 günlük çile süresini (Ünver, 1973, V) doldurmadan saraya alındığı rivâyeti de tartışmalı konulardan biridir. Râuf Yektâ çilenin tamamlandığını söylemektedir. S. N. Ergun Defter-i Derişân'da yazılmış olmasına rağmen buna ihtimal vermediğini söylemektedir (Ergun, 2017, s. 434). Yılmaz Öztuna da çilede geçirilen süreyi 1001 günü tamamlamayacak şekilde 10 ay (3 Haziran 1798 - 27 Mart 1799) olarak hesaplayarak bu görüşü desteklemektedir (Öztuna, 2006a, s. 394). Bu konuda başka bir çelişki de Râuf Yektâ'nın çilenin ikinci senesinde bûselik şarkıyı bestelediğini söylemesiyle ortaya çıkmaktadır. Esâsen, Ali Nutkî Dede Hz.'nin tasarrufuyla çilenin erken tamamlanmış olması ya da çilenin tam günüyle tamamlanmış olması arasında bir fark yoktur ve her ikisi de mümkündür. Her durumda da tasarruf sâhibi Ali Nutkî Dede Hz. olduğu için tarihsel tartışma ancak çilenin ne kadar sürdüğü konusunda yürütülebilir.

Bu kaynakların esas dayanak noktası olan Defter-i Dervişân incelendiğinde ise, "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde dergâh-ı aliyye matbah-ı şerifinde çille-güzîn olan cânların matbah-ı şerife geldikleri târihidir" başlığı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 55) altında "Hammâmcîzâde Dervîş İsmâ'îl İstânbûlî, 18 Z sene 1212, 22 Mayıs" kaydı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 57) bulunmaktadır. 1212 yani 1798 senesi çileye giriş tarihi olarak kaydedilmiştir. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde matbah-ı şerifde çillesin tamâm edip hücreye çıkan cânların târihleridir" Başlığının (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 63) altında "Dervîş İsmâ'îl Hammâmcîzâde, şehri, 20 L sene 1215, Şubat, yevmü'l-hamîs" kaydı görünmektedir.

Anlaşıldığı üzere çilenin tamamlandığı tarih 1215 yani 1801 senesidir ki 22 Mayıs 1798 Salı ile 20 Şubat 1801 tarihleri arası hesaplandığında 1004 gün sonucuna ulaşılmaktadır. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde semâ'-ı şerîfî meşk edip mukâbele-i şerife giren cânların târihleridir" başlığı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 61) altındaki not ise şöyledir: "Dervîş İsmâ'îl, Hammâmcî, İstânbûlî, 15 Ca sene 1213". (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 61) Yine anlaşıldığı üzere 1213 yani 1799 senesi Dervîş İsmail'in semâ meşkini tamamladığı tarihtir. Buradaki hamamcı lâkabı belki de babasından miras kalan hamamı kısa bir süre elinde tuttuğu döneme işâret etmektedir. Muhtemeldir ki, önceki kaynaklarımız bu tarihi Dervîş İsmâil'in çilesinin bitiş tarihi olarak okumuştur.

Çilesini dolduran İsmâil Dede Efendi, artık haftada iki gün sarayda icrâ edilen Huzur Fasılları'nda yer almakta, yeri geldikçe yeni bestelerini sunmakta, şöhreti ve sanatkârlığı günden güne artmaktadır. Artık musâhib-i şehriyârî ünvanını taşımakta ve sarayın sermüezzinliği görevini ifâ etmektedir.

Azîzinin 1804 senesindeki ölümüyle derinden sarsılan 26 yaşındaki İsmâil Dede, 1802'de yaptığı evliliğinden doğan üç yaşındaki oğlunu da kaybedince âdetâ ikinci bir çileye girer. "Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde" mısra'ıyla başlayan Bayâtî makamındaki eseri bu dönemin elemiyle bestelenmiştir. Annesi, diğer oğlu ve üçüncü kızını da toprağa verir. III. Selim'in öldürülmesinin ardından saray işlerinin de karışmasıyla İsmâil Dede saraydan uzaklaşarak münzevi bir hayata yönelir, azizinin halîfesi Abdülbâkî Nâsır Dede Hz.'ne devâm eder ve ney meşk

eder. Kendi çalışmalarına daha fazla vakit ayırabildiği için beste çalışmalarını yoğunlaştırır. II. Mahmud iç karışıklıkları düzene koyup yeniçeri isyânını bastırınca, o sıralar 48 yaşında olan İsmâil Dede'yi tekrar saraya musâhip tâyin edene kadar geçen bu uzun süreçte yeni âyînler de besteler (Yektâ, 2000, s. 153). III. Selim'in 1808'de vefâtı (İnal, 1958, s. 256) ve 1826'da II. Mahmud'un Yeniçeri ocağını kapatması arasında kalan bu 18 yıllık süreç kayda değer anlamda uzun bir dönemdir (Öztuna, 2006b, s. 6).

Saray hayatında pâdişâhın isteği ve huzûndaki fasıllarda doğan ihtiyaçlara binâen eserler bestelenmesi gerekiyordu. Dede'nin bu takımları öğrencileriyle birlikte bestelediği bilinmektedir. Örneğin pâdişâh Bûselik makâmını çok sevdiği için bestelenen güfteleri Dede'ye âit takımda, kâr, murabbâ bestesi ve yürük semâi İsmâil Dede'nin kendisi tarafından bestelenmişken diğer eserler Dellâlzâde tarafından bestelenmiştir.

İsmâil Dede'nin bundan sonraki dönemde daha ziyâde âyin bestelemeye yoğunlaştığı bilinmektedir. II. Mahmud döneminde tekrar saray hayatına dönen Dede, kendini Şâkir Ağa gibi Dede'nin yokluğunda mevki ve itibar sahibi olan diğer sanatkârların çetrefilli oyunlarının içinde bulmuştur. Maksadı Dede'yi âciz göstermek olan bu oyunların neticesi mûsikîde bir dehâ olan Dede'nin dâimî galibiyetinin ötesine geçmemiştir. Buna karşın, Râuf Yektâ'nın belirttiği üzere, bu durumu Dede'nin sözünü ettiğimiz dönemde saray hayatından soğuyarak tasarlamakta olduğu âyin bestelerine yönelmesine uygun bir zemin hazırlamıştır. Örneğin; II. Mahmud'un, Dede'nin Şâkir Ağa'yı alt ettiği Ferâhnâk hâdisesinin ardından "Dede mûsikîde bir canavardır" diye kendince yaptığı övgüde yersiz bir söz kullanmasının da Dede'yi hayli kırdığı yine Yekta tarafından aktarılmıştır (Yektâ, 2000, s. 159).

Abdülmeccid döneminde alafranga müziğin Mızıkâ-i Humâyun'da ve dolaylı olarak enderûnda gün geçtikçe önem kazanmasının da onun saray hayatına karşı zaten azalmış olan sempatisini iyice azalttığı bilinmektedir. Mevcut durumdan hayli sıkılan Dede, pâdişâhtan izin alarak öğrencileri Dellâlzâde ve Mutafzâde ile 1846 senesinde Hac görevini yerine getirmeye gider. Bu yolculuk sırasında bugün tamamı bilinmeyen Nâyi Osman Dede'nin meşhur "Mi'râciyye"sini onlara öğretir. Hoca ile artık rûstlerini ispatlayarak gelenek çevresinde usta olarak kabul gören öğrencilerinin bu önemli yolculuğa beraber çıkmış olması, ayrıca bu esnada aralarında yukarıdan aşağı yönlü bir tarzda eser aktarımının gerçekleşmesi, eğitim ilişkisinin daha ileri bir safhaya taşındığına işaret etmektedir. Bu safhanın inşasında, hoca ile artık yetişmiş öğrencileri arasındaki yüksek saygı ve sevgi yoğunluğunun rol oynadığı düşünülmelidir. Mi'râciyye gibi bugün önem atfettiğimiz bir eseri Dede'nin öğrencilerine bu kadar geç öğretmiş olması da dikkat çekici bir durumdur. Repertuar aktarımının eser seçim sürecinde, eserlerin güncellikleri ve eğitim açısından taşıdıkları değerlerin önemsenmesinin yanı sıra doğaçlama ortaya çıkan zevkler ve fikirler de etkili olmuştur.

İsmâil Dede öğrencileri ile gerçekleştirdiği Hac yolculuğunun hedefine ulaşmasının ardından tavaf sırasında, "Yürük değirmenler gibi dönerler" mısra'ıyla başlayan Yunus Emre Hz.'nin ilâhîsini Şehnâz makâmında ve Evsât usûlünde bestelemiştir. Bu eser, Dede'nin bestesidir.

Hac ibâdeti tamamlandıktan sonra İsmâil Dede koleraya tutulur ve 29 Kasım 1846 târihinde 68 yaşında Mina'da âlem-i bekâya irtihâl eder. Hazret-i Hatice'nin kabrinin ayakucuna defnedildiği Mutafzâde'den nakl olunmuştur. (Yektâ, 2000, s. 192)

Arabân-Kürdi, Hicâz-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Neveser ve Sultânî Yegâh makamları ve Berefsân kısmı çıkarılarak oluşturduğu Eksik Zencîr usûlü terkip ettiği makamlar ve usuldür (Salgar, 2010, s. 36). Özellikle Sultânî Yegâh ve Neveser makamları klasik dönemin ardından dahî yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Öztuna, 2006a, s. 395).

Dede'nin en önemli öğrencileri arasında, hac yolculunda yanında olan Dellâlzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmed Efendi'nin yanı sıra, Eyyübî Mehmed Bey ve Zekâî Dede de yer almaktadır.

İsmâil Dede özelinde usta-çırac (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Öğrenci müzik eğitimine ilkökulda küçük yaşta ilâhîler öğrenerek başlamıştır.

- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle veya hocanın haberdâr olup teklif etmesiyle yakınında ikâmet eden bir hocanın meşklerine katılmaya başlamıştır. Küçük yaştaki öğrenciyle hoca arasında baba-oğul ilişkisi kurulmuştur. Hoca, öğrencinin gelecek kaygısını duyarak zamanı gelince onun bir işe girmesine aracı olmuştur.
- d. Öğrenci hocasının derslerine henüz devam ederken müzik sanatında çok daha büyük bir usta olan başka bir hocanın da derslerine katılmaya başlamıştır. Bu durum kayıtlara geçtiği kadarıyla herhangi bir olumsuzluk doğurmamıştır.
- e. İkinci hoca ile öğrenci arasında mürşit-mürit ilişkisi gelişmiş olması, ilişkinin yoğunluğunun ve duygusal katmanının derinliğinin pozitif yönde aşırı uca yönelmesini sağlamıştır. Bu ilişki ileride hocalık vasfını kazanacak olan öğrencinin kendi öğrencileriyle kurmayacağı istisnâî bir nitelik taşımaktadır.
- f. Yetişen öğrenci devlet hizmetine çağrılmıştır. Hizmet süresi uzun bir arayla ikiye bölünmüştür. Sermüezzinlik görevinde bulunmuştur. İki hizmet döneminde de saray hayatı birincil tercihi olmamıştır.
- g. İkinci hocası bestelediği bir âyîni öğrencisine mâl etmiştir. Kayıtlara öğrencisinin bestesi olarak geçirmiştir. Öğrenci bu durumu kendisine tembihlendiği şekilde hocası vefât edene kadar saklamıştır. Kendisi de bestelediği âyînleri Hz. Mevlânâ'nın mânevîyâtına mâl etmiştir.
- h. Sanatkârın beste yapma sürecinin iç ve dış motivasyonlar olarak tanımlanan etkilerle başladığı görülmektedir. İç motivasyon kendi ilhâmına dayanan zevk-i mânevîsi, dış motivasyon ise sipariş, ricâ veya ödevler olarak ifâde edilebilir. İki motivasyonun birleştiği durumlar da bulunmaktadır. (Tutu, 2019, s. 1016)
- i. Birden fazla eserden (veya bölümden) oluşan repertuvar gruplarının (takım, âyîn gibi) hoca ve öğrencinin eserleri paylaşması suretiyle ortaklaşa bestelendiği uygulamalar görülmektedir.
- j. Repertuvar aktarımının eser seçim sürecinde, eserlerin güncellikleri ve eğitim açısından taşıdıkları değer in önemszenmesinin yanı sıra doğaçlama ortaya çıkan zevkler ve fikirler de etkili olmuştur.
- k. Meşk ilişkisi ve repertuvar aktarımı öğrenci yetiştikten sonra da devam etmektedir, sürekli ve ömür boyudur.

Dellâlzâde İsmâil (1797-1869)

Sarıgüzel mahalle mekteb-i ibtidâisinde ilk tahsilini alan Dellâlzâde, küçük yaşta hâfiz olmuştur. Müzik eğitimine de ilkokulda başlamıştır. Sesinin güzelliğiyle bulunduğu çevrede şöhret olmaya başlayınca, müzik tahsil etmesi için İsmâil Dede'ye talebe olarak götürülür. İsmâil Dede'nin dikkatini çeken Dellâlzâde, Çilingirzâde Ahmed Ağa ile 18 yaşına kadar Dede'den özel olarak meşk almıştır.

Saraya alınması II. Mahmûd'un huzûrunda icrâ edilen bir Muhayyer-Sünbûle faslında, pâdişâhın, tiz sesli bir hânende bulunmadığını söyleyip, Dede'ye çıracaklarından bu özellikleri taşıyanlar varsa fasıl heyetine dâhil etmesini emretmesiyle olur. İki gözde çırağı da tiz sesli hânendeler olan Dede onları Enderun'a götürmekte tereddüt etmez. Böylece 1815 senesinde saray görevlerine başlar. Enderun'da hocalık da yaptığı bilinmektedir. (Özalp, 2000, s. 556-558) 1816 yılı Dede'nin saraydan uzaklaştığı 1808-1826 yılları arasında denk gelmektedir. Buradan anlaşılmaktadır ki çıracıklarını halef olarak yerleştiren Dede ayrıldığı zaman artık öğrencilerini yetişmiş birer hoca olarak yerine bırakmıştır.

Enderunda eğitim verdiği bu dönemlerde genç bir yetenek olan Hâşim Bey, onun derslerine başlatılmıştır. Fakat bir süre sonra ne olduyorsa bir sebepten ötürü kendisinden alınarak Şâkir Ağa'nın derslerine verilmiştir. Dellâlzâde tam bu dönemde, 1825'te saraydan ayrılmıştır.

Kaynakların bazıları, saraydan ayrılmasına Hâşim Bey'in başkasının eğitimine verilmesini bir gurur meselesi yapmasına (Özalp, 2000, s. 557) bağlarken kimi kaynaklar da Hâşim Bey'in ablasına olan duygularının etrafta dillendirilmesini sebep gösterir. Kendisinin hiddetli ve biraz da "mağrur" olarak tahlil edilen karakterinin (İnal, 1958, s. 292) bu duruma etki etmiş olması da muhtemeldir.

15 Haziran 1826 târihinde yeniçerilerin ayaklanmasında Dellâlzâde korkarak pâdişâh fermânını halka bildirmekle yükümlü oldukları halde görevden kaçan dellalların görevini gönüllü ve irticali olarak üstlenir ve isyânın bastırılmasında ciddî bir rol oynar. Bu olay saraya birtakım terfilerle tekrar alınmasına vesile olur (İnal, 1958, s. 171-172), (Öztuna, 2006a, s. 405-406), (Özalp, 2000, s. 556-560).

Tesâdüf eseri olmasa gerektir ki Dede'nin tekrar saraya dönüşü de bu tarihtedir.

Dellâlzâde'nin malum hac yolculuğu sırasında Hintli âriflerden, "Müjde üstâd! Mûsıkî ilminin sırlarını öğrendim" diye bahsettiği münecimlik ve müzik ilişkisi ilmini öğrendiği kaynaklarda kayıtlıdır. Bu bilgileri edindiğinde hemen hocasıyla paylaşınca Dede'nin "Haydi oradan deli" diyerek hoşnutsuzluğunu gösterdiği de bilinmektedir (Yektâ, 2000, s. 191). Yine de hocasının vefatından sonra saraya dönüp göreve başladığı zamanlarda bu ilmi uygulamaya dökmüştür. Fasil icrâ edileceği zaman gerekli hesaplamaları yaparak en uygun makâmı seçip icrâ ettirdiği bilinmektedir.

Dellâlzâde, Sultan Abdülazîz'in döneminde hocasının özel meşklerinden sınıf arkadaşı olan Çilingirzâde Ahmed'in vefâtıyla boşalan sermüezzinlik görevine getirilmiş ve 72 yaşına kadar rahat bir hayat sürmüştür (Öztuna, 2006a, s. 405-406).

Dellâlzâde'nin karcığâr makâmını "İki turnam geliyor allı, karalı" mısra'ıyla başlayan şarkıyı besteleyerek yeniden ihyâ ettiği bilinmektedir (Özalp, 2000, 556-560). Dellâlzâde'nin besteciliği hocasının dahî gıptasını ve saygısını kazanmıştır. İsmâil Dede, kendisinden bir Yegâh takım bestelemesi istenince "Ben Dellâlzâde'nin Yegâh faslı üstüne başka beste yapmam" diyerek bu isteği bir çeşit müzik âdâbı gereği olarak geri çevirmiştir (İnal, 1958, 171-172). Çoğu araştırmacıya göre Dede'nin en iyi yetişmiş öğrencisidir (Özalp, 2000, s. 559), (Öztuna, 2006a, s. 405-406).

Hocalık yaptığı başlıca öğrencileri şu kişilerdir: Hâşim Bey, Hacı Fâik Bey, Mahmud Celâleddin Paşa, Enderûnî Ali Bey, Nikoğos Ağa, Bolâhenk Nûri Bey ve Behlül Efendi'dir. (Özcan, 2001, 95-96)

Dellâlzâde İsmâil özelinde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Öğrenci müzik eğitimine ilkokulda küçük yaşta ilâhîler öğrenerek başlamıştır. Hâfızlık eğitimi almış olması da önemlidir.
- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle bir hocadan meşk almaya başlar. Üstün yeteneğini dikkate alan hocası, iki kişilik özel bir sınıf kurarak eğitime başlar. İki öğrenci de tenor sese sâhiptir. Öğrenci, başka bir hocadan daha meşk almamıştır.
- d. Hoca öğrencilerinin devlet hizmetine girmelerinde aracı olmuştur. Zamanla sermüezzinlik görevine kadar terfî ettirilmiştir.
- e. Yetişip hoca olarak görev almaya başladıktan sonra yetenekli bir öğrencisinin kendisinden alınıp başka bir hocaya verilmesini devlet görevinden tazminatsız istifa ettirecek kadar olumsuz bir olay olarak karşılamıştır.
- f. Besteci geleneğe yabancı bir teâmül olan gök bilimi ve müzik ilişkisine ilgi duymuştur. Hocasının onayını alamamış olsa da onun vefâtından sonra saray görevinde bu ilmi uygulamaya geçirmiştir.
- g. Bir bestecinin çok başarılı bulunan ve halen biliniyor aktarılan bir takımı mevcut ise, başka bestecilerin (özellikle aynı ekole mensup olduklarında) takımın makâmında yeni eserler bestelemeye yeltenmemeleri şeklindeki bir davranışın müzik âdâbının bir gereği olduğu tesbit edilmiştir.

Mutafzâde Ahmed Efendi (1810-1883)

İlkokul eğitiminden sonra medrese tahsili almış ve çeşitli bakanlıklarda görev yapmıştır. Varlıklı bir hayat sürdürdüğü bilinmektedir. İlimyede üst bir rütbe olan “İstanbul” pâyesine kadar yükselmiştir.

Halvetîliğın Sünbüliyye koluna müntesib bir derviştir. Sünbülî dergâhında zâkirlik, mevlidhânlık yaptığı durak okuduğu kaynaklarda belirtilir.

Hâfızâsında çok sayıda eser bulunuyor olmasıyla meşhur bir hoca olarak çok sayıda öğrenciye bu eserleri aktarmıştır. Zekâî Dede, Hâfız Şevkî Bey’i İtrî’nin Rast naâtını en doğru şekilde öğrenebilmesi için kendisine yönlendirmiştir (İnal, 1958, s. 278). Hocası İsmâil Dede’nin bütün eserlerini ezberinde koruduğu bilinmektedir (İnal, 1958, 278).

Vefâtı Dellâlzâde’den çok sonra olduğu için sözlü müzik mirâsının aktarılmasında daha büyük bir rol oynamıştır. Çok isteyip uğraşmasına rağmen hocasından mirâs kalan, Mi’râciyye’yi öğretecek kimse bulamamıştır. Ne yazık ki eserin tamamını en doğru üslupla bilen son kişi olarak vefât etmiştir. Kendi bestelerinin de az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir (Öztuna, 2006a, 34) (Özalp, 2000, 581-582).

Bilinen en önemli öğrencileri Sâid Paşa imamı mevlidhân Hasan Rızâ Efendi, mersiye hân Hüseyin Tevfik Efendi, Şeyh Sâid Özok, Hüseyin Fahreddin Dede ve Hâfız Şevkî Bey’dir (İnal, 1958, 32-33), (İnal, 1958, 278), (Özcan, 1989, 60-61).

Mutafzâde Ahmed Efendi özelinde usta-çıracak (hoca-öğrenci) ilişkisi incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

a. Müzik eğitiminin başlangıcı hakkında bilgi edinemediğimiz öğrenci, ilkokuldan sonra medrese tahsili almış ve yüksek rütbelere kazanarak çeşitli devlet görevlerinde bulunmuştur.

b. Sünbülî dergâhına bağlı olan bestecinin zâkirlik mevlidhânlık ve durakhânlık gibi görevlerde bulunmuş olması, tekke müziğinde ayrı bir eğitimi ve tecrübesi olduğunu göstermektedir. Bu eğitiminin sayesinde Rast naâtın meşk alınması için en doğru kaynak olarak kendisi gösterilmiştir. Buradan yola çıkarak dönemde tekke müziği eserlerinin çoğunun icrâsında bir otorite olduğunu da söylemek mümkündür.

c. Hocasının bütün eserlerini ezberine almış gelecek nesillere aktarılmasında büyük rol oynamıştır.

d. Büyük bir çaba gösterse de Mi’râciyye’yi öğretecek öğrenciler bulamamış olması, dönemdeki öğrenciler arasından kendisine tam anlamıyla çıracak olacak birini bulamadığı, bu öğrencilerin (ileride Zekâî Dede’nin hayatının son döneminde de karşılaşılacağı gibi) liyâkatsız ve disiplinsiz kimseler olduğu gibi bazı sonuçları aklı getirmektedir. Çünkü önceki örneklerde hocanın verdiği herhangi bir görev emir telâkkî edilmektedir. Mutafzâde’nin son döneminin, Hacı Ârif Bey’in başlattığı “şarkı besteciliği hareketi” başarılarına denk gelmiş olması da eski beste biçimlerine ve türlerle olan ilginin azalmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu dönemdeki meşk uygulamalarında hoca-öğrenci ilişkilerinin farklılaşmış farklılaşmadığı altı çizilmesi gereken bir sorudur.

Eyyûbî Mehmed Bey (1804-1850)

Şahinbeyzâde Eyyûbî Mehmed Bey 12 yaşında iken İsmâil Dede’den ders almaya başlamıştır. Hânendeliğiyle ve besteciliğiyle bilinmektedir.

Hocasının bestelediği iki takımda eserleri bulunmaktadır. Ferâhfezâ takımının ikinci bestesi, Mâhûr takımının ikinci bestesi ve yine Mâhûr takımının ağır semâîsi hocasının teşvikiyle bestelenen bu eserler olarak kaynaklarda yer almıştır.

Hocasıyla aralarında herhangi bir sorun olmamasına rağmen, kendi öğrencisi Zekâî Dede’yi isteği üzerine hocasına dinletmek için götürdüğünde, kimsenin duyamayacağı bir arada Dede, Hâfız Zekâî’ye Mehmed Bey’in müzik mesleğinin bir takım inceliklerini henüz öğrenemediğini söyler. Konunun detayları Zekâî Dede bahsinde incelenecektir. Bu durumun Mehmed Bey’in yetersizliğiyle ilişkili olmadığı, öğrencinin istidâdının yüksekliğiyle ilişkili olduğu düşünülebilir.

Zekâî Dede gibi çok başarılı bir öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencisi ile birlikte bir Sûz-i Dil takım bestelemişlerdir. Fakat bu takım Tanbûrî Ali Efendi'nin meşhur Sûz-i Dil eserleri bestelenince gözden düşmüştür. (Özalp, 2000, s. 551-552)

Sûz-i Dil takımın tamamlanış hikâyesi Mehmed Bey'in karakteri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Mehmed Bey bu makamdan besteler yapıp hocasına sununca, Dede bu eserlerden etkilenerek öğrencileriyle birlikte besteleri bir takıma tamamlamasının daha iyi olacağını söyler. Mehmed Bey hocasının ağır semâî bestelemekle görevlendirdiği Zekâî'nin dehâsına güvenir fakat orada bulunan ve yürük semâî bestelemekle görevlendirilen diğer öğrencisi Hâfız Hamdi'nin bestecilik özelliği yoktur. Mehmed Bey hocasının sözü vücut bulsun, fakat bu sırada öğrencisi de mahcup bir duruma düşmesin diye olacaktır ki hemen bir yürük semâî besteleyip Hâfız Hamdi'ye meşk eder. Yürük semâî Dede'ye Hâfız Hamdi'nin bestesi olarak sunulacaktır. Hâfız Zekâî bestelediği ağır semâîyi hocasına dinletmek üzere yanına vardığında bu olaya şahit olur ve böylece günümüze aktarılır (Yektâ, 2000, s. 18-20). Bugün repertuvarımızdaki bazı nüshalarda Sûz-i Dil Yürük Semâî'yi hâlâ Hâfız Hamdi adına kayıtlı olarak görüyoruz. Hâfız Zekâî'nin bestesini de dinleyen Mehmed Bey, şu sözlerle öğrencisini takdir eder: “Zekâî! Böyle eserlerini gördükçe cidden medâr-ı iftihârım oluyorsun! Eserin tashih ihtiyacından müstağni olduktan başka doğrusunu istersen benimkinden bile âlâ; Cenâb-ı Hak berhudâr etsin!..”

İsmâîl Dede'nin vefâtından sonra müzik sanatında öne çıkmak isteyen kimselerin kutuplaşarak ciddi bir rekâbet ortamı oluşturduğu bilinmektedir. Dellâlzâde de bu hevesle olacaktır ki, mağrur kişiliğiyle Eyyûbî Mehmed Bey'i kendisine rakip bilerek, kendi eserlerini övüp onunkileri küçük görmek suretiyle bir takım uzun süreli sataşmalarda bulunur. Derviş meşrep bir karakter portesiyle anlatılan Mehmed Bey, “Hasmın sitemini anlamamak hasma sitemdir” gibi ince ve olgun davranışlarla bu sataşmaları geri çeviriyorken, bu şekilde bir sona varılmayacağını anlayınca Dellâlzâde'ye bir beste yarışmasıyla meydan okur. Mehmed Bey, Zekâî'ye istediği makam ve usulde bir beste yapmasını ricâ eder. Bu davranışla “İmtihâna Mehmed Bey tenezzül etmediği halde mecbur bırakın” gibi bir mesajın arzulandığı söylenebilir. Hâfız Zekâî de hocasına yöneltilen saldırılardan sıkılmış halde yüksek bir motivasyonla “Ol gülün gülzâr-ı hüsnü bâd-ı mihnet bulmasın” mısra'ıyla başlayan Devr-i Kebîr usulünde Bayâtî makâmındaki murabbâ besteyi vücuda getirir. Dellâlzâde'nin bir öğrencisine bu eser meşk edilir ve hocasına iletmesi söylenir. Eğer Dellâlzâde yine tatmin olmazsa Mehmed Bey kendi eserlerinden gönderecektir. Zekâî Dede de kendisine bu kadar güvenen hocasına imtihânı Bayâtî makamına yönlendirerek çok iyi bir koz sağlamıştır. Çünkü Mehmed Bey'in Hâvî ve Zencîr gibi zor usullerle bestelenmiş şâheserleri vardır. Dellâlzâde, Zekâî Dede'nin eserine dahî karşılık veremez ve konu burada kapanır. Râuf Yektâ'nın yorumuna göre Dellâlzâde'nin tek bir Bayâtî eserinin olmayışı bu mağlubiyetin şiddetini, Eyyûbî Mehmed Bey'in ne kadar üstün bir besteci olduğunu anlamak mümkündür (Yektâ, 2000, s. 28-30). Buradan Dede'nin genç Zekâî'yi yetiştirmesi için mutlak yeterli bulmadığı Mehmed Bey, Dede'den sonra dahî kendisini geliştirmeye devâm etmiştir. Başlı başına Zekâî Dede gibi büyük bir bestecinin dâimâ her fırsatta Mehmed Bey'in yanında oluşu bu fikri desteklemektedir.

Mehmed Bey, kendisinde biriken müzik mîrâsının sorumluluğunun ağırlığını hissedip, bu mîrâsın aktarımında bir kusur işlemek için asla evlenmemiş ve 1841'de kendi isteğiyle memuriyetinden de istifâ etmiştir. Evlenmeyi düşünüp düşünmediğiyle ilgili sorular sorulduğunda şu sözleri sarf etmiştir: “Evlenecek olursam omuzlarıma büyük bir yük binecek, mûsikîdeki nâmım ve geçtiğim mûsikî eserleri kaybolacak; emeklerime yazık olacak” (İnal, 1958, 179).

En meşhur öğrencileri şu sanatkârlardır: Zekâî Dede, Hacı Ârif Bey, Behlûl Efendi, Şefkatî Efendi, Hâfız Hamdi Efendi ve Rif'at Bey. Mûsikîde çok önemli iki zirve olarak tanınan Zekâî Dede'yi ve Hacı Ârif Bey'i hem yetiştirmiş hem de İsmâîl Dede'yle tanıştırmış olması kendisine müzik tarihimizde önemli bir yer sağlamaktadır (Öztuna, 2006b, 35), (Özalp, 2000, 551).

Eyyûbî Mehmed Bey özelinde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. 12 yaşında hocasından meşk almaya başlamıştır.
- b. Hocasıyla birlikte iki takım bestelemiştir.

- c. Hocanın, öğrencilerinin ve öğrencilerin öğrencilerinin birlikte bulunduğu meşk uygulamaları mevcuttur.
- d. Ekolde en üst otorite olan kişi, öğrencilerinin eğitimini gözetmekte ve gerekli durumlarda sürece müdahale edebilmektedir.
- e. Öğrencisi kendi öğrencisinin takdir kazanması durumunda kıvanç ve mutluluk duyarken, gerekli durumlarda kusurlarını örtmektedir. Hocanın sözüne kusursuz ve gönüllü bir şekilde riâyet edilmektedir.
- f. Hoca, öğrencisinin, kendi hocasının ona verdiği bir ödevi yerine getiremeyeceğini bildiği için, öğrencisinin mahcup olmaması ve hocasının sözünün bir şekilde yerine gelmesi için ödev verilen besteyi yaparak öğrencisine mâl etmiştir.
- g. Beste ödevleri verilmekte ve bu ödevler kontrol edilmektedir. Gerekli durumlarda düzeltme-değiştirme uygulamaları yapılmış eser hakkında yorumlar dile getirilmiştir. Hoca, öğrencinin kendisini aştığı durumları memnûniyet ve tevâzu ile dile getirmiştir.
- h. Üst otorite olan hocanın vefâtından sonra ekol içinde rekabet ortaya çıkmıştır. Tek taraflı geliştiği anlaşılan bu rekâbet durumunun uzun bir tahammül sürecinden sonra karşı taraftan yine tek taraflı olarak çözüme kavuşturulmuştur. Cereyan etmesi istenmeyen bu olaylar dahî ahlâk kuralları çerçevesinden dışarı çıkmamıştır.
- i. Bestecinin, hocasından aldığı eğitimin gereğini yerine getirememekten çekinerek memûriyetten istifâ etmesi, kesinlikle evlenmek istememesi, bir anlamda hayatını müziğe adanmış olması, kendinin ne kadar yüksek sorumluluk ve vefâ sâhibi olduğunu göstermektedir.

Zekâî Dede (1825-1897)

İsmâil Dede'nin biyografisinde olduğu gibi burada da birincil kaynak olarak Esâtiz-i Elhân'dan faydalanılmıştır (Yekta, 2000, s. 11-52). Doğduğu mahallenin ilkokulunda hat, hafızlık ve müzik eğitimine başlamıştır. Eyüp semtinin meşhur hocası Mehmed Bey'in meşklerine de bu dönemlerden itibaren devam etmiştir.

Yeteneği dilden dile dolaşmaya başlayan Hâfız Zekâî'nin ismi bir şekilde İsmâil Dede'ye ulaştıca Dede, Mehmed Bey'den yetenekli öğrencilerini konağındaki meşke getirip kendisine dinletmesini ister. Mehmed Bey iki hâfız öğrencisi Zekâî ve Hamdi'yi hocasının huzuruna götürür. Biraz sohbetle öğrenciler rahatlatılır. Dede öğrencilerden birer murabbâ dinler. İki öğrenciyi de başarılı bulur fakat Zekâî'nin icrâsı o kadar parlaktır ki tekrar dinlemek ister. Dede icrânın nihâyetinde kendini Zekâî'ye alkışlarken bulur. Bir aralık namaz için abdeste kalkıldığı sırada tenhâ bir fırsat bulup genç hâfıza şu sözleri söyler: “Oğlum! Artık hocanla her vakit birlikte buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsâid ise herhalde istifâde edeceğine ümid ederim; çünkü Mehmed Bey, daha mûsîkînin orostopolluk yollarını öğrenemedi” Hâfız Zekâî bu sözlere dilinin elverdiği kadar teşekkür ederek büyük bir sevinçle kabul eder. Muhtemelen Mehmed Bey bahsinde geçen Sûz-i Dil takımın besteleniş öyküsü bu yılda gerçekleşmiştir. Zekâî Dede'nin bu olaydaki ve Dellâlzâde olayındaki tutumu ve davranışları göstermektedir ki Dede'nin Mehmed Bey ile ilgili söylediği söz aslâ hocasına karşı olan bağlılığından ve vefâ duygusundan onu alkoymamıştır. Haftada iki gün Eyyûbî Mehmed Bey'in meşklerine katılan Zekâî Dede, bir gün de bire bir olacak şekilde İsmâil Dede'yle meşk imkânı bulmuştur. İlk derslerinde Segâh bir murabbâ, Hicaz bir nakış ve nühüft bir şarkıyı Dede'den öğrenmiştir. Bu dönemde Zekâî Dede'nin o dönem ilkokul çağında olan ve okulunun “ilâhîciler topluluğu”nda yıldızı parlayan (Hacı Ârif Bey olarak meşhur olacak olan) genç bir yeteneği, önce hocasına götürüp 30 kadar fasıl meşk ettikten sonra Dede'nin meşklerine katılmasını sağlaması Türk müzik tarihi açısından önemli bir detaydır. Dede, dinlediği genç yetenek için dönemin itibar sâhibi müzisyenlerinin bulunduğu meşk ortamında, “Bu çocuk hepimizi geçecektir” diyerek bir öngöründe bulunmuştur. Nitekim Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı besteciliği akımı bu öngörünün tutarlılığını kanıtlamaktadır (Salgar, 2011, 23-24).

Bir gün mevlid merâsiminde ilâhîler okumak üzere sanatkârlar arayan Mustafa Fâzıl Paşa Hâfız Zekâî'nin şöhretini duyar ve kendisini bu merâsime dâvet eder. Buradaki icrâsıyla ve şahsiyetiyle büyük hoşnutluk uyandırınca, paşa, Hâfız Zekâî'yi dâiresine müzik hocası olarak alır ve ona ömrü boyunca rahat bir hayat yaşatır. Aralarında dostluk ve iş ilişkisi gelişir.

Mustafa Fâzıl Paşa Mısır'a dönmek mecbûriyetinde kalınca, Hâfız Zekâî'nin de aynı mecburiyetle onunla birlikte gitmesi gerekir. Vedâlaşmak için İsmâil Dede'ye gittiğinde aralarında çok yüksek duygu yoğunluğunda bir görüşme yaşanır. İsmâil Dede sayıklararcasına gözyaşları içinde maddî ve mânevî mutluluğu için, sanatta ve hayatta tekâmül için uzun süre duâ eder. Aynı üzüntü Hâfız Zekâî'de de vücut bulduğu halde vedâlaşırlar. Kısa bir süre sonra da Dede vefât eder ve bir daha görüşemezler (Yekta, 2000, s. 11-52). Hocanın hayatının son döneminde böylesine parlak bir öğrenciyi uzun zamandan beri ilk defa görmüş olmasının da bu duruma etki ettiği düşünülebilir.

İlk karşılaştıkları gün ettikleri sohbette Dede, Hâfız Zekâî'ye Arap müziğini öğrenmenin müzik eğitiminin tamamlanmasında önemli bir şart olduğunu söylediği için, Mısır'a gittiği zaman kendisine bir hoca araya-rak bu müziğin inceliklerini öğrenmeye koyulur. Şeyh Şihâb Hz. adındaki bir zâtı bulur ki aynı zamanda kâmil bir mürşid olduğunu anlar. Bu zâttan müzik meşk eden Hâfız Zekâî onun etkisiyle birçok şügl bestelemiştir. Aralarındaki ilişkinin detayları kaynaklarda belirtilmemiştir.

Besteci, İstanbul'a her dönüşünde mutlaka hocası Mehmed Bey'i görmeye ve meşk almaya devam etmiştir. Bostan İskelesi'ndeki kahvehânedede çok güzel zamanlar geçirdiklerini özlemlerle anlatmıştır.

Hâfız Zekâî, İsmâil Dede'nin aksine daha ileri yaşlarda Mevlevîlik yoluna intisâb eder. Onun da yolu Yenikapı dergâhından geçer. Buradaki yıllarında âyinler bestelemeye başlar. Mustafa Fâzıl Paşa'nın önerisiyle 1870 yılında Sûz-i Dil âyînini besteler.

Müzik öğrencisi olan Hüseyin Fahreddin Dede, hocasını Bahâriye Mevlevîhânesinin kudümzenbaşılığına ister ve aralarındaki şiddetli muhabbet vesilesiyle Hâfız Zekâî bu görevi gönüllü olarak kabul eder. Bu tarihlerden sonra Zekâî Dede olarak anılmaya başlar.

Zekâî Dede'nin bestelediği âyinler muhalefet toplamaya başlar. Yeni âyinler bestelenmesinin gerekli olmadığını savunan bu kişiler eskilerin daha güzel olduğunu savunur. Fakat dergâh çevresindeki otoritelerin desteğini alan Zekâî Dede, âyinler bestelemeye devam eder. Bu âyinler dergâhlarda icrâ da edilir. Fakat Sûz-i Dil âyin bu sırada perde arkasında kalır. Bir meşk sırasında Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Avnî Bey ve Ârif Beylerden oluşan bir grup öğrenci bu âyini gönüllü olarak hocalarından öğrenip 1892 senesinde âyinin meydan görmesine vesîle olurlar.

Zekâî Dede Efendi, 1883 yılından vefâtına kadar 14 sene Darüşşafaka kurumunda müzik eğitimi de vermiştir. Son dönemlerinde ağır hastalıklarında dahi aslâ derslerini aksatmamış ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Râuf Yektâ, hocanın bu öğrencilerin kifayetsizliğinden ve edep anlayışlarından çok çektiğini anlatır (Yektâ, 2000, s. 50-51). Hattâ kendisinin dahî hocanın karşısına, câhilâne bir hâlde hiçbir fasıl geçmeden çıktığında, üstüne bir de meşk etmek için bir eser talep etmesinin edepsizlik olduğunu eklemektedir (Yektâ, 2000, s. 36-37).

Râuf Yektâ'nın aktardığına göre Hamparsum ve batı nota yazılarını bilen Zekâî Dede bunları kendisi kullanmıyordu. Yektâ bu durumu hocasının bir eserini notaya alırken takıldığı kısımları hocanın notalarla izâh etmesiyle anladığını kaydetmiştir (Yektâ, 2000, s. 34).

Dellâlzâde ile Eyyübî Mehmed Bey arasında cereyan eden hâdise göz önünde bulundurulunca aradaki rekâbette Eyyübî Mehmed Bey'in galip gelmesinden önce Zekâî Dede'nin de besteciliğinin Dellâlzâde gibi büyük bir besteciye gâlip geldiği ortaya çıkmaktadır.

Başlıca öğrencileri şu sanatkarlardır: Oğlu Hâfız Ahmed Irsoy, Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Ahmed Avni Konuk, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Kâzım Uz, Ahmed Râsim, Şevkî Bey, Eğrikapılı Mehmed Efendi, Hâfız Hayreddin Bilgen, Rıfâî Şeyhi Rızâ Efendi, Ali Aşkî Bey, Ârif Atâ Bey, Şükrü Şenozan, Şeyh Hâfız Cemâleddin Efendi, Salâhaddin Bey, Leon Hancıyan, Medenî Aziz Efendi, Hâfız Aziz Efendi, Âsım Bey ve torunu Mehmed Münir Kökten, Üdî Sâmi Bey, Ziyâ Santûr, Hâfız Şevkî Bey, Hüseyin S. Arel, Hüseyin Fahri Tanık (Yektâ, 2000, s. 11-52), (Öztuna, 2006b, s. 514-517).

Zekâî Dede özelinde usta-çıracak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Kaynaklarda net olarak belirtilmemiş olsa da muhtemelen Zekâî Dede'nin müzik eğitimi mahalle mektebinde başlamıştır.
- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle bir hocadan meşk almaya başlamıştır.
- d. Öğrenci hocasının hocası tarafından takdir görerek derslere davet edilir. Bu durum öğrencide ilk hocasına karşı herhangi bir olumsuz durum oluşturmamıştır.
- e. Meşkler, Enderun'da verilen eğitimin hâricinde hocaların bulunduğu konaklarda da devam etmiştir.
- f. Mustafa Fâzıl Paşa'nın himâyesi öğrencinin maaşını kazanıp, sanatını öğretip icra etmesinde merkezi yönetimin zorunlu olmadığını da gösteren bir detaydır.
- g. Henüz bir yıl meşk etmiş hoca ve öğrencisinin ayrılık anlarında ortaya çıkan aralarındaki duygusal yoğunluk dikkat çekicidir. Hocanın hayatının son döneminde böylesine parlak bir öğrenciyi uzun zamandan beri ilk defa görüşünün bu duruma etkisi olduğu da düşünülebilir.
- h. Hoca öğrenciyi farklı bir kültürün müziğini öğrenmesini tavsiye etmiştir. Öğrenci de bu tavsiyeye uymuştur.
- i. İlk hocasının meşklerine İstanbul'da olduğu her zaman devâm etmiştir. Ömrünün sonuna kadar hocasına duygusal anlamda bağlı yaşamıştır. Her isteğini emir olarak görmüştür.
- j. Meşk uygulamalarında okunup yazılması bilinmesine rağmen nota yazıları tercih edilmemiştir.
- k. Hayatının geç bir döneminde Mevlevîlik yoluna girmiştir. Bu dönemden sonra âyînler bestelemeye başlamıştır.
- l. Seçkin bir öğrenci potansiyeli bulunmayan bir devlet kurumunda özveriyle hayatının sonuna kadar çalışmıştır. Ağır hastalık dönemlerinde dahî bu dersleri aksatmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Hammâmîzâde İsmâil Dede ve öğrencilerinin oluşturduğu yoğun müzik eğitimi ve insan ilişkileri bulunan topluluğun geleneksel Türk müziği besteciliğinin Hammâmîzâde İsmâil Dede Ekolu olduğu açıklanmıştır. Bazı kaynaklarca yapılan III. Selim ekolü tanımlamasının uygun olmadığı tespit edilmiştir.

Ekolün eğitim metodu olarak meşk sistemini kullandığı bilinmektedir. Bu makalede, ekol içindeki meşk uygulamalarını çevreleyen bazı detaylar ortaya konulmuştur. Hocanın, öğrencilerinin ve öğrencilerinin öğrencilerinin bir arada bulunduğu hem ders yapılan hem sohbet edilen hem de icrâ gerçekleştirilen meşk ortamlarının üst otorite olan hocanın konağında oluşturulduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla ekol, sarayın merkezi yönetimine doğrudan bağlı değildir, tam aksine Dede saraya tekrar döndüğünde bile saray hayatından memnuniyetsiz bir vaziyette görev yapmıştır. Meşklere öğretilen eserlerin eğitsel ve güncellik özellikleri dikkate alınarak seçilmesinin yanı sıra bazı durumlarda hoca tarafından irticâlen de eser seçimleri yapılmıştır. Üst otorite olan hocanın kontrolünde olan bu meşklere, öğrencilere beste ödevlerinin verildiği, bu ödevlerin kontrol edilip düzeltildiği veya aynen kabul edildiği bilgisine ulaşılmıştır. Başarılı bulunan bestelerin mutlaka sözlü takdirle karşılandığı görülmektedir. Bestelerin güfteleri besteciler tarafından seçilmektedir ki bu durum mutlak bir şiir beğenisinin de kültürleri içinde bulunduğunu anlatmaktadır. Bu besteler eğer bir takım oluşturacak sayıda değilse, genellikle takımı bir başka bestecinin tamamlaması önerilmektedir. Bestecinin tükenmiş olabilecek ilhâmını zorlamamak veya öğrencilerin hocalarının eserlerinden feyz alarak besteleme becerilerini geliştir-melerini sağlamak için bu yöntem faydalı görülmüş olabilir. Buradan bir takım oluşturacak şekilde çok sayıda ve aynı makamda eser bestelemek için uzun soluklu ilhâmın tek bir bestecide bulunmasının üstün bir nitelik olacağı da ortaya çıkmaktadır. Kısa zamanda çok sayıda eser bestelenmesinin gerekmesi gibi bazı durumlarda takımların hoca ve öğrenciyle eserlerin paylaşılması suretiyle ortaklaşa bestelendiği görülmektedir. Ortak besteleme uygulamasının kullanılan eğitim yönteminin önemli bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır.

Bestecilerin çeşitli amaçlarla eserlerini öğrencilerine mâl ettiği iki farklı durum da tespit edilmiştir. Şüphesiz ki bu durumlar hocadan öğrenciye birer iltifât olarak sergilenmiş olup hocanın öğrencisine verdiği değeri anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bestecinin kendi benliğini tamamen yok sayarak “benden zuhur eden bütün âyînler Hz. Mevlânâ’ya âittir” demesi dervişâne meşrebinin bir göstergesi olarak Dede’ye has bir durumdur. Ayrıca çalışma içinde İsmâil Dede’nin çilesini tamamlayıp tamamlamadığı konusu da ele alınarak birincil kaynak olan Defter-i Dervîşân’dan kontrol edilen bilgiler ışığında 1004 gün çile süresinin olduğu tespit edilmiştir. Ekol mensuplarının arasında Mevlevîlik dışında Halvetîlik gibi tasavvuf yollarına mensup olanların da bulunduğu da bilinmektedir.

Beste yapma sürecinin iç ve dış motivasyonlar olarak tanımlanan etkilerle başladığı görülmektedir. İç motivasyon kendi ilhâmına dayanan zevk-i mânevî, dış motivasyon ise sipariş, ricâ veya ödevler olarak tespit edilmiştir. İki motivasyon türünün de birleştiği durumlar da bulunmaktadır. İki motivasyonun bir arada olduğu durumlar da oldukça başarılı bestelere zemin hazırlamıştır. Besteleme sürecinde, beste yapmak üzere seçilen makam ve usulde beğeni kazanmış eserin veya eserlerin bulunuyor olması negatif bir motivasyondur. Özellikle hayatta olan bir bestecinin bir makamda çok başarılı bir takımı veya eseri varsa o makamdaki takım veya eser bestelenmesi meslekî etik açısından uygun görülmemektedir.

Bestecilik vasfının üstün nitelikli her öğrencide bulunmasının beklendiği de Hâfız Hamdi Bey örneğinden anlaşılmaktadır. Dede, Zekâî Dede kadar olmasa da onun icrâsından etkilenir ve beste yapabileceğini varsayarak bir ödev verir.

Ekol mensuplarından saray hayatıyla iç içe olanların sermüezzinlik görevine getirilecek kadar rütbe kazandığı bilinmektedir. Sermüezzinlik görevi müzisyenlerin en iyilerine pâdişâh tarafından verilen önemli bir görevdir (Öztuna, 2006b, 290). İsmâil Dede Ekolü’nün uzun bir süre (İsmâil Dede, Çilingizâde, Dellâlzâde) bu görevi üstlenmiş olması dikkat çekicidir (Öztuna, 2006b, 327 Şâkir Ağa). Saray hayatlarının çeşitli entrikalar sebebiyle yıldırıcı geçtiği, bazı dönemler saraydan ayrıldıkları da kayıtlara geçmiştir.

Öğrencilerin hemen hemen hepsinin mahalle mektebinde aldıkları ilkökul eğitiminde ilâhîler okudukları derslerde keşfedildiği ve buldukları semtlerdeki müzik üstadlarına yönlendirildikleri görülmüştür. Özellikle tiz sesli hânendeler nâdir ve aranır oldukları için bu özelliğe sâhip öğrenciler ön plana çıkar. Eğer çok daha üstün nitelikli bir hocaya ulaşma ihtiyacı zamanla doğarsa öğrenci eski hocanın derslerini terk etmemek kaydıyla yeni hocanın derslerine başlar. Hoca ve öğrenci arasındaki meşklere aralarında yoğun bir sevgi bağı olduğu o kadar kesin ve kesiftir ki meşk başarısı için bir şart olarak ele alınmalıdır. Öğrenciler hocalarının istek veya önerilerini emir olarak görüp mutlak suretle yerine getirirler. Hocalar aynı zamanda maddî ve mânevî olarak gerekli durumlarda öğrencilerini kollar.

Ekolde yetişen çoğu besteci birkaç kişilik sınıflarda bazen de tek kişilik olarak meşk almıştır. Kalabalık gruplarla meşk ortamının oluşturulduğu da bilinmektedir. Bazı meşkların hoca, öğrencileri ve öğrencilerin öğrencilerinin bulunduğu üst otorite olan hocanın yönettiği sohbet, icrâ ve ders içerikli buluşmalar olduğu da anlatılmıştır. Yetişen bir öğrenci hoca dahî olsa, hocasının meşklarına devam etmektedir. Meşk ilişkisinin hoca yaşadıkça sürdüğü, bir nihâyete erdirilmediği anlaşılmaktadır.

Öğrencilerin çeşitli çevrelerden gelip çeşitli yollarla hayatlarına devam ettiği tespit edilmiştir. Dellâlzâde saray hayatına devâm etmişken, Mutafzâde resmi görevle hayatını geçirmiş, ayrıca bir Sünbülî dergâhına intisâb ederek göz önünde olmayan bir dervişlik hayâtı yaşamıştır. Tekke müziği alanında başvurulacak bir kaynak hâline gelmiştir. Zekâî Dede ise merkezî yönetimden uzak durmuş, Mustafa Fâzıl Paşa’nın himâyesinde hayatını kazanmıştır. Eyyübî Mehmed Bey ise kendisini her şeyden soyutlayarak sadece müziğe adanmıştır.

Ekolün öğrenci kitlesinin Dede’den, Mutafzâde’nin son dönemlerine ve Zekâî Dede dönemlerine doğru nitelik olarak zayıflarken nicelik olarak arttığı da anlaşılmıştır. Öyle ki, Mutafzâde Mi’râciye’yi öğretecek bir kimse bulamamıştır. Bu durum Hacı Ârif Bey’le yükselen “şarkı” besteciliği akımının eski tür ve biçimlere olan rağbeti azaltmasıyla da yorumlanabilir. Ekol mensupları arasında Hamparsum ve dizekli nota yazısını bilmesine rağmen kullanmayan bir örneğin olması ekol genelinin meşk uygulamaları bağlamındaki tercihlerini de yansıtmaktadır.

Ekolün otoritesi olan hocanın vefâtından sonra öğrenciler arasında rekâbet başlangıçları görülmüştür. Buna karşın genellikle tek taraflı olarak başlayan rekâbetler muhattabın uygun bir karşılık vermesiyle sönümlenmiştir. Bu olay çerçevesinde dahî yüksek ahlâk seviyesini öne çıkaran uygun davranışlar sergilenmiştir.

Ekol mensubu hocaların, ağır hastalık durumunda bile derslerine devam etmeleri öğrencilerine ve sanatına karşı olan yüksek sorumluluk bilincinin bir kanıtı olarak görülmelidir. Ayrıca hocaların geçimlerinin devlet tarafından sağlandığı, hoca ile öğrencileri arasında hiçbir örnekte ekonomik ilişki bulunmadığı da ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızda açığa çıkan bütün veriler toplandığında günümüzdeki müzik eğitimi uygulamalarında fayda sağlayabilecek şu öneriler sunulabilir:

- Öğrencilerin başarısında, genç yaşta müzik eğitimine başlamaları, ilkokul çağına üstün yetenekli olanların yetkin hocalar tarafından tespit edilerek ayrı bir eğitime alınması önemlidir. Çocuk yaşta başlayan bu eğitim davranışsal bir boyutu da içereceğinden, rol model alınan hocanın yönlendirmeleri öğrencide meslek etiğinin ve âdâbın yerleşmesinde etkilidir.

- Öğrenci seçiminde liyâkat önemlidir.

- Öğrencinin öğretmene ve öğretmenin tavsiyelerine mutlak bir disiplinle uyması, öğretmenin ise derslerine ve öğrencilerine karşı mutlak sorumluluk duyması gereklidir. Öğretmen öğrenci arasında kurulacak sevgi ve güven bağı, eğitim çıktıklarına ulaşılmasına olumlu katkı sağlayacaktır.

- Öğretmen, öğrencinin hayatına dâir önemli meselelerde tavsiye edici, yönlendirici niteliğiyle başta kariyer planlaması aşaması gibi gerekli durumlarda sürece müdâhil olmalıdır.

- Öğretmen, öğrencinin kendisini aştığı durumlarda memnuniyetle öğrenciyi başka bir öğretmene yönlendirmeli veya başka bir öğretmene yönelmesine izin vermelidir.

- Öğretmen maaşlarının genellikle bir devlet kurumu tarafından karşılandığı, öğrenci ile öğretmen arasında doğrudan ekonomik bir ilişki bulunmadığı durumlar ideal olarak görülebilir.

- Müzik eğitiminde, öğretmen öğrenci ilişkisinin kurumsal süreçlerin ötesinde de devam etmesi ve sürekli olması gereklidir. Bu gerekliliğin gerçekleşmesine, öğrenciye küçük yaşta verilecek davranış eğitimiyle zemin hazırlamak mümkündür.

- İleri seviye müzik eğitiminde bestecilik dersleri üzerinde önemle durulmalıdır. Öğrenciler kazandırılan iç ve sağlanan dış motivasyonlarla beste yapmaya yönlendirilmelidir. Bu aynı zamanda geleneğin devam etmesi adına önem taşımaktadır.

- Repertuar gruplarında (takım, âyîn vb.), yer alan türlerin paylaşılarak bestelenmesi gibi uygulamalar, genelde bireysel olduğu düşünülen beste yapma sürecinin takım çalışması hâlindeki versiyonları olacağından müzik eğitiminde ve muhtemel ekol oluşumlarının sağlanmasında verimli uygulamalar olacaktır.

- Sosyal, sanatsal ve eğitim amaçlı meşk ortamları süreklilik arz edecek şekilde sağlanmalıdır. Öğretmen, öğrencileri ve öğrencilerin öğrencilerinin bulunacağı meşk ortamları, teşvik edici, ilham verici ve eğitici olacaktır.

Kaynakça/References

- Ergun, S. N. (2017). *Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul: Vadi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nutkî Dede, Ali Nâsır Dede, Abdülbâkî. (2011). *Defter-i Dervîşân*, çev. B. A. Kaya, & S. Küçük, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*, İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özcan, N. (1989). Ahmed Efendi, Mutafzâde. (T. D. Vakfı içinde), *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 2, 60-61.
- Özcan, N. (2001). İsmâil Efendi, Dellâlzâde. (T. D. Vakfı içinde), *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı. 23, 95-96.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Mûsikîsi Cilt II*, Ankara: Orient Yayınları.
- Salgar, F. (2010). *Dede Efendi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Salgar, F. (2011). *Hacı Ârif Bey*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tutu, S. B. (2019). Zeybek Bestelemek (Motivasyon, Bağlam ve Davranış Kalıpları). *Yörük Ali Efe Uluslararası Halk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu*, Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi. 1016.
- Ünver, S. (1973). *Sevâkıb-ı Menâkıb*. İstanbul: Organon İlaçları A.Ş.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*. İstanbul: Pan Yayıncılık.