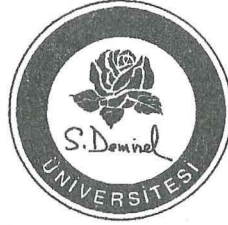


ISSN 1300-9672



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
İLAHİYAT FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Review of the Faculty of Divinity
University of Süleyman Demirel

Hakemli Dergi



Yıl: 2002

Sayı: 9

DERGİNİN SAHİBİ

Prof Dr. İsmail YAKIT (Dekan)

DERGİNİN EDITÖRÜ

Doç. Dr. M. Saffet SARIKAYA

FAKÜLTE YAYIN KURULU

Prof Dr. İsmail YAKIT (Dekan)

Prof Dr. Ekrem SARIKÇIOĞLU

Prof Dr. Orhan Üner

Prof Dr. Talat Sakallı

Doç. Dr. M. Saffet SARIKAYA

Doç. Dr. İ. Hakkı GÖKSOY

Doç. Dr. Kemal SÖZEN

Yard.Doç.Dr.Ahmet YILDIRIM

Yard.Doç.Dr. Talip TÜRCAN

DİZGİ

B. YAMAN-İ. ÖZGEL-N. TUĞLU- N. DURAK

KAPAK

SDÜ Basın ve Halkla İlişkiler

BASKI

Ali ÇOLAK

Dergide Yayınlanan Yazıların Sorumluluğu Yazarlarına Aittir

Dergide yayınlanan makale ve yazılar kaynak gösterilmek şartıyla iktibas ve atıf şeklinde kullanılabilir

©İlahiyat Fakültesi Isparta-2002

İSTEME ADRESİ

SDÜ İlahiyat Fakültesi 32260 ISPARTA

Tlf: 0 246 237 10 61 Fax: 0 246 237 10 58

HÜNKÂR SOFASINDA GEÇİLEN MUSİKİ FASILLARI VE OYNANAN OYUNLAR

Doç. Dr. Murat SARICIK*

1. Hünkâr Sofasındaki Musiki Fasılları

Topkapı Sarayı'nın Harem kısmında Kanununin hükümdarlık döneminin (1520-1566) ikinci yarısında Mimar Sinan tarafından yapılan, duvarları çini ve ayetlerle süslü havadar bir geniş salon vardır. Buraya “*Hünkâr Sofası*” denir. Çünkü Osmanlı sultanlarına sarayda Hünkâr diye hitap edilirdi. Sofa, suffe kelimesinden gelir; hol ve salon demektir. Her büyük konakta ve evde bir sofa olduğu gibi, padişah evi demek olan sarayın harem kısmında da bu sofa bulunmaktadır.¹

Hünkâr Sofası'nda özellikle bayram günleri taht kurulur, Padişahın sağında ve solunda protokol sırasına göre minderlerine oturan kadınlarına, yaşıyorsa Valide Sultana, Sultan denen kızlarına ve onların küçük çocuklarına, cariye sâzende ve hânendeler, musiki fasılları geçerler ve burada oyuncu kızlar bir takım oyunlar oynarlardı.

* SDÜ İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ABD Öğretim Üyesi.

¹ AKGÜNDÜZ, Ahmet, *Osmanlı'da Harem*, OSAV Yayınları, İstanbul, 1997, s. 28; SERTOĞLU, Murat, *Osmanlı Tarih Lugati*, İstanbul, 1986, s. 115; LESLIE, Peirce, *Harem-i Humâyûn*, terc., Ayşe Berktaş, Yurt Yayınları, İstanbul, 1988, s. 12, 154, 162; İYBYER, Albert Howe, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi*, terc., Seçkin Cılızoğlu, Sarmal Yayınları, İstanbul, 2000, s. 118; EVLİYA ÇELEBİ, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, I-X, haz. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul, 1971, I, 116; MEHMED NEŞRİ, *Kitâb- Cihan-Nümâ*, yayınlayanlar, Faik Reşit Unat-Mehmed A. Köymen, I-II, TTK yayınları, Ankara, 1987, II, 711

Bu aile toplantılarında yabancı kadın bulunmadığı gibi, yabancı erkek ve büyük şehzade de bulunmazdı.²

Sofanın sağ yanında fıskiyeli üç çeşme, sol tarafında tabandan otuz kırk santim yüksekliğinde peykeler vardır. Peykelerin ortasında onlara göre biraz daha yüksekçe bir taht yeri bulunur. Padişah tahtı buraya kurulduğu gibi Padişah kadınları protokol sırasına göre tahtın sağındaki peykelere, gözdeler de yine protokol sırasına göre soldaki peykelere oturlardı. Peykelerin arkasında aynalı kapılar vardır. Uzaktan bakılınca bunların kapı oluşu fark edilmez. Bu kapılar III. Ahmet'in yemek odasına, "*hânende ve sâzendeler yerine ve diğer dairelere giden merdivenlere açılır.*"³ İki üç metre yükseklikteki üst kısımda sedef kakmalı parmaklıkları olan ve yönü kibleye bakan bir balkon vardır. Burası hânendelerin, Klasik Türk Müziği parçaları söyledikleri, sâzendelerin de çeşitli musiki aletleri çaldıkları balkondur. Bu mahal o kadar ustaca yapılmıştır ki, ne aşağıdakiler hânende ve sâzendeleri, ne de onlar aşağıdakileri görürlerdi. Hânende ve sâzendeler, burada yere serili ihramları (bir nevi sergi) üzerine diz çökerek oturur ve görevlerini yerine getirirlerdi.⁴

İslâm dünyasında halife ve padişahların musiki dinlerken *hânende ve sâzendelere görünmeme geleneği*, Emevîlere kadar uzanır.

² *Osmanlı'da Harem*, s. 251; ALİ SEYDİ BEY, *Teşrifât ve Teşkilâtımız*, haz. Niyazi Banoğlu, 1001 Temel Eser, İstanbul, ty. s. 188; SARICIK, Murat, *Osmanlı'da Kölelik, Câriyelik ve Harem*, Tuğra Matbaası, Isparta, 1999, s. 105 vd. krş. ÜNÜVAR, Safiye, *Saray Hatıralarım*, Çağaloğlu Yayınevi, İstanbul, 1964, s. 71, 84; Bayram günleri meşru tarzda eğlenmenin ilk örneği Hz. Peygamber döneminden gelir. Hz. Aişe'den rivayet edildiğine göre, bir dini bayram günü Hz. Peygamber s.a.v. ve arkasından onun omuzuna çenesini koyan hanımı Hz. Aişe; Mescid-i Nebeviye açılan hücre kapısından, Mescid'de Harbelerle bir savaş oyunu oynayan Sudanlıların "*dirkele*" oyununu seyretmişlerdi. Bu oyun aynı zamanda bir savaş antrenmanı ve hazırlığı demektir. Geniş bilgi için bkz. MANSUR ALİ NASİF, *et- Tâc el- Câmî 'u li'l- Usûl*, I-V, Mektebetu Pamûk, İstanbul, 1961, V, 288; K. Edeb, *el-Lu'bu'l- Mubâh*, (Ebu Dâvud'dan).

³ ULUÇAY, Çağatay, "Harem hayatının İç Yüzü", *Musik Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 77; ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Tarih Ansiklopedisi*, I-II, Bates Yayınları, İstanbul, 1992, II, 709, 716.

⁴ "Harem Hayatının İçyüzü", *Musiki Mecmuası*, s. 80; PAKALIN, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, I-III, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1983, I, 570; *Büyük Tarih Ansiklopedisi*, II, 716.

Mervan, Abdulmelik, Velid, Süleyman ve Hişam gibi Emevi halifeleri aynı zamanda hânendelik ve sâzendelik yapan nedimlerine (musahip) musiki dinlerken gözükmüyorlardı. Aksine, musiki faslı yapılırken, neşelendiği zaman, halifenin yaptıklarına muttali olmasınlar diye nedimleri ile halife arasına bir hicap/perde çekilirdi. Gerçekten musikiden kaynaklanan neşe halifeyi etkileyince o, bir takım hareketler yapsa, bunlara ancak, kendine çok yakın câriyeleri muttali olurdu. Perde ardından bir ses yükselse veya garip bir hareketin yapıldığı fark edilse Sâhibü's-sitâre (Perdeci), nedimlere bu taşkınlıkları birtakım câriyelerin yaptığını vehmettirmek için, câriyelere hitap eder gibi: “*Hasbeki yâ câriyetü= Yeter ey câriye!*”, *Kifî= İktifa et!*”, “*İntehâ= Nihayet ver!*” ve “*Aksırî= Vazgeç!*” diye seslenirlerdi.⁵

Osmanlılarda, Hünkâr Sofasında câriye hânende ve sâzendelerin icra ettikleri musikî, onuncu yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıl başına kadar süren *Klasik Türk Musikisi*dir. Bu asırlar musiki açısından “*Klasik Dönem*” olarak adlandırılır. Dede Efendi (1797-1869) klasik ekolün son temsilcisidir. Klasik Türk Musikisi içine *dinî* ve *lâdinî* her türlü musiki girer. Yani Hünkâr Sofasında Tekke Musikisinden şarkılara, içinde insan sesi olmayan “*Saz Musikisi*”nden içinde güfte yer alan “*Ses Musikisi*”ne kadar her tür musiki icra edilebilmektedir. Ses Musikisi’nin dinî ve lâdinîsi olduğu gibi, Saz Musikisi’nin de dinîsi ve lâdinîsi vardır.

Hünkâr Sofasında fasıl geçen cariye hânende ve sâzendeler, bir başka adıyla “*Fasıl Takımı*”, saray içindeki meşkhane de ders alıyorlar ve Fasıl Takımı’nı oluşturuyorlardı. Bu fasıl günlerinde önce ağır saz besteleri ve şarkılardan işe başlanırdı.⁶ Saz padişahın lütfuyla, “*sâzendelerin arzularına bırakılan makamdan*” başlar, peşrev ve besteden⁷ sonra, kemence taksime girerdi.⁸ Son dönemde bu sırada sofadakilere kahve ikramı yapılıyordu. Kemence taksimini bitirip

⁵ HASAN İBRAHİM HASAN, *Târîhu'l- İslâm*, I-IV, Mektebetü'n- Nahda, Kahire, 1965, I, 533; krş. MEZ, Adam, *Onuncu Yüzyılda İslam Medeniyeti*, terc. Salih Şaban, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 411, 414, 450, 452, 454, 456.

⁶ “Harem Hayatının İçyüzü”, *Musiki Mecmuası*, s. 80.

⁷ Beste Türk Musikisi Fasıl Forumlarından biridir.

⁸ SAZ, Leyla, “Harem Hatıraları”, *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 53.

karcıġar makamının son naġmesiyle keġin ilk parçası başlıyordu. Burada icra edilen musiki konusunda dikkat çeken birtakım hususlar vardır:

1) Burada hânende ve sâzendelerin alıp söyledikleri müzik, Klasik Türk Musikisidir. Bu musiki içinde, dinî ve lâdinî müzik parçaları yer alır ve alınıp söylenenler ciddi musiki parçalarıdır.

2) Herhalde hânende ve sâzendelerin rahat hareket etmeleri, hünkârın ve ailesinin saygınlığının korunması açısından, onlara ait mekan ayrıdır ve tahtın iki üç metre yüksekinde, kimsenin orayı görmediġi bir balkondur. Cârîye sâzende ve hânendeler de bu mahalden diġerlerini görmez. Ayrıca hânende ve sâzendeler bu mekanda, kendilerine ait oturma yerlerinde, diz çökerek ve ciddiyetle görevlerini yapmaktadırlar.

3) Burada çokça deġil, senenin belli günlerinde ve özellikle iki dini bayram günü musiki fasılları yapılmaktadır.

4) Sofada fasıl geçenler hünkârın cârîyeleridir. İslâm'a göre padişahın bunların seslerini duyması ve onları dinlemesinde bir mahzur yoktur. Cârîyeleri İslâm Hukukuna göre onun namahremleri deġildirler. Yani burası çapkınlık yapılan bir yer deġildir, yatak odası fonksiyonu da taşımaz. Orada, Cihan Devletinin başı olan hünkâr ve oradakilerce, ciddi musiki parçaları; Saz ve Ses Musikisi dinlenilmektedir. Zaten orada olan birçok kimse içinde, bütün hanımlar ve gözdelere arasında, cârîyelerle aşk ve çapkınlık halleri yaşama imkanı da yoktur. Fakat birtakım bilgisiz veya kasıtlı yazarlarca, Hünkâr Sofası seksle ilgilendirilen bir mekan olarak tavsif edilebilmektedir. Leslie Peirce bu konuda řu görüşleri dile getirir: "*Bu yazarların, Haremi kendi gözleri ile görmüş gibi, kesinlikle aktardıkları, çeşitli aşk sahneleri ve çapkınlık hikayelerinin getiġi bir sahne olarak göstermek istedikleri anlaşılıyor. Bunu, her şeyi kendi ülkelerinin beġenisine göre sunmak için yapıyorlar*"⁹

Ona göre batılı yazarlar bütün bunları, okuyucularının beġenisini kazanmak ve onlara çekici olabilmek için, *tarihi bir gerçekliğe dayanmasa* da yapabilmektedirler. Ayrıca batılı kralların

⁹ LESLİE, Peirce, *Harem-i Humâyûn*, terc., Ayşe Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1971, s. 15; Ayrıca bkz. s. 1, 2, 162.

saray hayatları da onları bu yanlışlığa itmiştir. Çünkü batılı krallar hükümdarlıkları döneminde, birçok kadınla birlikte olmakta ve gerekirse bunların heykellerini yaptırıp saraylarının muhtelif yerlerine diktirebilmektedirler.¹⁰ Bu kadınlar sadece onların metresidirler ve nikahlı hanımları değildirler. Batılı yazarlardan bazıları, ülkelerinde yaşananların, Osmanlı Sarayında da olabileceği zehabına kapılmışlardır. Fakat işin ilginç yanı, Osmanlı düşmanlığı hesabına ve işin gerçeğini bilmeksizin, batılı yazarların eserlerini körü körüne kaynak kabul ederek, kimi Türk yazarlarının da onlar gibi düşünmesi ve onlar gibi yazmasıdır. Ayrıca batılı araştırmacıların ve onların izinde gidenlerin en çok anlayamadıkları şey, câriyelerin tabi olduğu hukuktur. Onlar metres hayatı yaşanan kadınlarla câriyeleri sürekli karıştırırlar. Bu konuyu iyi anlayabilmek için, İslâm hukukunda açıklanan kölelik ve câriyeliğe ilgili konuları iyi bilmek gerekir

Yukarda ifade ettiğimiz gibi, Hünkâr Sofasında icra edilen musikide, karcıgar makamının son nağmesinden sonra, köçegin ilk parçası başlardı. Köçek Farsça'da deve yavrusu demektir ve küçek olarak geçer. Bir oyun havası olan köçekçeler ve tavşancalar, tek parçadan oluşuyorlardı.¹¹

2. Hünkâr Sofasında Oynanan Oyunlar

Haremde, Hünkâr Sofası'nda câriyelerin en çok oynadıkları oyunlar, Köçek, Tavşan Oğulları, Kalyoncu ve Matrak oyunlarıydı.¹²

2.1. Köçek ve Tavşan Oyunları

Köçek oyunu aslında erkekler (oyuncu kolları) tarafından erkekler arasında oynanırdı. Fakat Padişahın "*Oyuncu Kızlar*" denen cariyesi, erkek kıyafetine girerek ve köçek elbisesi giyerek bu oyunu, padişah hanımları, gözdeleri, sultan denen kızları ve küçük şehzadeler

¹⁰ *Osmanlı'da Harem*, s. 70-71; Wiyana Kraliyet Sarayı'nın üst katındaki heykeller, kralların beraber olduğu ve metres hayatı yaşadığı kadın heykelleridir.

¹¹ AKDOĞDU, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996, s. 310, 320; DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Yayınevi, Ankara, 1986, s. 627; PALA, İskender, *Ah mine'l- Aşk*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 140.

¹² "Harem Hayatının İç Yüzü", *Musiki Mecmuası*, s. 80.

ve çocukları huzurunda Hünkâr Sofası'nda oynarlardı. Geleneksel köçek kıyafeti olarak rakkaseler, kadife üstüne sırma işlemeleri olan mintan, canfesten, dibadan ve sırmalı üstufeden yapılmış geniş bir eteklik giyerler, bellerine sırma kemer takarlardı. Bu sırada cariyeler rakkaselerin başları açık olurdu. Köçek ve Tavşan Oğulları oyunları hareketliydi.¹³

Erkek köçekler, erkek meclislerinde genel düğün eğlencelerine, evlerde, özel davetlerde oynarlar, İstanbul'un bazı kahvehanelerinde de sürekli köçekler bulunurdu. Raks seyretmek isteyenler buralara giderlerdi. Refik Ahmet Sevengil, güzel erkek çocukları arasından seçilen raksçıları, köçekler ve tavşan oğulları diye ikiye ayırdıktan sonra köçeklerin kıyafetleri hakkında şu bilgiyi verir:

“Köçekler, oyun sırasında kadife üstüne sırma işlemeli gömlek, canfesten, ipekliden sırmalı istufeden dört kubbe denilen biçimde sırma saçaklı eteklik giyerler, belerine sırma kemer takarlardı. Başları açık, saçları uzun, kırma kıvrıkcık bükülü, kokulu ve doğal olarak dağınık idi. Parmaklarına pirinç zil takarlar, raks sırasında buları müziğe uygun biçimde şakırtırlardı.”¹⁴

Hünkâr sofasında oynayan oyuncu kızlar da, bu kıyafete girerek oyunlarını oynuyorlardı.

Genelde klasik Türk Musikisinin ağır beste ve şarkılarından sonra, sıra rakslara gelirdi. Bu rakslar bir başka tespite göre, Curcuna, Köçekçe, Tavşan, Kuzu, Kılci ve Kalyoncu oyunlarıydı.¹⁵ Tavşan veya Tavşan Oğulları Oyununda da, oyuncu (raksçı) câriyeler bu oyuna mahsus olan kıyafete girerlerdi. Tavşan Oyunu kıyafeti, Üsküdar çatması denilen alaca kadife üstüne sırma işlemeler yapılmış bir mintan, sırma saçaklı canfes eteklik ve beldeki gümüş işlemeli kemerden oluşurdu.¹⁶

¹³ “Harem Hayatının İç Yüzü”, *Musiki Mecmuası*, s. 80; ERGİN, Nihat, *Yıldız Sarayı'nda Müzik*, Ankara, 1994, s. 9.

¹⁴ SEVENGİL, Refik Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 84.

¹⁵ ZİYA ŞAKİR, “Saray, Harem Musikisi ve Harem Bandosu”, *Musiki Mecmuası*, Sayı 465, İstanbul, 1999, s. 69.

¹⁶ “Harem Hayatının İç Yüzü”, *Musiki Mecmuası*, s. 80.

Erkek meclisinde oyun oynayan Tavşan Oğulları kıyafetinden söz edilirken: “*Tavşan oğulları siyah çuhadan topuklara kadar şalvar, çuhadan oldukça dar, vücutlarını belli edecek biçimde bir giysi giyerler, bellerine renk renk şallar sararlardı. Bunların başı açık değildi. Oldukça ufak bir çeşit süslü başlık giyerlerdi*” denir.¹⁷ Tavşan Oğlanları aslında Adalı genç Rumlardan olan rakkaslardı. Köçeklerle bunlar arasındaki en önemli fark kıyafetleriydi. Tavşan Oğulları “*Siyah çuhadan topuklara kadar şalvar, çuhadan gayet dar, vücut hatlarını belli edecek şekilde bir camadan giyerler, bellerine rengârenk şallar sararlardı.*”¹⁸ Başları Köçekler gibi açık değildi. Başlarına ufak, süslü külah giyerlerdi. Tavşan rakısı, koşma, hafif sıçrama ve tavşan taklidi yapmak suretiyle oynadığı için bu adı almıştı. Bunu Haremde güzel ve talimli raksçı câriyeler, Tavşan Oğlanı kıyafetine girerek oynuyorlardı. Fakat yorucu bir oyun olduğu için çok nadir oynanırdı. Kıyafetlerin ağırlığı yorgunluğun artmasına sebep oluyordu. Daha sonraları kıyafette çuha yerine atlas geçmiş, şal yerine kemer bağlanmağa başlanmıştır.

İlk kıyafet tarifiyle diğerleri arasında bazı farklar vardır. Ayrıca Tavşan Oğlanlarının başında ufak bir süslü başlık vardır. Surnâmelerle ilgili minyatürlerde de rakkasların başındaki bu başlığa rastlanır.¹⁹

Köçeklerin ve Tavşan Oğlanlarının rakısı hareketlidir. Her iki oyun “*kıvırmalar, göbek atmalar, arkaya doğru yatıp saçlarını sarkıtmalar, yeniden doğrulup öne arkaya bükülmelerle dolu idi.*”²⁰

Elimizde Hünkâr Sofasında oynanan oyunlarla ilgili bir tarihi belge yoksa da, köçek oyunu oynayan ve erkek köçek kıyafetine giren oyuncu câriye kızların da, her iki oyuna aynı biçimde oynamış olmaları gerekir. Bu yalnız, yüzde yüz kesinliği söz konusu olmayan bir kanaattir. Sonraki dönemlerden edindiğimiz bilgilere göre; köçek ve tavşan oyuncularını oyun sırasında bazen hızlı, bazen ağır adımlarla oyun alanını dolaşırlardı. Erkek köçekler, kadın çengilerin kıyafetine girip erkek meclislerinde oynadıkları gibi, kadın olan çengiler de erkek köçek kıyafetine girerek kadın meclislerinde oyun oynayabilirlerdi.

¹⁷ *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, s. 84.

¹⁸ *Tarih Deyimleri*, III, 425.

¹⁹ *Büyük Tarih Ansiklopedisi*, II, 478.

²⁰ *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, s. 84.

Oyuncu kızlar veya kadınlardan oluşan câriyelerin (bunlara kol adı verilir) oyunu dört bölümden oluşuyordu.²¹

Köçek, oyuncu erkeklere; çengi, oyuncu kızlara verilen addır. Ayrıca eskiden çenk çalanlara da çengî deniyordu. Köçeğin oynadığı ezgi de köçekçe olarak anılır. Aslında köçek deve yavrusu demektir.²² Halk dilinde bazı yörelerde değişerek köşek şekline girmiştir. Tavşanca da tavşan oyununun ezgilerinin genel adıdır. Oyuncular tavşan gibi sekerek oynadıklarından dolayı oyuna “*Tavşan*” denilmiştir. İmparatorluk döneminde, Ege adalarından toplanıp, sarayda kız elbisesi giydirilerek oynatılan Rum çocuklarına verilen ad da tavşandır. Köçekçe ve Tavşanca birer oyun havası içinde yer alır.

Osmanlı haremine ilk olarak Yıldırım Bayezıt döneminde, Padişah câriyelerinden mürekkep olmak üzere giren musiki ve raks heyeti, saray hayatının sonuna kadar sürmüştü.²³

Saray hayatını Dolmabahçe’de gören Leyla Saz Hanımefendi Sultan Mecit döneminde sarayda haftada bir iki gece saz olduğundan söz eder. Bu sayı klasik döneme göre fazladır. Tavşan raksı çok yorucu olduğu için çoğu zaman bundan vazgeçilirdi. Kadın Efendiler ve İkballer, saz takımı gönü hepsi saz sofasında hazır olup, padişah gelince ayağa kalkarlar, bir defa yere kadar temenna ederlerdi. Padişah bu sırada “*Memnûn oldum beraber saz dinleriz; inşallah eğlenirsiniz*” diye onlara iltifat ederdi. Padişah, perdeleri kadife, denize bakan sedirde oturur, sağ tarafında güvez ipek ve sırma işli mindere Kadın Efendiler, soldakine de İkballer otururdu. Padişah, Kadın Efendileri ve İkballerinin karşısında, “*başları pulla işlenmiş sırma saçaklı al ihrama da sazandeler otururlar*”dı.²⁴ Son dönemde padişah ve kadınlarıyla, sâzende ve hânendeler, aynı mahalde yer almakta; çalıp söyleyenler için Hünkâr Sofasında olduğu gibi ayrı bir mekan bulunmamaktadır. Klasik dönemde de kadın efendilerle gözdeleler, protokole göre padişahın sağında ve solunda Hünkâr Sofası’nda

²¹ a.g.e., s. 89; Ayrıca bkz. *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, s. 310, 320.

²² *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat*, s. 627.

²³ ZİYA ŞAKİR, “Saray Harem Musikisi ve Harem Bandosu”, *Musiki Mecmuası*, sayı, 465, İstanbul, 1999, s 68.

²⁴ “Harem Hatıraları”, *Musiki Mecmuası*, s. 53.

yerlerini alırlardı.²⁵ Fakat Hünkâr Sofasında, hânende ve sâzende câriyelerin oturmasına mahsus, yönü kıbleye bakan, tahtın iki üç metre yüksekinde bir balkon bulunuyordu.

Abdülmecit Dönemine Dolma Bahçe Sarayında raksçı câriye kızları ve rakslarını gören Leyla Saz, Saz Sofasında önce, peşrev ve beste, sonra kemeñçe taksimi yapıldığını, kemeñçe taksimine başlanırken, Padişaha ve oradakilere protokole göre kahve ikram edildiğini belirtir. Kemeñçe taksimi biterken, 17-18 yaşlarındaki “*Oyuncu Başı*” ve arkasından boyca ondan kısa, yaşça kendisinden küçük sekiz on oyuncu câriye kız sofaya girmektedir. Bunlar da salona intizamla girip padişaha karşı temenna ederler, sonra söz takımının önüne dizilirler.²⁶

Son karcığar namesiyle birlikte köçeğin ilk kısmı (aralama) başlar. Oyuncular sofa ortasındaki halı üzerine gelip, orada döne dolaşa raksa/oyuna başlarlar. Saz ve oyun gecelerine katılan Kadın Efendilerin, saz geceleri, yani musiki fasılları için özel bir kıyafetleri yoktur.²⁷

2.2. Kalyoncu ve Matrak Oyunu

Haremde oynanan oyunlardan biri de kalyoncu oyunudur. Kalyoncu oyununu sahneleyen kızlardan biri, erkek kalyoncu kıyafetine girerdi. Câriyelerden ikincisi de onun sevgilisi rolünde olurdu. Bir temsil niteliği taşıyan oyunun bir bölümünde, kalyoncunun sevgilisi küsüp önünden kaçar, kalyoncu onu bir elinde eğri bıçağı, öbür elinde tabancası olduğu halde arar, kendisine teslim edilmesi ve geri verilmesini isterdi.²⁸

Kalyoncu kıyafetine bürünen câriye kız, “*bürümçük bir gömlek üstüne, ağır işlemeli siyah çuhadan küçük bir salta*” giyerdi. Ayrıca, diz kapaklarına kadar bacakları örten al atlas bir şalvarla, bele tarabulus denen bir kuşak sarılırdı. Kuşağa kabzası kıymetli taşlarla

²⁵ OSMANOĞLU, Şadiye, “Haremde Saz Âlemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 65.

²⁶ “Haremde Saz âlemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, s. 53.

²⁷ a.g.m., *Musiki Mecmuası*, s. 53; Ayrıca bkz. s. 65.

²⁸ “Haremde Saz âlemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, s. 65.

süslü bir piştov sokulurdu. Oyun sırasında içinde kurusıkı olan tabanca zaman zaman ateşlenirdi.²⁹

Şadiye Osmanoğlu'nun hatıralarına göre II. Mahmud da bu tür oyunların huzurunda icra edilmesinden hoşlanırdı. Enderun Fasıl Takımı çavuşlarından ve sonraları “*Küpeli Çavuş*” lakabıyla padişah musahibi olan Meraki Abdi Bey de câriyelerin sergilediği kalyoncu oyunu sırasında sofada bulunmuştu. Kalyoncu oyunu sırasında, kalyoncu darılıp önünden kaçan maşukasının, Abdi Bey'in arkasına saklandığını hissetmiş, bir elinde eğri bıçağı, öbür elinde tabancasıyla Abdi Bey'in üzerine yürüyüp, “*Herif sevgilimi teslim et*” diye onu tehdit edince, Abdi Bey: “*Can kurtaran yok mu?*” diye korkup kaçarken, bir yandan da “*Çoluğuma çocuğuma hasret gideceğim*” diye söylenirmiş. Onun tavırlarını ve sözlerini oradakiler pek eğlenceli bulmuşlar. Bir keresinde de kalyoncu rolündeki câriye, tabancasını çekip Abdi Bey'in göğsüne nişan almış, tetiği çekince Abdi Bey vurulduğunu sanarak korkudan düşüp bayılmış. Aklı başına gelince: “*Acaba hangi tarafımdan vuruldum, hayatım tehlikede mi?*” diye sormuş. Sonra da kendini korkutan kalyoncuya kızıp ağzına geleni söylemiş.³⁰

Burada II. Mahmud döneminde kalyoncu oyununda câriyeler oyunu sergilerken, Meraki Abdi Bey'in de oyuna karıştığını görmekteyiz. Fakat klasik dönemde, Topkapı Sarayı Hünkâr Sofasındaki bu tür oyunlarda padişah ve câriyeleri dışında bir erkeğin yer alması söz konusu değildi.

Oyuncu câriye kızların klasik dönemde Hünkâr Sofasında ve daha sonrası diğer saraylarda oynadıkları oyunlardan biri de, Matrak oyunuydu. İzleyenlerin çok hoşuna giden bu oyun şöyle oynanırdı: Önce dört ayaklı cilalı uzun bir direk oyunun oynanacağı sofaya dikilirdi. “*Direğin boyu uzunluğunda renk renk ipek kurdelelerin uçları direğin tepesine bağlanır, öbür uçları yere sarkıtılırdı.*”³¹ Sonra oyuncu câriye kızlar meydana çıkar ve raks başlardı. Raksyla birlikte oyuncu kızlardan her biri, üzerindeki entari rengindeki kurdelenin aşağı sarkan ucunu tutar ve birbirlerini şaşırtarak, direk etrafında

²⁹ “Saray, Harem Musikisi ve Harem Bandosu”, *Musiki mecmuası*, s. 69.

³⁰ “Haremde Saz âlemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, s. 65.

³¹ “Haremde Saz Alemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, s. 65.

dönerek oynarlardı. Kızlar raksettikçe, direk sonuna kadar renk renk kurdelelerle örtülerek hoş bir manzara ortaya çıkardı. Bu sefer oyuncular direk çevresinde tersine dönerek örgüyü açarlar, o zaman çalgı ve oyun sona ererdi. Şadiye Osmanoğlu henüz çocuk yaşlarda bunlara şahit olmuş birisi olarak şu değerlendirmeyi yapar: “*Bu oyunun tertibi, sanatlı görünüşü eğlenceliydi. Oyuncu kızların renk renk kostümlerle raksederlerken aldıkları şekilleri ve ortaya çıkan hoş manzarayı, çocukluğumun en güzel hatırası olarak hala saklamaktayım*”³²

2.3. Curcuna Oyunu

Hünkâr Sofasında ve diğer sarayların sofalarında da oynanan Curcuna faslı 19. yüzyıla kadar, orta oyununda bir girizgâh olarak icra edilmiştir. Orta Oyunu’nun ilk kısımlarından birini de teşkil eder. Curcuna kabalalık bir oyuncu topluluğu tarafından, özel kıyafetlerle, davul zurna eşliğinde oynanırdı. Taklit, nükte ve türkülle karışık ve gürültülüydü. Bir raks olarak curcuna on ikişer kişilik köçek grupları tarafından köçekçe veya tavşanca adlı raks ritmine uyularak oynanırdı.³³ Haliyle curcunayı oynayan câriye kızlar da, erkek köçek ve tavşan oğlanları kıyafetine girerek bu oyunu oynuyorlardı.

3. Evliya Çelebinin Dördüncü Murat Huzurunda Fası Geçmesi

Konuyla ilgisi ve sarayda icra edilen musiki konusuna açıklama getirmesi bakımından Evliya Çelebi’nin 17. yüzyılın ilk yarısında bizzat Hasoda’da yaşadığı bir olaydan söz etmek istiyoruz.

Evliya Çelebi 1045/1635 Ramazan’ında Has Oda’da Dördüncü Murat’ın huzuruna kabul edilmiş, padişah kendisine “*Bir şey oku*” isteğinde bulununca o, sırasıyla yegâh, düğâh, nigâh, çârgâh, pençgâh, şeş ağaz, rast, ısfahan, nişâburek, nikriz, mâhûr, revahî, irak, hüseyni, nevâ, uşşak, sabâ, muhayyer, bûselik, gerdâniye ve rast makamlarını

³² “Haremde Saz Âlemleri, Oyunlar Eğlenceler”, *Musiki Mecmuası*, s. 66; *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, II, 422; Matrak oyunu ile ilgili bilgiler, Şadiye Osmanoğlunun verdiği bilgilerle benzeşmektedir. Özellikle oyunla ilgili değerlendirme için bkz.

³³ TÜRKMEN, Nihal, *Orta Oyunu*, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1991, s. 78-79.

saymış, sonra bir daireyi eline alıp diz çökerek, huzurda şu beyti okumuştur:

*“Kişi haddini bilmek revadır;
Eğer derviş, eğer bay, eğer gedâdır”*

Bu hikmetli bir beyitti. Musahiplerin görevleri içinde, yerine göre hikmetli sözler söyleyip, hikmetli şiirler okuyarak hünkâra yararlı şeyleri hatırlatmak da vardı. Osmanlılarda haddini bilmeye çok önem verilirdi. Bu beyitte de kim olursa olsun herkesin haddini bilmesi gereği üzerinde durulmaktadır. Bu yönetici, emir, bey, amir ve kul herkes için gereklidir.

Sonra Evliya, segâh makamında: *“Yâ Hazret-i Kelîm-i Gülşenî, pirinin piri Ömer Rûşenî hû!”* diye davudi bir sesle okumaya başladı. Bu tekke musikisinden bir parçaydı. Sonra segâh yakınlarından mâye ve besteniğâr gibi şubelerde dolaştı. Arkasından aşağıdaki şu dörtlüğü besteniğâr makamında okudu:

*“Şahâ Rûşen-çerağsın, âleme nûr-ı basarsın
Nazirin görmedim hoş merdüm-i sahip nazarsın
Görüüp bir nâtuvânı kaçma lutfet ey perî-peyker
Seni görsem vücudum mahvolur kimden kaçarsın”*

Bu dörtlük aşkla ilgiliydi. Şair şöyle diyordu: *“Ey şahım (ve sevdiğim), sen aydınlık bir çerağsın (Fıtıl ve mumsun). Bu halinle bütün âlemin gözünü nurusun. Ben senin benzerini görmedim. Çünkü sen, hoş bakışlı birisin. Bir nâtuvânı (çaresiz ve güçsüz) görünce, kaçma ey melek yüzlü (peri-peyker). Ben seni görünce çok sevdiğimden dolayı vücudum mahvoluyor. Söyle, sen kimden kaçyorsun?”*³⁴

Dörtlük IV. Murat’a hitap ederse, padişahın bütün âlemin ışığı ve göz nuru oluşunu ve benzerinin bulunmadığını anlatarak onu över. Onunla bir arada olmanın, kendini seven musahibini mutlu ettiğini açıklar. Bu âşıkın maşukuna hitap ettiği bir dörtlükse; sevgili, âşıkın gönlünün şahı ve sultanıdır. Onun benzeri yoktur. Onun gün yüzlü melek yüzü de her yeri aydınlatır. Hatta bütün insanlar onun ışığı ile

³⁴ Cerağ, fitil ve mum; nâtuvân, zayıf, güçsüz; perî-peyker, peri yüzlü; ruşen, aydın ve parlak; merdüm, kişi veya gözbebeği demektir.

eşyayı görmektedir. Aşık onu çok sever, fakat zayıf ve çaresiz olunca onu görmeğe yol bulamaz. Onu göremeyince âlemi kararır.

Evliya bu dörtlükten sonra güftesini IV. Murat'ın o sırada hayatta olmayan Musa Melek Çelebi hakkında³⁵ yazdığı, bestesini, IV. Murat'ın ve Yedi Osmanlı Padişahının musahibi ve ayrıca Evliya Çelebinin Musiki hocasının³⁶ yaptığı varsağıyı hazin bir sesle söyledi:

*“Yola düşüp giden dilber
Musam eğlendi gelmedi.
Yoksa yolda yol mu şaştı,
Musam eğlendi Gelmedi”*

IV. Murat, genç yaşta öldürülen musahibi Musa Çelebiyi hatırlayınca, türküyü dinlerken ağlamağa başlamış ve mendiliyle gözlerini silmişti. Evliya Çelebinin; babasının iki kölesinden öğrendiği bu türkü, IV. Murat'ı çok etkilemişti. IV. Murat o gün musahipliğine tayin ettiği Evliyaya: “İlahî, berhudar olasin, de (söyle), şu faslı tamamla” deyince nedim-i has olan Evliya, yine daireyi eline alıp, segâh makamına yakın mâye makâmından şu dörtlüğü söyledi:

*“Yârın dilhânu sırr-ı nihândan haber verir
Güftâ gelse sihr-i beyandan haber verir.
Hısmile baksa vermez amân Rüstem-i Zamân
Kırpiği ok, kaşu kemandan haber verir”*

Şair aşkla ilgili bu dörtlükte şunları söyler: “Yarın, sevgilinin gönül evi, gizli sırdan haber verir. Söze gelse, söyleyişin sihrinden haber verir. Yani bana sihir gibi tesir eden sözler söyler. Hısumla bana bir baksa, aman vermez Rüstem-i Zamandır; kırpikleri ok gibi kalbime saplanır, kaşları da okun kemani (yay) olur”

Bu dörtlüğü hem ilahi aşk, hem beşeri aşk açısından yorumlamak mümkündür. Burada yâr müridin sevdiği şeyhi olursa;

³⁵ Musa Çelebi, IV. Murat'ın çok sevdiği, Mehter Oğlanları arasından seçip yanına aldığı, fakat bir ihtilal sırasında öldürülen gençtir. Bkz. ÜNGÖR, Etem Ruhi, “700 Yıllık Osmanlı Zamanında Halk Musikisinin Yeri”, *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 73.

³⁶ *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*, I, 262; II, 304; Tokatlı Derviş Ömer Gülşeni hakkında geniş bilgi için bkz.

onun gönlü ilahi marifete dair gizli sırlardan haber vermekte, kendisi de çok güzel, gönülleri çezb edici ve etkisi altına alıcı sözler konuşmaktadır. Ama gazaba gelince; Rüstem-i Zaman olmakta; bir bakışı insanın iç âlemini tarumâr etmektedir. Dörtlük beşeri bir aşkın terennümü olarak da, benzer şekilde yorumlanabilir. Bu dostu/yârı, Evliya'nın musahibi olduğu IV. Murat olarak da düşünebiliriz. O sırlarını musahibine açacaktır, ona dostça güzel sözler söyleyecektir. Ama kızdırılırsa, bir Rüstem-i Zaman kesilecektir. Hünkârın dost başını kesmesine ne hacet, bir bakışı bile manen insanı öldürmekten beter edecektir.

Evliya'nın söylediği bu dörtlüğün güfte ve bestesi de, hünkâr ve oradakilerce beğenilmişti. Sonra yeni musahip semai usûlündeki şu eseri okudu:

*“Alet-i hüsn mükemmel kadd-i dilcûda güzel
Ol siyah gözler ile Hak bu ki ebrûda güzel
Hatt-ı nevâkize ne dirsın dedi rahmeyle dedim
Sen de ol rûde güzel hatt-ı semenbûde güzel.”*

Bu dörtlülle, mahubun güzelliklerini, boyunu posunu, siyah gözlerini, onun yeni yetişmiş bir genç oluşunu vafediyordu. Evliya Çelebi bu dörtlüğü bitirdikten sonra edeple başını eğerek ayakta durdu. Hünkâr söyledikleri bir yana, bu edepli ve mütevazı duruşu da pek beğenmiş ve kendisine bir avuç altın ihsan etmişti. O sırada vakit ikindiydi. Evliya Çelebi'ye hitaben: “*Bir aşır Kurân-ı Kerim Tilavet eyle*” isteğinde bulundu. Bundan sonrasını Evliya çelebi şöyle anlatır:

“Üstadımız Evliya (Mehmet) Efendi'den gördüğümüz üzere Kadir gecesi Büyük Ayasofya'da Enâm sûresi sonunda kalıp, bismillâh ile A'râf sûresinin başından başlayarak iki yüz altı adet âyet-i kerimeyi yüksek sesle on iki makam, yirmi dört şube, kırk sekiz terkip üzere tamamladım. Duadan sonra Sultan Osman'ı babası Sultan Ahmed'i ve Osman Oğulları padişahlarının mübârek ruhlarını anarak, Kurân-ı Kerim'i ruhlarına hibe edip gönüllerini şâd eyledim. Fatiha ile hatim edip, mübarek ellerinde yekpâre mücevher balık dişinden bir arka (sırt) kaşağısı vardı. Hakire (bana) ihsan etti.”³⁷

³⁷ Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, I, 264.

IV. Murat musiki ile süslenen iki yüz altı ayeti dinleyip pek beğenmiş, nedim-i hâssına balık dişinden, kıymetli ve o an elinde olan bir sırt kaşağısını ihsan etmişti. O sırada, ezan sesi duyuldu. Hünkâr Müezzinlerinden ikisi, saray meydanında, düğâh ve hüseyni makamında ezan okumaya başlamışlardı. Bu kez hünkâr: “*Evliyâ, var sen de imdâd eyle!*” diye emretti. Evliya Çelebi, derhal elindeki daireyi³⁸ atarak hemen merdiven başında ezanın “*Hayye ‘ale’s-Salâh*” hanesini okudu. Ezandan sonra tekrar hünkârın huzuruna geldi.³⁹

Bu olayı buraya almaktan kastımız, IV. Murat huzurunda yapılan bir faslın nasıl başlayıp bittiğini gösteren bir örnek olmasındandır. IV. Murat “...*Şu faslı tamamla*” şeklinde emrettiğine göre, fasıl geçmek o devrin anlayışına göre bir müzisyenle de mümkündür. Bu gün de mümkündür. Evliya Çelebi bir beyit söyleyerek faslına başlamış, sonra elindeki daireyle çeşitli makamlarda farklı parçaları söylemişti. Sonunda A’raf sûresinin başından itibaren 206 ayeti on iki makam üzere okuyup, arkasından yine hünkârın arzusu ile ezandan “*hayya ‘ale’s-Salah*” hanesini okuyarak bir bakıma fasla son vermişti.

Hünkâr Sofa’sında veya Topkapı Sarayı müstemilatı içinde yaşanan bu olay, musiki icrası sırasındaki ciddiyeti, Klasik Türk Musikisine ait çeşitli ve sanatkârane parçaların fasılda yer alabileceğini, hatta fasıl yapılırken dini musikiye de yer verilebileceğini göstermektedir. Fakat son yüzyılda sarayda fasıllar daha lâdinî bir havaya bürünmüştü.

Evliya Çelebi, konuyla bilvasıta ilgili olarak, musahibi olduğu IV. Murat’ın itiyatlarından söz ederken; onun gecelerini nasıl geçirdiğini de açıklar. Hünkâr yaz kış, Cuma geceleri, alimleri, şeyhleri, Salihleri ve hafızları toplar, onlarla ilmi sohbetler yapardı. Cumartesi geceleri, ilahi ve na’t (Hz. Peygamberi anlatan kasideler) okuyanları toplar, hânende ve sâzendelerle sohbet ederdi. Evliya Çelebi, bir başka yerde hânendelerden söz ederken onları şöyle anlatır: “*Pirleri Hamza b. Yetimidir. Peygamber huzurunda güzel şeyler okurdu. Bütün hânendelerin silsilesi ona bağlanır. Mezarı Taiftedir.*”

³⁸ Türk Musikisinde bir usul aletidir. Küçüğüne *def*, orta büyüklükte olana *daire* veya *bendir*, daha büyük çapta olanına da *mazhar* denir.

³⁹ a.g.e., I, 260-264.

*Bu taife hoş sesi ile, sefere ait ilahiler okurlar, bazıları da, “Allâ hümmе yâ hâdî, âsân eyle yolumuz” ilahisini okuyarak (esnaf alayı içinde) Alay köşkii dibinden geçerler.”*⁴⁰

Buradan anlaşıldığına göre, o günlerin anlayışında hânendelerden kasıt güzel şeyler okuyan, hoş sesle Türk Musikisi içinde yer alan her tür güfteyi makamla okuyanlardır. IV. Murat yaz kış her Cumartesi ilahi ve na't okuyanları, hânendeleri ve çeşitli musiki aletlerini çalan sâzendeleri toplayıp, onlarla geceyi geçirirdi. Pazar gecesi şairlerle, Pazartesi gecesi oyuncular ve çengillerle birlikte olurdu. Beraber olduğu oyuncular: Şebâzenbaşı Kör Hasanoğlu, damadı Musli Çelebi, Mukallid Cufud Hasan, Akbaba, Sarı Çelebi, Çakman Çelebi, Simitçizâde gibi sanatçılardı. Çengiler: Potukoğlu Kolu, Parpol Kolu, Osman Kolu, Nazlı Kolu, Ahmed Kolu ve Şehroğlanları Kolları toplanıp “*Sabaha kadar Hüseyin Baykara meclisleri olurdu.*”⁴¹ Her birinin sayısı yüz veya yüz elliyi bulan oyuncu kolları,⁴² içlerinde raksçılardan başka hokkabazlar, şişe oynatanlar, temsil ve taklitler yapanlar, zorbazlar, perende atanlar, hayvan sesleri taklit edenler ve daha başka maharetler gösterenleriyle; düğün ve derneklerde parayla tutulurlar, farklı adlarla gruplar teşkil ederlerdi. Oyuncu kollarının çoğu Gayr-i Müslimlerden meydana gelirdi. Köçekler, oyuncu kollarının en önemli unsurlarıydı.⁴³ Çünkü eğlencede en çok beğeniyi alanlar onlardı. Musiki ve raks, eğlencede en fazla puan toplayan kısımdı.

IV. Murat pazartesi geceleri de yukarıda yer alan oyuncu kollarından birine mensup oyuncuları veya onlardan istediklerini saraya davet ederdi. Salı geceleri tecrübeli ihtiyarlarla sohbet eder, Çarşamba geceleri “*halkın salih olanları ile*” birlikte olurdu.

⁴⁰ *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, II, 222; Hânendeler Esnafı için bkz.

⁴¹ *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, I, 272; Sultan Hüseyin Baykara, 15. yüzyılda Heratta Sultan olup, aynı zamanda büyük bir bestekârdır. Geniş bilgi için bkz. FANTON, Carlers, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Terc. Cem Behar, Pan Yayınları, İstanbul, 1987, s 52-55; Beşir Ayvazoğlu'na göre Hüseyin Baykara Meclisi demek, güzel ve coşkulu musiki meclisi demektir. Bkz. AYVAZOĞLU, Beşir, *Güller Kitabı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1999, s. 55.

⁴² *İstanbul Nasıl eğleniyordu*, s. 74.

⁴³ a.g.e., s. 74.

Perşembe geceleri de “*dervişler, dilrişler, (gönlü yaralılar) sergüzeşt sahibi mearif erbabı ile sohbet ederdi.*”⁴⁴

Bütün bunlardan onun ve onun gibi klasik dönem Osmanlı Padişahlarının genel mânada akşamları nasıl geçirdikleri anlaşılır. IV. Murat haftanın bir gecesini, ilahi ve na't okuyan hânende ve sazanelere ayırırken, bir gecesini de oyunculara ve çengilere ayırmaktaydı. Bu beraberliklerde kadınlar bulunmuyordu. Hünkâr sofasında geçilen fasıllarda ise, câriye sazende ve hânendeler ve câriye oyuncular bulunuyordu.

Kaynaklar

- AKDOĞDU, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996.
- AKGÜNDÜZ, Ahmet, *Osmanlı'da Harem*, OSAV. Yayınları İstanbul, 1997.
- ALİ SEYDİ BEY, *Teşrifât ve Teşkilâtımız*, haz. Niyazi Banoğlu, 1001 Temel Eser, İstanbul, ty.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Güller Kitabı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1999.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Yayınevi, Ankara, 1986.
- ERGİN, Nihat, *Yıldız Sarayı'nda Müzik*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994.
- EVLİYA ÇELEBİ, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, I-X, haz. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul, 1971.
- FANTON, Carlens, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Terc. Cem Behar, Pan Yayınları, İstanbul, 1987.
- HASAN İBRAHİM HASAN, *Târîhu'l- İslâm*, I-IV, Mektebetü'n-Nahda, Kahire, 1965.
- İYBYER, Albert Howe, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yönetimi*, terc., Seçkin Cılızoğlu, Sarmal Yayınları, İstanbul, 2000.
- KOÇU, Reşat Ekrem, *Tarihimizde Garip Vakalar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1971.
- LESLİE, Peirce, *Harem-i Humâyûn*, terc., Ayşe Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1988.

⁴⁴ *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, I, 292.

- MANSÛR ALİ NASÎF, *et- Tâc el- Câmi 'u li'l- Usûl*, I-V, mektebetu Pamûk, İstanbul, 1961.
- MEHMED NEŞRÎ, *Kitâb- Cihan-Nümâ*, yayınlayanlar, Faik Reşit Unat-Mehmed A. Köymen, I-II, TTK yayınları, Ankara, 1987.
- MEZ, Adam, *Onuncu Yüzyılda İslâm Medeniyeti*, terc, Salih Şaban, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000.
- OSMANOĞLU, Şadiye, "Haremde Saz Âlemleri, Oyunlar, Eğlenceler", *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 65- 67.
- ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, I-IX, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Tarih Ansiklopedisi*, I-II, Bateş Yayınları, İstanbul, 1992.
- PALA, İskender, *Ah mine'l- Aşk*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999.
- PAKALIN, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, I-III, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1983.
- SARICIK, Murat, *Osmanlı'da Kölelik, Câriyelik ve Harem*, Tuğra Matbaası, Isparta, 1999.
- SAZ, Leyla, "Harem Hatıraları", *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 52- 58.
- SERTOĞLU, Murat, *Osmanlı Tarih Lügati*, Enderûn Yayınları, İstanbul, 1986.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim yayınları, İstanbul, 1985.
- TÜRKMEN, Nihal, *Orta Oyunu*, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1991.
- ULUÇAY, Çağatay, "Harem Hayatının İç Yüzü", *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 77- 80.
- ÜNGÖR, Etem Ruhi, "700 Yıllık Osmanlı Zamanında Halk Musikisinin Yeri", *Musiki Mecmuası*, Sayı, 465, İstanbul, 1999, s. 70- 73.
- ÜNÜVAR, Safiye, *Saray Hatıralarım*, Cağaloğlu Yayınevi, İstanbul, 1964.
- ZİYA ŞAKİR, "Saray, Harem Musikisi ve Harem Bandosu", *Musiki Mecmuası*, Sayı 465, İstanbul, 1999, s. 68- 69.

EKLER :



Şekil 1: Zurnaya koşulmuş rakkaslar (oyuncu erkekler). Bu Surnâmeçi Vehbi'nin, 1720 yılındaki surnâmeyi; sünnet düğününü konu alan minyatüründen bir ayrıntıdır. Zurna, def ve kös gibi musiki aletleri çalan sâzendeler önünde, köçekler (erkek rakkaslar), ellerindeki zilleri ve belden aşağısı yerlere kadar uzanan, fakat üst yanları dar olan köçek/erkek oyuncu kıyafeti içinde oyunlarını sergilemektedirler. Köçek kıyafeti, kadife üstüne sırma işlemeleri olan bir mintan, canfes, diba veya sırmalı istufeden olan geniş bir eteklikten oluşur, bele de kemer takılırdı. Ayrıca başlarında birer küçük başlık da dikkati çekmektedir. Bahaeddin Ögel bir zühul eseri olarak, açık havada erkekler içinde, surnâme (düğün) sırasında oynayan bu rakkaslara *rakkaseler* açıklamasını yapmışsa da, raks edenler kadın kıyafetine girmiş köçeklerdir. Özellikle surnânenin üçüncü günü rakkaslar, haliçte tersane kasrı önünde kandillerle donanmış sallar içinde, sâzendelerin çalgısı eşliğinde raks ederek büyük takdir toplamışlardı. Bkz. Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, I-IX, kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, VIII. 88; Koçu, Reşat Ekrem, *Tarihimizde Garip Vakalar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1971, s. 103- 104.



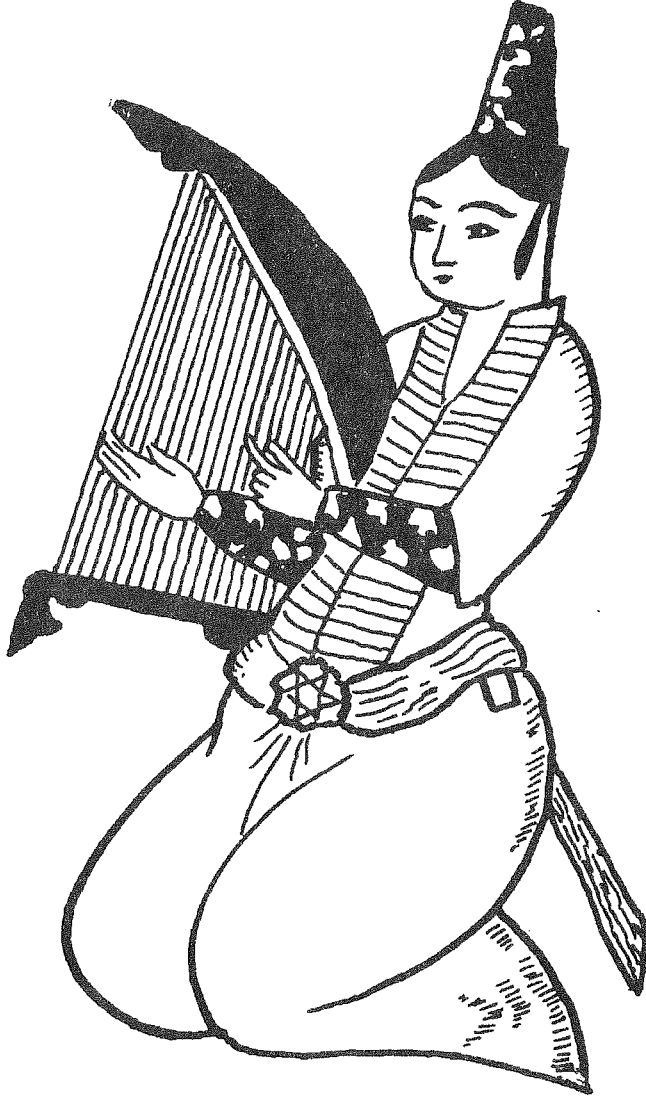
Şekil 2: Surnâmecî Vehbî'den: 1720 de III. Ahmet, dört şehzade ile birlikte beş bin çocuk sünnet ettirmişti. Surnâme denen bu düğünde; zurnalı, defli ve ağız tanburalı (orglu) sâzendeler önünde oynayan rakkaslar görülmektedirler. Köçeklerin /erkek oyuncuların kıyafetlerinin alt yanı geniş ve yere kadar inmektedir. Kıyafetin üst kısmı ise, vücuda oturacak şekilde dardır. Elllerinde pirinç ziller vardır. Başlarında küçük bir oyuncu başlığı görülür. Saçlar bu başlığın altından çıkmaktadır. Bellerde kemer görülür. Haremde oyuncu kızlar da köçek kıyafetine girerek köçek oyunu, tavşan oğlanı kıyafetine girerek de tavşan oyunu oynuyorlardı. Çengi kıyafeti de köçek kıyafetine benzerdi. Oyuncu kızlar/çengiler üst yanlarına pullu kadifeden yelek, altlarına tennure biçimi sırma saçakları olan eteklik giyerlerdi. Ayaklarında yumuşak oyun terliği olurdu. Bkz. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, s. 89. Osmanlı musiki topluluklarında genelde üçgen şekilli tek ağız tanburası varsa da, 1720 şenliğinde, burada padişah huzurunda, iki tanbura vardır. Yine geleneğe uyularak zurna çifttir. Sâzende takımında deflerin altı olması da bir gelenektir. Bkz. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, VIII. 89



Şekil 3: III. Mehmed'in taht salonunda sâzendeler. Sâzende adı erkek ve kadınlar için kullanılırdı. 1572/73 tarihli bir minyatürden alınmadır. Burada sâzendeler büyütülmüş haldedir. Dikkat edilirse musikişinaslar, diz çökerek sıra halinde dizilmişleridir giyimleri ve başlıkları cârîye kıyafetini yansıtır. Musiki aletleri klasik Türk tipi çalgılardır. Minyatürün hiçbir kısmında yabancı tesiri görülmemektedir. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, s. 51; (*Divan-ı Nâdiri*, Topkapı Sarayı, Hazine, no. 889, vr. 8'den)

Şekil 4: Osmanlı Haremünde saz ve def çalan iki sâzende. Sâzendelerin giyimleri, oturuşları, altlarındaki ihram ve musiki aletleri gerçeğe uygundur. Resimlerin dönemi konusunda bir bilgi verilmemiştir, fakat bu iki resim bir minyatürden gravür olarak kopya edilmedir. Annabella d'Huart ve Nadia Tazi'nin 1980 de Fransa'da yayınlanan *Harem* adlı kitabından. Bkz. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, IX, XI, 169.





Şekil 5: Osmanlı dönemi. Harp çalan bir sâzende.Çaldığı harp Osmanlı harbî tipindedir. Sâzende, tarihi gerçeğine uygun olarak, diz çökmüş halde musiki aletini çalmaktadır. İç mekanlarda ve efendisi huzurunda câriyeler başlarını açabilmektedirler. Türk Kültür Tarihine Giriş, IX, 385; Reyhanlı, Tülay, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da hayat (1582- 1599)* Ankara, 1983 adlı kitap, res. 115.)



Türk Kültür Tarihine Giriş, IX, XI, 169, 340 ; (Anabellla d'Huart et Nadia Tazi, *Harem*, Paris, 1980 adlı kitaptan)

Şekil 6: Harem çalgı takımından iki sâzende câriye. Bu resim Fransa'da çıkan *Harem* adlı bir kitaptan alınmıştır. Resmin dönemi ve yerliliği üzerinde bir kayıt yoktur. Bir minyatürden gravür olarak kopya edilmiştir. Sâzendelerin birinin elinde kemençe, diğerinin elinde saz vardır. Câriyelerin diz çökerek musiki aletlerini çalmaları, tarihi gerçeğe uygundur. Sâzendeler belli aralıklarla kendilerine ayrılan sergileri (ihramları) üzerine oturmuşlar ve ciddiyetle görevlerini yapmaktadırlar. Bkz.



Şekil 7: bir Osmanlı dönemi minyatüründe İhramları üzerine diz çökerek, enstrümanlarını çalan sâzendeler. Genelde bunların sayısı burada olduğu gibi dört taneydi. Burada, Önde saz ve daire çalan iki sâzende, bunların arkasında da zurna ve ağız tanburası çalan iki sâzende görülmektedir. Kıyafet, oturuş ve yanlarında başkalarının bulunmayışı tarihi gerçeklerle bağdaşmaktadır.