

**TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞMELER**

ZAFER AKINCIOĞLU
Yüksek Lisans Tezi

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
2012
(Her Hakkı Saklıdır)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞMELER

(Developments in Turkish Music From Tanzimat to Republic)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zafer AKINCIOĞLU

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN

ERZURUM
Ağustos, 2012

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN danışmanlığında, Zafer AKINCIOĞLU tarafından hazırlanan "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Müziğindeki Gelişmeler" başlıklı çalışma 13. / 08 / 2012. tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN

İmza:



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Barış DEMİRCİ

İmza:



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN

İmza:



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. H. Ahmet KIRKILIÇ

Prof. Dr. H. Ahmet KIRKILIÇ

Enstitü Müdürü

TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “TANZİMAT”TAN CUMHURİYET’E TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞMELER” başlıklı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

.... / /

İmza

Zafer AKINCIOĞLU

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞMELER

Zafer AKINCIOĞLU

2012, 132 sayfa

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğunda 19. yüzyılın ilk yarısında resmî bir bildirim olan Tanzimat Fermanı'nın Gülhane Parkı'nda Koca Mustafa Reşit Paşa tarafından okunması sonrası özellikle; demokratikleşme, askerî sistem, maliye, hukuk, sanayi ve eğitim alanlarında devletin bütün kurumlarında gerçekleştirilen reformların ve yapılan köklü düzenlemelerin müzik alanına etkilerini araştırmak amacıyla yapılmıştır.

Bu çalışma nitel bir araştırma olup, çalışma da literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Çeşitli kaynaklardan ilgili bölümler "Tarama (Survey) Yöntemi" kullanılarak gerekli bilgilere ulaşılmıştır.

Tanzimat döneminde Batılılaşma hareketleri ve yapılan reformlar müzik alanında etkisini belirgin bir şekilde göstermiştir. Müzik eğitimi için yeni eğitim kurumları açılmış ve önemli faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Batı Müziği saray çevresine ve halka sevdirilmiştir, Türk Müziğinin kendi otantik dokusu korunarak mevcut eserler çok sesli hale getirilmiş ve Batı Nota Sistemi ile yeniden notaya alınmıştır. Ayrıca bu dönemde Avrupa'dan sanatçılar ülkeye davet edilmiş ve konserler verdirilmiştir. Bunun yanında tiyatrolar, operalar ve operetler açılmış müzikli oyunlar sahnelenmiştir. Yine bu dönemde derin bir musiki kökeni olan mehteran yeniden düzenlenerek Mızıkai Hümayun ismini almış ve Avrupa'dan getirtilen sanatkârlara Mızıkai Hümayun'da dersler verdirilerek bilgilerinden faydalanılmıştır. Dönem padişahları bütün bu müzikal gelişmelerin gerçekleşmesi için imkânları seferber etmiş ve müzik anlamında Batılılaşma konusu üzerinde ısrarla durmuşlardır.

Anahtar Sözcükler: Tanzimat, Türk Müziği, Cumhuriyet

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
DEVELOPMENTS IN TURKISH MUSIC FROM TANZIMAT TO REPUBLIC
Zafer AKINCIOĞLU
2012, 132 page

This study has done for the purpose of searching the effects to music that radical arragemets were made and reforms were realized in the all instutations of the state; particularly democratization, military system, finance, law, industry and education after reading Tanzimat Edict which is a formal declaration by Koca Mustafa Reşit Pasha in Gülhane Park in the first half of of 19th century in Ottoman Empire.

This study is a qualitative research and when the study was doing, litarature scanning method was used. By Scanning (Survey) method, the necassary informations in concerning sections from different sources are reached.

To westernization movements and reforms in the Tanzimat Era, clearly shows the effect of the field of music. New educational institutions were opened for music education and important activities were realized. During this time, western music had public and around the palace loved, existing works were vocalized plenty by preserving Turkish music own authentic texture and were re-notated with Western notation system. Also during this period artist from Europe were invited to the country and these artists gave concerts. Beside this, theaters, operas and operettas were opened and musical performances were staged. During this period, Mehteran (Band of Jenissary Musicians) which had a deep musical origin, took the name Mızıka-i Hümayun (Imperial Orchestra) by reorganizing and by they had the artist, brought from europe, give lesson in the Mızıka-i Hümayun, utilize their informations. The period Sultans mobilezed the possibilities for the realization of all these musical developments and strongly focused on the topic of music in terms of westernization.

Key Words: Tanzimat, Turkish Music, Republic

ÖNSÖZ

Ulu Önder Atatürk'ün “Geçmişini Bilmeyen Geleceğine Yön Veremez” sözünden yola çıkarak; toplum olarak yarınlarımızı sağlam temeller üzerine kurmamız için, kendi kültürel geçmişimizi sahiplenmemiz gerekmektedir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra gerçekleştirilen 1 Kasım 1928 Harf Devrimi öncesi yazılı kaynakların, resmî yazışmaların ve belgelerin, Osmanlı Devleti'nin resmî dili olan, Arapça ve Farsça özelliklerini yoğun şekilde içerisinde taşıyan ve Türklerin ana dili dediğimiz Osmanlıca olması sebebiyle, tarih araştırmaları yapılırken, diğer birçok alan gibi müzik alanında da keşfedilmeyi bekleyen birçok kaynağın olduğu görülüyor.

Bu araştırmada çeşitli kaynaklar, müzik alanındaki gelişmeler ve günümüze etkileri düşünülerek araştırılmış ve somut veriler elde edilmiştir. Osmanlı dönemi müziğinde ve Cumhuriyet müziğine geçiş sürecinde yaşanan yenilikçi hareketler günümüz müzik bilimi için uygulanabilir ve yeni ufuklar açabilir niteliktedir. Bu araştırma sonucunda elde edilen verilerin müzik eğitimcileri, müzik araştırmacıları ve müzik bölümü öğrencileri için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada bilgi ve tecrübelerinden fazlasıyla yararlandığım tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN başta olmak üzere, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN'e, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Barış DEMİRCİ'ye, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Öğretim Üyesi Arş. Gör. Erhan ÖZDEN'e, Türkçe Öğretmeni Erdem YILDIRIM'a, Matematik Öğretmeni Ümit ÇELİK'e ve İngilizce Öğretmeni Serdar YILMAZ'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Erzurum-2012

Zafer AKINCIOĞLU

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI	I
TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	X
TABLOLAR DİZİNİ	X
KISALTMALAR DİZİNİ	XI

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Çalışmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Tanımlar	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM.....	5
2.1. Araştırmanın Modeli	5
2.2. Evren ve Örneklem	5
2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması	5

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. TANZİMAT FERMANI VE TÜRK MÜZİĞİ.....	6
3.1.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Müziği'ne Genel Bakış.....	7
3.1.2. Tanzimat Fermanı'nın İlanı.....	9
3.1.3. Tanzimat Fermanı'nın Müzik Alanındaki Etkileri.....	9

3.2. OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MUSİKİSİNE GENEL BAKIŞ	13
3.2.1. Müzikologlar	15
3.2.1.1. Safiyüddin Urmevi	15
3.2.1.2. Ali Ufki Bey	15
3.2.1.3. Dimitri Kantemiroğlu	16
3.2.2. Nota Sistemleri	18
3.2.2.1. Arap Harf (Ebcet) nota sistemi	20
3.2.2.2. Hamparsum nota sistemi	21
3.2.3. Ses Sistemleri ve Türk Müziğinde Koma	22
3.2.3.1. Türk Musikisi ses sistemi	22
3.2.3.2. Tampere sistem	24
3.2.3.3. Yirmi dört aralıklı ses sistemi	25
3.2.3.4. Koma	28
3.2.4. Türk Musikisinde Makam, Seyir ve Usul Kavramları	29
3.2.4.1. Makam	29
3.2.4.2. Seyir	30
3.2.4.3. Usul	31
3.2.5. Türk Musikisinde Formlar (Biçimler)	32
3.2.6. Osmanlı Döneminde Kullanılan Sazlar	34
3.3. MÜZİĞE KATKI SAĞLAYAN DÖNEM PADİŞAHLARI	40
3.3.1. III. Selim	40
3.3.2. II. Mahmud	42
3.3.3. Abdülmecid	43
3.3.4. Abdülaziz	46
3.3.5. V. Murad	47
3.3.6. II. Abdülhamid	48
3.3.7. VI. Mehmed Vahdettin	51
3.4. TANZİMAT ÖNCESİNDEN CUMHURİYET'E KADAR OLAN DÖNEMDEKİ MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI	52
3.4.1. Mehterhane	52
3.4.1.1. Tabl ü Alem Mehterleri	53
3.4.1.2. Mehter Esnafı	59

3.4.2. Mevlevihane	63
3.4.3. Enderun	67
3.4.4. Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler	70
3.4.5. Mızıka-i Hümayun	73
3.4.5.1. Mızıka-i Hümayun'un kuruluşu	73
3.4.5.2. Mızıka-i Hümayun'da eğitim	80
3.4.5.3. Mızıka-i Hümayun' un bölümleri	83
3.4.5.3.1. Fasl-ı Atık	83
3.4.5.3.2. Fasl-ı Cedid	83
3.4.5.3.3. Müezzınan bölüğü	84
3.4.5.3.4. Opera operet grubu	84
3.4.5.3.5. Saray orkestrası	85
3.4.6. Darülbedayi (Güzellikler Evi ve İlk Konservatuar)	86
3.4.7. Darülelhan (Ezgiler Evi) ve Eğitim Dönemleri	87
3.4.7.1. Birinci sınıf	89
3.4.7.2. İkinci sınıf	89
3.4.7.3. Üçüncü sınıf	90
3.4.7.4. Dördüncü sınıf	90
3.5. TÜRK MÜZİĞİNE ÖNEMLİ KATKILAR SAĞLAMISŞ SAHSİYETLER.....	91
3.5.1. Hammamîzade İsmail Dede Efendi	91
3.5.2. Zekai Dede Efendi	92
3.5.3. Hacı Arif Bey	93
3.5.4. Tanburi Ali Efendi	94
3.5.5. Tanburi Cemil Bey	95
3.5.6. Rauf Yekta	100
3.5.7. Hüseyin Sadettin Arel	100
3.5.8. Sadettin Kaynak	101
3.5.9. Şerif Muhittin Targan	103
3.5.10. Sadi Işlay	104
3.5.11. Münir Nureddin Selçuk	105
3.5.12. Yorgo Bacanos	106

3.6. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NA DAVET EDİLEN BATILI MÜZİSYENLER VE AVRUPALI GEZGİNLERİN TÜRK MUSİKİSİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ.....	108
3.6.1. Osmanlı İmparatorluğu'na Davet Edilen Batılı Müzisyenler	108
3.6.1.1. Elias Parish Alvars	108
3.6.1.2. Auer.....	108
3.6.1.3. Leopold De Meyer	109
3.6.1.4. Franz Liszt.....	109
3.6.1.5. Eugene Leon Vivier	109
3.6.1.6. Henri Wieuxtemps	110
3.6.1.7. August D'adelburg.....	110
3.6.1.8. Arditi	110
3.6.2. Avrupalı Gezinlerin Türk Musikisi Üzerine Görüşleri	111
3.6.2.1. Edward Jones	114
3.6.2.2. Arditi	115
3.6.2.3. Hr. Von Hussard ve Stadler	115
3.6.2.4. Thibaut	116

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	118
4.1. Sonuç.....	118
4.2. Öneriler	120
KAYNAKÇA	121
ARŞİV BELGELERİ.....	125
EKLER.....	126
ÖZGEÇMİŞ.....	132

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. Diyezlerin-Bemollerin Şekilleri ve Koma Değerleri	23
Şekil 3.2. Tampere Sistemde Diyez-Bemol Koma Değerleri	25
Şekil 3.3. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi İspatı On İki Tam Dörlü.....	26
Şekil 3.4. On İki Tam Dörtlünün Sıralanışı	26
Şekil 3.5. On İki Tam Dörtlünün Diyez-Bemollerle Sıralanışı.....	27
Şekil 3.6. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi İspatı On Bir Tam Beşli	27
Şekil 3.7. On Bir Tam Beşlinin Sıralanışı.....	27
Şekil 3.8. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi.....	28
Şekil 3.9. İstanbul'dan Viyana'ya Gönderilen Sazlar	35
Şekil 3.10. South Kensington Müzesindeki Türk Musikisi Sazlarından Yedisi	37
Şekil 3.11. Türk Borusu ve Saz.....	38
Şekil 3.12. Kanunî, Neyzen ve Semazenler	66
Şekil 3.13. Giuseppe Donizetti'nin El Yazısı Ders Notları.....	113

TABLolar DİZİNİ

Tablo 3.1. İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değiştirme İşaretleri	24
------------------------------------------------------------------------------	----

KISALTMALAR DİZİNİ

AKT:	Aktaran
BKZ:	Bakınız
BOA:	Başbakanlık Osmanlı Arşivleri
FT:	Feet Ölçüsü (30.48 cm)
H:	Hicri Yıl
İN:	İnch Ölçüsü (2.54 cm)
M:	Miladi Yıl
ÖLM:	Ölüm Tarihi
TDK:	Türk Dil Kurumu Sözlüğü
Y.Y:	Yüzyıl
YAK:	Yaklaşık Olarak

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Müzik en ilkel çağlardan günümüz teknoloji çağına gelinceye kadar her zaman insanoğlunun günlük hayatında dolaylı ya da dolaysız yoldan önemli yer kaplamış ve toplum hayatının ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Dünya medeniyetleri içerisinde Osmanlı İmparatorluğu köklü bir medeniyet olmuş ve hüküm sürdüğü yüzyıllar boyunca müzik hayatı geniş bir yelpazede kendini göstermiş ve birçok müzik kurumu uzun yüzyıllar boyunca önemi çalışmalar yapmıştır. Bu kurumların en köklü ve en eskisi askerî bir kurum olan Mehterhane'dir. Mehteranlar Osmanlı İmparatorluğu'nda savaşta en önde giderek askerlere moral olması ve askerî düzeni sağlaması, belirli zamanlarda nevbet vurma ve özel günlerde gösteri yapması bakımından her daim halkla iç içe olmuştur.

Bir diğer önemli müzik kurumu dini musikinin temel unsuru olan ve padişahlar tarafından her zaman himaye edilip korunan Mevlevihaneler'dir. Osmanlı İmparatorluğu'nun resmî dininin İslamiyet olması ve Mevlevihanelerin Tasavvuf Musikisinin merkezi olması bakımından Mevlevihaneler halk ve saray çevresinde her zaman değer görmüştür.

İmparatorlukta her türlü eğitimin ve müzik eğitiminin verildiği kurum Enderun'du. Enderun'da yetişen devşirme ve Türk çocuklar devlet içerisinde önemli mevkilere getirilir ve her zaman devletin istikbali için vazgeçilmez derecede önemli görülürlerdi. Buradan Enderun'da verilen müzik eğitiminin ne denli üst seviyede ve verimli olduğunu anlayabiliriz. Osmanlı döneminde ün yapmış ve devletin musiki çizgisini önemli ölçüde değiştirmiş olan büyük musikişinasların büyük çoğunluğu Enderun'da yetişmiş ve bazıları yine Enderun'da hocalık yapmışlardır.

Bir diğer önemli kurum ise Tanzimat Fermanı sonrası devlet tarafından yapılan düzenlemeler sonrası Mehterhane'nin yerine kurulan Mızıka-i Hümayun'dur. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yer alan "Vaka'a - i Hayriyye" Türk tarihinde olduğu kadar Türk müziğinde de büyük öneme sahiptir (Tura, 1984, s.1511).

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla işlevini yitirmiş olan Mehterhane'den sonra Mızıkai Hümayun'un açılması (İstanbul, Maçka 1831-1834) Anadolu'daki müziğin de yönünü değiştiren ciddi bir adım olmuştur (Güray, 2006, s. 299) ve Batı müziği eğitiminin Türkiye'de resmen başlatılmasına yol açmıştır (Tura, 1984, s.1511).

Bu kurumun bandosu, orkestrası ve bunların öğretim elemanları ile oluşmasını... İtalya'dan İstanbul'a gelip son yirmi sekiz yılını burada geçiren Guiseppe Donizetti Paşa (1788-1856) sağlamıştır (Uçan, 2000, s. 51).

Donizetti, Mızıkai Hümayun'un çalışmalarının yanı sıra sarayda müzik dersleri vermiştir, Mızıkai Hümayun'da bando ve orkestranın yanı sıra eski ve yeni üslupta fasıl heyetleri ile müezzinler de yer almıştır (Gazimihal, 1947, s. 55).

Ayrıca geleneksel tek sesli Türk Sanat Müziği ve Halk Müzikleri ile yetinilmeyip çok sesli müziğe ağırlık verilerek devletçe saray ile ordudan başlayarak halka doğru yayılmaya çalışılmıştır. "Uluslararası nota yazısı" olarak adlandırılan o zamanki "Avrupa nota yazısı" 1828'de Türk müzik yaşamına kesin olarak girmiş ve hızla yayılıp gelişmiştir (Uçan, 2000, s. 51).

Mızıkai Hümayun Osmanlı'nın son dönemlerinde bir askerî bando okulundan çok daha fazla şey ifade etmekte olup adeta Batı müziği ile bütünleşmenin merkezi olarak hareket etmiştir. Saray çevresinin müzikal tercihleri de bu süreçten sonra geleneksel müziklerden Batı müzikal yapılarına doğru değişmiştir (Güray, 2006, s.300, akt. Elçi, 2008, s. 41,42).

Yapılan bu değişiklikler sonrasında; Çok uluslu, çok dinli ve çok dilli bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet'e çok kültürlü bir miras bırakmıştır (Kaygısız, 2000, s. 268).

Devletin yönetim şekli değişmiş olsa da Osmanlı müziği küçük farklılıklar dışında kendini korumuş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Cumhuriyet sonrası Türkiye'de kurulan müzik ve müzik eğitimi kurumlarının temelleri aslında Osmanlı İmparatorluğu zamanında atılmıştır ve günümüzde meyvelerini vermektedir.

1.1. Problem Durumu

Bu çalışmanın problem cümlesi "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Müziğindeki Gelişmeler nelerdir?" şeklinde oluşturulmuştur.

Tanzimat döneminden Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen süreçte yapılan müzik alanındaki olumlu olumsuz bütün değişiklikler bu araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Fermanı'nın ilanı sonrası, özellikle müzik ve müzik eğitimi alanlarında gerçekleştirilen yenilikçi hareketlerin ve yapılan düzenlemelerin müzik alanına etkilerini araştırmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Cumhuriyet öncesi Osmanlı İmparatorluğu'nda musiki, birçok farklı kurum ve kuruluşta faaliyet göstermekte ve canlılığını devamlı sürdürmekteydi. Bu kurumlar Enderun, Mehterhane, Mevlevihane, Mızıkai Hümayun, Darübedayi, Darülelhan, Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler'dir. Bu musiki kurumlarından bazıları devlet tarafından desteklenerek himaye edilmekte bazıları ise sivil girişimlerle desteklenip musiki çalışmaları yapmaktaydı.

Musiki çalışmaları günümüzde de hem devlet hem de toplum nazarında önemli bir yer tutmakta ve gelişimini devam ettirmektedir. Bu nedenle tezimizin konusu olan geçmişte yapılan musiki alanındaki gelişmelerin önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

- Araştırma kapsamında toplanan verilerin gerçek durumu yansıttığı,
- Araştırma verilerinin toplanmasında kullanılan yöntemlerin araştırma için uygun yöntemler olduğu varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

- Bu araştırma ulaşılabilen kaynaklarla elde edilen veriler ile
- Tanzimat Fermanı (1839) sonrası ve Cumhuriyet'in ilanına (1923) kadar olan dönemdeki konularla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Tanzimat: İdari işlerin düzeltilmesi için alınan önlemlerin ve uygulamaların tamamı (TDK).

Cunhuriyet: Milletın, egemenliği kendi elinde tuttuğu ve bunu belirli süreler için seçtiği milletvekilleri aracılığıyla kullandığı yönetim biçimi (TDK).

Enderun: Osmanlı'da Büyük sarayların iç bölümü ve devlet görevlilerini yetiştiren okul (TDK).

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

Bu bölümde; araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve verilerin toplanmasına yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma “tarama” modelindedir ve literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Var olan kaynak ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya literatür tarama denir. Literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur (Karasar, 2005, s.183).

Tarama modelleri; geçmişte veya hâlen var olan bir durumu, var olduğu şekli ile betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez (Karasar, 1991, s.77).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar olan süreçte yaşanan tüm gelişmeler oluştururken; örneklemini ise müzik alanındaki gelişmeler oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Araştırmanın veri toplama araçlarını; kitaplar, dergiler, makaleler, bildiriler, konuyla ilgili yazılmış tezler ile Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri gibi ulaşılabilen kaynaklar oluşturmaktadır.

Araştırma’da veriler; belirtilen kaynakların incelenmesi yoluyla elde edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. TANZİMAT FERMANI VE TÜRK MÜZİĞİ

Müzik, en ilkel topluluklarda bile, konuşmadan önce insan hayatına girmiş bir unsurdur. Biliyoruz ki, en ilkel topluluklar gündelik işlerini, daha konuşmayı öğrenmeden önce, ritim ile sonraları oldukça basit bile olsa ritme eşlik eden bir takım seslerle, yani musiki ile yürütmüşlerdir. Bu arada, özellikle dinî mahiyette bir takım hareketler raks'ı meydana getirmiş ve bu üç unsur, dini ayinlerin temelini teşkil etmiştir. Çeşitli tabiat olaylarından korkup, bunlardan korunmak ihtiyacını duyan insanoğlu, ritim, müzik ve dansla, gerçek mahiyetini bilemediği büyük güce tapınarak, bu olaylardan korunmak ve kurtulmak istemiştir. Bu üç temel unsur, başlangıcından itibaren bütün insan toplulukları üzerinde etkili olmuş ve adeta bütün toplumlar, aşılması gereken bu merhaleden mutlaka geçmişlerdir. Bunlar, sanatın ilk tohumlarıdır (Özkan, 2010, s. 21).

Tanzimat döneminde Osmanlı imparatorluğunda birçok alanda gelişmeler yaşanmış ve ıslahat hareketleri baş göstermiştir. Bu dönem içerisinde askerî sistemde yapılan köklü değişiklikler ve sanatsal alanlara olan ilginin artması müzik alanında birçok değişimlere neden olmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması ve sonrasında mehteran kurumunun kapatılması müzikal anlamda yeni ihtiyaçlar doğurdu ve Mızıkai Hümayun denilen saraya bağlı bir kurum oluşturuldu. Bu yeni kurum padişahlar tarafından desteklenerek müzik eğitimi vererek ve saray orkestrasını içinde barındırarak çok yönlü bir çalışma alanına sahip oldu.

Özellikle III. Selim ve II. Mahmut'tan bu yana Batıdan etkilenildiğinin yanı sıra, yakın geçmişlere kadar, kimi Türk kültür renklerinden, Batının etkilendiği de bir gerçektir (Budak, 2000, s. 117).

Kültür bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür. Dünya müzik kültürleri çeşitlidir, farklıdır ve her biri kendi içinde, örgütlü, amaçlı, tutarlı ve kökünde tarihseldir

(Budak, 2000, s. 14-19).

Müzik, insanın tanımlanamaz ve kavranamaz sonsuzluğu olan anlık, irade, bellek ve iç dünyada oluşan duyguların, imgelerin, sezgilerin, nota-ses diliyle, biçimsel, formsal ve estetiksel bir yapıda anlatılmasıdır (Budak, 2000, s. 229).

3.1.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Müziği'ne Genel Bakış

Kaygısız (2000)' a göre Osmanlı'da müzik, Fatih Sultan Mehmed'e kadar dört kanalda yürüdü. Medreselerde, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde ilk kez Fatih Sultan Mehmed'le birlikte okullaşma oldu ve Enderun'da müzik eğitimi verilmeye başlandı... Kuruluş ve yükselme döneminde "mehter" öndeydi. Duraklama döneminde, zevk, sefa, eğlence içerikli saray müziği; gerileme döneminde ise, genel arayışlar müziğe yansımıştı. Doğu ve Batı müziğinin birçok türü bulunuyordu (s. 148-149).

Osmanlı döneminde, saray çevresinde müzik, bazı duraksamalara rağmen sürdürülürken, toplumdaki etkinlikler daha inişli çıkışlı olmuştur. Bunun kaynağını ise, müziğin din ile bağdaşmadığı, hatta dine aykırı olduğu biçiminde zaman zaman öne sürülen iddialar oluşturmuştur (Budak, 2000, s. 94).

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıl başlarına kadar iki tür müzik bulunmaktaydı. Birincisi, halk müziği; ikincisi, Osmanlı Sanat Müziği 1826'dan sonra buna Batı müziği dahil oldu.

Kaygısız (2010)'a göre müzik türleri;

- 1) Saray ve konak müziği.
- 2) Dinsel müzik
 - a) Cami ve mescit müziği (şer-i müzik).
 - b) Tekke ve tarikat müziği (tasavvuf müziği).
- 3) Askerî müzik, mehter müziği (kaba saz-açık hava müziği).
- 4) Meslek teşkilatları müziği (lonca müziği).
- 5) Eğitim müziği.
 - a) Medrese müziği (şer-i ve tasavvuf müziği).
 - b) Enderun meşkhane müziği.

6) Kent eğlence müziği (fasıl: ince saz-kapalı alan müziği) (s. 138).

Selçuklular ve Osmanlı'nın kuruluş yıllarında "mistik düşünce" etkiliydi. Mevlana, Yunus Emre, Gülşehri, Hacı Bektaş, Hacı Bayram ve diğer tasavvufçular halk arasında tasavvuf düşüncesiyle birlikte, tasavvuf müziğini yaygınlaştırdılar. Bu durum yaklaşık olarak 16. yüzyılın ortalarına kadar sürdü. Celali isyanlarının bastırılması, devlette Sünni İslamcı görüşün egemen olmasını sağladı. Mistik düşünceler de önemli ölçüde kaybolmuştu. Halk edebiyatı gibi müzik de, bu yıllarda ikiye ayrıldı. Dinsel ögenin ağır bastığı müzikler, merkezi yönetimin egemenliğine girdi. Halk müziği ise, daha dünyasal konulara yöneldi. Karacaoğlan, Köroğlu gibi ozanlar bu dönemde ortaya çıktı. 19. yüzyıla değin halk müziğinde Kerem, Karacaoğlan, Köroğlu, Emrah türküleri, koşmaları yaygınlaştı. 19. yüzyılda Dadaloğlu, Âşık Ömer, Gevheri ve diğer ozanların müzikleri egemen oldu. Serhat türküleri, koşmalar, destanlar, kahramanlık türküleri, aşk ve sevda türküleri ile gurbet havalalarının yaygınlık kazanması, daha çok 19. yüzyıla denk gelir. Bilindiği gibi Osmanlı'nın yavaş yavaş parçalanmaya yüz tuttuğu yıllardır. Bu yüzyıl, aynı zamanda iç sorunların en yoğunlaştığı yıllardı. Günümüze taşınan halk müziğinin çoğunluğu 19. yüzyıla aittir (Kaygısız, 2000, s. 195).

Selçuklular döneminde ortaya çıkan tasavvuf müziği, Osmanlı İmparatorluğu sürecince devam etti. Divan müziği ise Osmanlı devlet düzeninin oturmasıyla belirdi. Fatih Sultan Mehmed zamanında Mısır'dan getirilen sanatçılarla desteklendi. Kanuni ile devam eden süreç, 17. yüzyılda ilk ciddi ürünlerini verdi. Bu tarihten sonra sarayın, müzik adamlarını (hanende-sazende) koruma altına almasıyla divan müziği gelişme gösterdi. Dini eserler yanında dindışı eserler yaratıldı. Bazen dini konularla dindışı konular iç içe işlendi. Pek çok makam bulundu, farklı müzik formları yaratıldı. Bu durum, 19. yüzyıl başlarına kadar sürdü. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çoğunlukla şarkı formunda eserler verildi. Böylece, divan müziği gelişmesini tamamlayıp hafif müziğe dönüştü.

Divan Müziği'nin Özellikleri

- Dili; önce Farsça, kısmen Arapça, daha sonra Osmanlıca oldu,
- Konuları; dini, din dışı, ama tasavvuf etkisindedir,
- Çalgıları; ney, ud, santur, kudüm, tambur, tef, zil, rebap,

- Ses dizileri; makamsaldır. Makamlar, minör etkilidir. Osmanlı'nın son yıllarında bazı Batı dizilerinden etkilenmeler sonucu, majör etkili makamlar bulundu (Kaygısız, 2000, s. 134-135).

3.1.2. Tanzimat Fermanı'nın İlanı

Osmanlı toplumunun kültürel değişiminde en önemli dönüm noktası, muhakkak ki Tanzimat'ın ilanıdır. Tanzimat'a kadar, Osmanlı toplumunun gerileme nedeni ordunun zayıflığı olarak anlaşılmıştır. Bu nedenle de genellikle askerî alandaki yıkma ve kurmalarla uğraşmıştır. Oysa Tanzimat döneminde ve daha sonra da Cumhuriyet'e kadar, Türk toplumunun Batıdan geri kalış nedeni olarak siyasi bünye ve idari örgütün farklı oluşu anlaşılmış ve genellikle bu konularda reformlar yapılmaya çalışılmıştır (Ergün, 1996, s. 27,28).

Tanzimat hareketi Gülhane Hatt-ı Hümayun'u ile başlayan bir reformlar serisi olduğu kadar, Osmanlı müesseseleri ve teşkilatını yakından ilgilendiren, şu veya bu türlü etkileri bu müesseseler ve teşkilat üzerinde görülen siyasi ve sosyal bir hadisedir (Gökbilgin, 1967, s.1). Vak'a-i Hayriyye diye anılan ıslahat, eski kurumların varlığına son verilerek yeni kurumlar oluşturulması anlamına geliyordu (Aksoy, 1996, s. 70).

Tanzimat ilan edildikten sonra Osmanlı ordusunda çok önemli düzenlemeler yapıldı. Bu düzenlemeler daha sonraki Osmanlı Ordusu'nun temeli oldu (Ergün, 1996, s.17,18). Aynı dönemde Türk askerî musiki takımı da yerini Batı örneğine göre kurulan yeni askerî bandolara bıraktı (Aksoy, 1996, s. 70).

Batılılaşma, önce askeriyede başlamıştı. Bunu yeni açılan okullarla gazeteler izledi. Ancak, başka alanlarda da yenileşme hareketi sürüyordu. Batılı usulde giyinme, Fransızca öğrenme, davetler düzenleme, opera-bale gösterilerine katılma, Batı müziği ve yeni askerî müziği dinleme gibi alışkanlıklar yavaş yavaş saray çevresine yerleşti (Kaygısız, 2000, s. 72).

3.1.3. Tanzimat Fermanı'nın Müzik Alanındaki Etkileri

19. yüzyılda Osmanlı toplumsal ve siyasi hayatında başlayan modernleşme, kapıları Batı musikisinin etkisine açtı. 1650'den 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı musiki edebiyatında Batı notası hiç görülmemişti. Batı notası Osmanlı ortamına yavaş yavaş sızdı, 19. yüzyılın ikinci yarısında gitgide yaygınlaştı. Avrupa,

notası işe yarayınca Türk Musikisi eserleri porteli notayla yazılıp basılmaya başladı. Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907), 1876'da ilk fasıl külliyatları ile yaprak notaları yayımlamıştır. Basılan parçaların çoğu piyano için armonize edilmişti. Bu işlem Avrupalılara özgü bir düşünce şeklini yansıtıyordu, çünkü Avrupalılar Doğu ezgilerini bu tarihten çok önce armonize edip yayımlamışlardı (Aksoy, 1996, s. 53).

Alafranga yaşam, Batılılaşma tutkusu, İstanbul, İzmir, Trabzon, Bursa ve Adana gibi büyük kentlerde Tiyatro, Opera, Operet ve Batı müziğine ilgiyi artırmıştı. Tanzimat'ın hemen ertesinde, İtalyan ve Fransız müzik grupları akın etmeye başladı. Bunlar adı geçen kentlere turneler düzenliyor, aylarca Türkiye'de kalıyorlardı. Bu arada, Liszt ve Vietemps gibi zamanın dünyaca ünlü sanatçılarından, İstanbul'da, sarayda konser verdiğini biliyoruz (Abdülmecit zamanında). Türkiye'ye gelen yabancı sanatçıların bir kısmı büyük kentlere yerleşti ve özel dersler verdiler. Aynı yıllarda müzikle ilgili yayınlar, çeviriler, notalar çoğaldı (Kaygısız, 2000, s. 167).

Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1827) bazı fasıllar yayımladı, daha sonra da musiki dersi kitaplarında porteli notayı tanıttı (1897 ve sonrası). 19. yüzyılın tam başlarında önce Şamlı Selim, sonra da kardeşleri Şamlı İskender ile Tevfik yaklaşık otuz yıl boyunca (1901'den 1920'lerin sonlarına kadar) musiki meraklılarına çok sayıda eserin notasını kazandırdılar (Aksoy, 1996, s. 54).

19. yüzyılda... Türkiye'deki musiki hayatı köklü değişiklikler geçirmiştir. Bu yüzyılda başlatılan Batılılaşma hareketi musiki hayatına damgasını vurdu. Söz konusu değişimin başlangıcı, 1826'da Yeniçeri Ocağı kaldırılırken bu örgütün bir parçası olarak düşünülen Mehterhane'nin de kaldırılarak yerine Mızıkacı-i Hümayun'un kurulmasıdır. Musiki kurumları yeniden düzenlenirken ilk iş olarak mehter takımı yerine Batı örneği bir bando oluşturuldu. Bu girişim askerî musikiyle sınırlı kalmadı. Amaç, bandodan başlayarak orkestralar, korolar kurmak, Batı müziği zevkini saraya ve çevresine aşıladıktan sonra şehre ve bütün ülkeye yaymaktır. Musiki çalışmalarını örgütlendirip yönetmek üzere İstanbul'a çağrılan ve "Osmanlı İmparatorluğu Muzikaları Genel Eğitmeni" olarak görevlendirilen, ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti'nin (Donizetti Paşa) programı bu doğrultuydu (Aksoy, 2003, s. 203).

Osmanlı'da tiyatro ve operanın verimli yılları Tanzimat'la (1839) başladı

(Kaygısız, 2000, s. 171). Batı müziğinin resmî düzeyde benimsenmesi yalnızca sarayı ve çevresini etkilemedi; değişim şehre de yansıdı... İstanbul'da ilk kez bir tiyatro binası yaptırıldı. "Fransız Tiyatrosu" adıyla anılan bu tiyatrodaki müzikli oyunlar, operetler sahnelendi, opera parçaları seslendirildi (Aksoy, 2003, s. 203).

Tanzimat Fermanı'ndan hemen sonra, 1840'ta İtalyan asıllı Bosco bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşısına 400 kişilik salonu olan ve sahnesi oyun oynamaya uygun bir tiyatro binası yaptırmıştır. Bosco, 4 yıl boyunca İtalya'dan opera grupları getirerek, hafif güldürü türünden oyunlar oynatmış, ancak tutunamamış ve tiyatroyu Halep'li Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi'ye devretmiştir (1844). Naum Efendi, opera ve eğlence programlarıyla tiyatroyu birlikte sürdürmüştür. İki yıl sonra bu bina bir yangınla yok olunca, Sultan Abdülmecit'ten yardım alarak, ünlü Tokatlıyan İşhanı'nın bulunduğu yerde ikinci tiyatro binasını kurmuştur (Kaygısız, 2000, s. 122).

Yeni tiyatro binası kurulduktan sonra, Naum İtalya'dan Opera-Operet toplulukları getirtir. Naum tiyatrosunun... sanat hareketi... 1870'de geçirilen ikinci yangına kadar yaklaşık yirmi sekiz yıl sürdü. Bu yirmi sekiz yıl süresince Batı sanatlarının, Opera ile Operet'in tanınip yayılması yönünde hayli yol alınır. Zamanın gözde opera toplulukları İstanbul'a davet edilir. Özellikle Naum tiyatrosunda opera dağarının bugün de değerli örnekleri arasında yer alan birçok eser sahnelenir. Bazı operalar bestelenişinden çok kısa bir süre sonra İstanbul'a ulaşabiliyordu, hatta kimi operaların Paris'ten önce İstanbul'da sahnelendiği biliniyor (Aksoy, 2003, s. 203).

1866'ya kadar sadece Beyoğlu kesiminde seyredilebilen operalar, operetler, 1867'de İstanbul yakasına da geçti. Sahne sanatları daha sonra da Gedikpaşa'ya, Bayazıt'a, Şehzadebaşı'na kadar yayıldı. Kısacası, İstanbul 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın belli başlı sanat merkezlerinden biri durumuna gelmişti. Bu dönemde yalnızca Opera-Operet toplulukları değil, birçok besteci, ses ve saz sanatçısı da konser vermek amacıyla çıktıkları Avrupa turneleri sırasında İstanbul'a da uğradılar, sarayda ve halk önünde konserler, resitaller verdiler (Aksoy, 2003, s. 203,204).

Aynı yıllarda, sarayda da opera ve operetler oynuyordu. Donizetti, Aranda ve Düssek Paşaların çabalarıyla, ilk olarak İtalya'dan opera grupları getirtilerek bu iş gerçekleştirildi. Sonraki yıllarda, sarayda görevli yabancı sanatçılarla sürdürüldü. O yıllarda, sarayda çok sayıda yabancı asıllı müzisyen çalışıyordu; kimi öğretmen, kimi

çalgıcı, kimi şarkıcı, kimisi de yönetici olarak. Türk sanatçıların yetişmesi 19. yüzyılın ikinci yarısının son çeyreğine denk gelir. Bu tarihten itibaren Saray Tiyatrosu (Operası) ikiye ayrıldı.

a) Türk sanatçılardan oluşan topluluk.

b) Yabancı sanatçılardan oluşan topluluk (Kaygısız, 2000, s. 169).

Kaygısız (2000)'a göre; Saraydaki bu ayırım Abdülhamid dönemine denk gelir. Hokkabazlık, Kukla, Karagöz, Cambazlık, Ortaoyunu, Türk oyuncular tarafından oynanıyordu. Batıdan çevrilen eğlencelik hafif oyunlarsa, yabancılar tarafından oynanıyordu. Operada ise pek az Türk görev almıştı. Çoğunluk yine yabancıydı. Bu yabancı sanatçıları arasında, 19. yüzyılın ikinci yarısında iki önemli usta başta gelir: Dikran Çuhacıyan ile Güllü Agop Naum Efendi'den sonra Osmanlı opera ve tiyatrosunun gelişmesinde ikisinin çok büyük katkısı oldu. Bu büyük ustalardan, Dikran Çuhacıyan (1836-1898) 1861'de devlet tarafından Milano Konservatuari'na gönderildi; müzik eğitimi alsın ve komik opera bestelesin diye. Çuhacıyan, opera ve operet alanında eser veren ilk Türk bestecisiydi. Yeteneğini, çabasını halkın hizmetine sunmuştu. Ancak, ondan sonra 1930'lu yıllara kadar opera-operet yazan başka kimse çıkmadı... Çuhacıyan, İtalya'da dört yıl kaldı. Dönüşünde, saraydan gereken ilgiyi görmedi. Zira Sultan Abdülmecit ölmüş, yerine Abdülaziz geçmişti. Abdülaziz döneminde sarayda geleneksel divan müziği itibar görüyordu (s. 169-171).

Bütün bunlara ek olarak, Tanzimat'tan sonra Osmanlı'da okulların sayısı ve türleri çoğaldı. Devlet okulları, azınlık okulları, misyoner okulları, medreseler, bir de sarayın okulu vardı. Buna dergâh, tekke ve zaviyelerdeki eğitimi de katabiliriz (Kaygısız, 2000, s. 174).

3.2. OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MUSİKİSİ'NE GENEL BAKIŞ

Türkler tarih sahnesine çıkış bakımından dünyanın en eski milletlerinden biridir. Dünya yüzünde Türkler kadar yayılmış, çıktığı yerden binlerce kilometre ötede vatan tutmuş bir başka millete daha rastlanamaz (Güngör, 2003, s. 132).

Tarihin en eski medeniyetlerinden birini kurmuş olan, demiri ilk işleyen, atı ehlileştirerek günlük hayatın, toplumsal ve siyasi faaliyetlerin vazgeçilmez unsuru haline getiren; bu suretle sürat ve kudret sağlayarak geniş bozkırlarda kalabalık düşmanlarına ve sert iklim şartlarına karşı varlık ve üstünlük mücadelesini başarıyla yürütmeyi becerebilen Türkler, muhtelif sanat dallarında da faaliyet göstermişlerdir (Özkan, 2010, s. 21).

Eski Türk dini çerçevesinde, belirli zamanlarda bazı dinî törenler yapıldığı, toylarda yahut ölenin ardından tertiplenen yuğ'larda dinî mahiyette musikiye yer verildiği bilinmektedir. Hatta Hunlarla ilgili Çin kaynaklarında, Türklerin Çin Seddi'ni aşan süvarilerini, beraberlerindeki davula benzer çalgı aletleriyle cesaret buldukları kayıtlıdır. Hunlar ve daha sonra Göktürkler çağındaki bu dinî-sihri törenleri kam, baksı, şaman, ozan, oyun adını alan şair-sihirbaz-hekîm-müzisyen ruhanîler yönetirdi. Bunlar... düzenledikleri şiir ve manzum parçaları "pipa" ve "kopuz" gibi aletlerle musikili olarak ifade ederlerdi. Zamanla, toplumun din anlayışı değiştikçe, bu ozanların görevleri de değişti. Önceleri dinî mahiyette olan şiir, musiki ve raks, toplumun daha gelişmiş dinlere yönelmesiyle bu hüviyetini kaybetmekle beraber, sanat tarafı ağır basmaya başlamıştır. Fakat sanatın bu üç temel unsuru, Türk toplumlarında her zaman varolmuştur (Özkan, 2010, s. 21,22).

Aksoy (1996)' a göre; kültür ve sanat düzeyindeki yaratıcılık süreci boyunca, Musiki Osmanlı İmparatorluğunun kurduğu düzende en üstün değer katına yükseltilen, en çok saygı gören, en sevilen etkinlikti (s. 17).

Türklerin en eski devirlerinden başlayarak "pipa" ve "kopuz" adı verilen sazları kullandığı bilinmektedir. Hatta Osmanlılar Rumeli'ne geçmeden çok evvel, Macarlar ve Ukraynalılar, Atilla'nın ordularıyla gelen "kopuz" u tanımışlar ve kullanmaya başlamışlardır. Türklerdeki musiki hayatını Ord. Prof. Fuad Köprülü şöyle anlatmaktadır: Türklerin ilk edebî verimlerinin dinî bir mahiyet taşıdığını, raks ve musiki ile daima beraber olduğu bilinmektedir. Şu halde Türk musikisinin en eski

şeklini “Bahş-ı Ozan” ların kopuzlarla çaldıkları nağmelerde aramak gerekir. İlk safhalarda şiir ve musiki ile olan raks ayrıldıktan sonra bile, şiir ile musikinin kaynaşması daha asırlarca devam etmiş, yani bütün milletlerde olduğu gibi, Türklerde de “Ozan” ile “Kopuzcu” pek sonraki zamanlarda ayrılmıştır. Eski Türkler’de musiki ve oyun halk arasında pek yayılmıştı. Eski Çin seyyahlarından biri “Turfan” ahalisinin seyahate çıktıkları zaman musiki aletlerini yanlarında taşıyacak kadar musikiye tutkun olduklarını söylediği gibi, diğer Çin kaynakları da Türkler’in musiki ile alakasından, gerek Tu-kiie’lerde (Göktürkler’de) gerek Uygurlarda askerî mızıkanın mevcudiyetinden bahsedilmektedir (Özkan, 2010, s. 22).

Osmanlı-Türk musikisi ancak 17. yüzyılda gelişmeye başlamıştır... 19. yüzyılda musikiyle ilgili Osmanlı kaynaklarının büyük çoğunluğu henüz keşfedilmemişti; bilindiği tahmin edilebilecek eserlere ulaşmak da kolay değildi. Oysa 15. yüzyıl ve öncesinin El Kindî, Farabî, Kutbuddin-i Şirazî, Safiyüddin, Abdülkadir vb. gibi klasik İslam kaynaklarını Avrupa kütüphanelerinde bulabilmek mümkündü (Aksoy, 2003, s. 197,198).

Türk müziğine kuramsal olarak ışık tutan bu kaynaklara da değinmek gerekirse Elçi (2008) şu örneklerden bahsetmiştir: X. yüzyılda Farabî (Kitab El Musikî El Kebir, Kitab Fi’l Musikî, El Müdhal Fi’l-Musikî, Kitab Ustukısat, İlm El-Musikî, İhsa’el-Ulum ve tertibiha, Kitab Fi’l-hsa’el-İka, Kitabü’l-Musiki, Kitab At Advar), İbni Sina (Kitabü’şŞifa, Kitabü’n Necat) ile başlayıp; XIII. yüzyılda Safiüddin Abdülmümin Urmevi (Kitabü’l Edvar, Risaletü’ş Şerefiyye Fi’n Nisabit Telifiyye) ile derinleşen kuramsal çözümleme geleneği XV. Yüzyılda Maragalı Abdülkadir (Zübdetü’l Edvar, Şerhü’l- Kitabü’l Edvar, Fevaid-i Aşere, Makasıdül-Elhan, Cami’ül-Elhan, Kenzü’l Elhan, Zikru’n-Nagam ve Usulha), Abdülaziz Çelebi (Nekaavetü’l Edvar, Fatih Anonimi), Ahmetoğlu Şükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Ladikli Mehmet Çelebi, Şirvanlı Fethullah Mümin ve XVI. yüzyılda Abdülkadir’in torunu Mahmud’un yazdıkları ile canlılığını koruyarak Türk müziğine özellikle geleneksel Türk sanat müziğine kuramsal anlamda ışık tutmuşlardır (s. 39).

Dr. Werner Bachman “Eski Çağın Müzik Tarihi İçinde Anadolu” adlı konulu çalışmasında şöyle diyor: “Anadolu müziği çok özgündür. Lidya müziğinin Yunan müziğine etkisi vardır. Yunan müziğinde kullanılan enstrumanların kökeni Anadolu’ya

dayanmaktadır. Anadolu, Mezopotamya ve Kafkas uygarlıkları arasında bir köprüdür. Dışarıdan olan etkiler Anadolu'nun özgünlüğü açısından çok küçük kalmaktadır. Mezopotamya'da ve Mısır'da bulunan uygarlıklar gibi Anadolu'da da çok önemli uygarlıklar vardır (akt. Budak, 2000, s. 202).

3.2.1. Müzikologlar

3.2.1.1. Safiyüddin Urmevi

Vefat tarihi 1294 olarak bilinen Safiyüddin Abdülmümin, takvimlere göre 13. yy. da yaşamıştır. Beş asır öncesinden getirdiği birikimiyle, yedi asır sonra dahi sahasında aşılammıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 163).

Tek sesli müziğin kurumlarına ve kurallarına ilişkin ilk önemli çalışma... XIII. yüzyılda Urmiyeli Safiyüddin Abdülmümin tarafından yapılmıştır... önemli olan onun Kitabü'l-Edvar (Devirler Kitabı) adlı Arapça eserinde, müzik sistemini saptaması ve makamların özelliğini belirtmesidir (Budak, 2000, s. 60).

Bunun yanında Aksoy (1996) ise Kitabü'l-Edvar'la ilgili olarak "Safiyüddin yazdığı örneklerin İslam dünyasında notaya alınmış ilk musiki örnekleri olduğu kesindir" (s. 23) bilgisini vermiştir.

3.2.1.2. Ali Ufkî Bey

Asıl adı Albert Bobowski olan Ali Ufki (1610- 1675), şair ve dilciliğinin yanı sıra, santur çalan bir besteci ve müzisyendir (Budak, 2000, s. 79) .

Enderun'da 18 yıl hanendelik yapmıştır. İyi Türkçe ve Türk musikisi öğrenmiştir. Musiki ve tarih üzerine birtakım Latince kitaplar yazmıştır. Batı müziği de biliyordu. O zamanki Batı notası ile Türk musikisine ait yüzlerce saz ve söz eserini yazmıştır. *Mecmua-i Saz-ü Söz* adındaki kitabında topladığı bu eserler, yüzlerce XV-XVII. asır Türk Musikisi mahsulünü unutulmaktan kurtarmıştır. Yazdığı saz eserlerinin bir kısmı Kantemiroğlu'nun Edvar'ında da notaya alınmıştır. Tek nüshası Londra'da British Museum Kütüphanesi'nde bulunan *Mecmu'a-i Saz-ü Söz*, 1650 yılında yazılmıştır (Öztuna, 1970, s. 35).

Ali Ufki Bey Avrupa müziğinde kullanılan nota yazısını Türk müziğine uyarlayarak, 1650'de yazmaya başladığı "*Mecmua-i Saz ü Söz*" de kullanıp geleneksel

sanat müziği ve halk müziğine ilişkin 400’ü aşkın eseri nota yazısıyla günümüze ulaştırmıştır (Uçan, 2000, s.48). Uçan, bu müzik sistemlerinin kullanılmamasının sebebini belleğe dayalı meşk sistemine bağlamaktadır (akt. Elçi, 2008, s. 41).

Aksoy (1996)’ a göre; Ali Ufkî *Mecmua-i Saz ü Söz*’de kararsızlığını yenerek kendi yazım kurallarını koymuştur. O kullanışsız çeviri harf uygulamasını bir kenara bırakmış, bütün musiki parçalarını sağdan sola doğru yazmış, şarkıların Türkçe sözlerinin bir bölümünü notaların altına, bir bölümünü ise şarkının notası verildikten sonra en aşağıya Arap alfabesiyle eklemiştir. Ali Ufkî’nin *Mecmua*’sı 17. yüzyıl Türk musiki kültürünün Batıya ulaşabilmiş tek belgesidir ve Ufkî’nin *Mecmua*’sı... büyük önem taşır, çünkü bu kaynak notaya alınmış Türk saz ve söz musikisi eserlerinin ilk geniş kapsamlı derlemesi niteliğindedir (s. 28-30).

Ali Ufkî Bey’in *Mecmu’a-i Saz-ü Söz* eseri ile ilgili olarak Öztuna (1970) şu bilgileri aktarmıştır; “Eserler, makam sırasına göre yazılmıştır. İlk makam Hüseyinî’ dir. Bazı nota ve güfteler, asıl metin dışında, sayfa kenarlarında verilmiştir. Güftelerin tamamı (bütün kıtaları) yazılmıştır. Bu eserin Türkiye’de iki mikrofilmli vardır. Biri Sadeddin Arel’e aitti, ölümünden sonra çalınmış, Türkiyat Enstitüsü’ne intikal eden kütüphanesinden çıkmamıştır. Diğer mikrofilm, Haydar Sanal’a aittir” (s. 35).

Bunların yanında Ali Ufki Beyle ilgili olarak Öztuna (1970) “Ali Ufki Bey, Türk Musikisi’nde bestekârlık da etmiş, basit yapıli parçalar bırakmıştır” (s. 35) bilgisini, Aksoy (1996) ise; “Ali Ufkî soldan sağa doğru yazılan Avrupa porte notasını sağdan sola doğru yazılan Arap alfabesine uydurmaya çalışmıştır” (s. 28) bilgisini vermiştir.

3.2.1.3. Dimitri Kantemiroğlu

Büyük bir Türk bestekârı ve Türk Musikisi bilgini olan Romen prensi ve yazardır. Yaş’ta doğdu, Harkov’da öldü... Han Mîrza Kantemir’in oğlu, Müslüman dininden Hıristiyan dinine geçmiş, “Teodor” adını alarak Romanya’da öldürülmüştü. Teodor, Türkler’in “Kantemiroğlu” dedikleri kişinin büyükbabasıdır... Kantemiroğlu’nun babası III. Konstantin, bu tanassur eden Teodor’un oğludur. Konstantin Kantemir... ölünceye kadar 8 yıl Osmanlı imparatorluğunun Moldavya prensi olmuştur. Kantemiroğlu, III. Konstantin’in babası 59 yaşında iken doğmuş küçük oğludur. III. Konstantin, Polonya albayı payesine de haizdi (Öztuna, 1970, s. 322).

Kantemiroğlu, 14 yaşında İstanbul'a geldi. 21 yıl İstanbul'da oturmuştur; oturduğu saray bugün Cibali'de ve harabe halindedir. II. Ahmed (1691-1695) tahta geçince, oğlu gibi sevdiği Kantemiroğlu'nu saraya aldırdı. Esasen Rum papazlarından evvelce babasının Yaş Sarayı'nda, sonra İstanbul'da tahsil gören ve zaten Türkçe konuşan Kantemiroğlu, Enderun'da Doğu kültürü ve dillerini de öğrendi. II. Ahmed, babası ölünce 1693'te birkaç ay için Kantemiroğlu'nu Moldovya Beyi yaptı. 20 yaşında olduğu için tahtından geri alındı ve yine İstanbul'a geldi. Hemen hemen hepsi iyi bir düzeyde olmak üzere Romence, Türkçe, Arapça, Farsça, Slovence, Yunanca, Latince, Rusça, Almanca, Fransızca, İtalyanca ve Macarca biliyordu. Edirneli Ahmed Çelebî'den Türk Musikisi ve Tanburî Angeli'den tanbur öğrendi. Orta boylu, zayıf, fevkalade zeki, sevimli ve hoşsohbeti... çok zeki ve kültürlü olan Kantemiroğlu, Çar Petro'nun da büyük teveccühünü kazandı, senatör oldu. Siyasi ve ilmî faaliyetlerde bulundu. 53 yaşında rusyada öldü (Öztuna, 1970, s. 322,323).

Kantemiroğlu olarak bilinen Dimitrie, Türklerin kullandığı ebced notasını yeniden düzenleyerek yüzlerce müzik eserini notaya almış ve günümüze ulaşmalarını sağlamıştır (Budak, 2000, s. 80). Kantemiroğlu'nun musiki alanındaki çalışmaları ile ilgili olarak, Aksoy (1996) çalışmasında "17. yüzyıl sonunda Kantemiroğlu (Prens Dimitrie Cantemir) ile Nayî Osman Dede (yak. 1652-1730) harf notasını yeniden canlandırdılar. Kantemiroğlu, Nayî Osman Dede'nin kullandığı harf notasıyla nerdeyse tıpatıp aynı olan yeni bir harf notası icat etti bilgisini vermektedir" (s. 31).

Bunun yayında Kantemiroğlu'nun Türk Musikisi alanındaki çalışmalarının en önemlisi olan *Kantemiroğlu Edvarı*'nı Öztuna (1970) çalışmasında şu şekilde belirtmektedir; *Kitabu İlmi'l-Musikî ala Vech'l-Hurufat* yahut *İşaret-i Perdehay-ı Musikî*, kısaca *Kantemiroğlu Edvarı* diye anılır. Nefis bir Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. II. Ahmed'e (1691-1695) sunulduğuna göre Kantemir; 20 yaşlarında yazmıştır. İki kısımdır: İlk kısım, klasik edvar kitaplarına benzer, uzun uzun perdelerden ve makamlardan, kısaca da usullerden bahseder. XVIII. asırda yazılmış en mühim Türk Musikisi nazariyat) kitabıdır (Edvar). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde, Arel Kütüphanesi'nde, merhum Şefik Gürmeriç'te yazma nüshaları vardır. Eserin ikinci kısmı, XVI-XVII. asırlarda bestelenmiş 309 Peşrev, 39 Saz Semaîsi ve bir Beste, toplam olarak 349 parça Türk Musikisi eserinin (47 makamdandır ve 176'sının sahibi gösterilmemiştir) ebced notası ile notasını verir. Yeryüzünde tek

nüshadır. Bizzat Kantemiroğlu'nun kaleminden çıkmış olan bu nüsha, 1910 yıllarında büyük bir meblağ karşılığı Arel tarafından satın alınmıştır. Şimdi Türkiyat Enstitüsü'ndeki Arel Kütüphanesi'ndedir. *Edvar*'ın ilk kısmını Arel, *Şehbal*'de yayımlamış ve nota kısmından da bol örnekler vermiştir (s. 322,323).

Öztuna 1970'de yayımlanan çalışmasında "Kantemir, aynı zamanda büyük bir bestekârdır. Çok güzel klasik üslupta peşrevler yazmıştır. Elimizde bir Beste, iki Aksak Semaî, on bir Saz Semaîsi, yirmi iki Peşrev olmak üzere otuz altı eseri" olduğunu belirtmiştir (s. 323).

Kantemiroğlunun çağdaşı olan ve Türk notacılığının önemlilerinden Nayî Osman Dede (ölm. 1730)'nin nota yazısı da Kantemiroğlu'nun benzerdir. "Bir diğer nota mucidi olan Osman Dede'nin torunu Abdülbaki Nasir Dede (1756- 1812)'ye bizzat III. Selim bir nota yazısı ısmarlamıştır (Budak, 2000, s. 80).

3.2.2. Nota Sistemleri

Farmer'a göre, elimizde Arap musikisinin 13. yüzyıldan, İran musikisinin 14. yüzyıldan, Türk musikisinin ise 17. yüzyıldan önce notaya alınmış bir örneği olmadığı bilinmektedir (akt. Aksoy, 1996, s. 20).

Türkiye modernleşme döneminde yeni ufuklara açıldığında yeni kavramlara geçiş o kadar ani olmuştur ki değerler kavramı değişmiş ve yenileşme yönündeki çabalar üstün niteliklerin yitirilmesi tehdidiyle karşılaşmıştır. Kaynakları ve malzemeyi genişletme yolundaki atılımlar ile yeni bestelenen parçaların herhangi bir ayıklamadan geçirilmeden benimsenmesi bu yeni eğilime damgasını vurmuştur. Musikiciler kısa zamanda çevrelerini saran nota seli içinde boğulmuşlardır. Bununla birlikte, geçen yüzyılın sonlarında basılı notaların sel gibi çoğalması hem yeni, hem de eski bestelerin yayılmasını sağlamış, kafa karıştırıcı nota kurallarına ve çelişiklere rağmen icracıları nota okuyup yazmaya özendirmiştir (Aksoy, 1996, s. 19).

Musikiyi yazıya geçirme fikrinin Türk musikisinde derin kökleri vardır. Farklı nota yazım yöntemleri Osmanlı döneminde yüzyıllar boyunca ortaya çıkan, bugün bile incelenip icra edilebilecek geniş bir musiki dağarcığının unutulmamasını sağlamıştır. Türk musiki adamlarının notaya her dönemde gösterdikleri ilgi musiki ile dilin geniş bir

anlam yelpazesinin hayatî parçalarını oluşturduğu bir düzenin yankılanan sesiydi. Ali Ufkî de işte bu sese kulak vermişti:

Taaccüb edesin ey âşık bu ne hattır ve ne kelim?

Ak üstünde bir karadır, buna ilim derler ilim (Aksoy, 1996, s. 55).

Osmanlı'da nota yazımının tarihi 19. yüzyıldan çok öncelere dayanır. Ezgilerin Batı notası anlayışı ile yazıya dökülebileceği, yani her bir perdenin ve süre biriminin ayrı bir işaretle belirtileceği bir sistem oluşturmak için, 17. yüzyıldan itibaren çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. 17. ve 18. yüzyıllarda Kutbî Nayî Osman Dede (1652?-1730) ve Kantemiroğlu (1673-1723), sonrasında ise Abdülbaki Dede (1765-1821), nota işareti olarak Arap harflerinin kullanıldığı 'ebced notası'yla çeşitli sistemler geliştirmiş, ancak bunların hiçbiri yaygınlık kazanmamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 84).

Çok yönlü yazar ve saray musikicisi Ali Ufkî (1610-yak. 1677) 21 fasıldan 400 söz ve saz eserini 1650'de Avrupa porte notasıyla yazdı (*Mecmua* 1650). Batı müziği eğitimiyle yetişen Ali Ufkî Batı portesi yöntemini Türk musikisine uygulamıştır (Aksoy, 1996, s. 28).

Musiki eserlerinin notaya alınması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda yapılan çalışmalarla ilgili olarak, Aksoy (1996) çalışmasında; “özellikle Mevlevi cemaatleri dinî ye dindışı musiki ürünlerinin yayılmasında, musiki eğitiminin güçlendirilmesinde, bu arada notanın hem musiki parçalarının hatırlanmasına, hem de bu parçaların kütüphanelere kazandırılmasına yardım eden teknik bir araç olarak kullanılmasında başrolü oynadığını belirtmiştir” (s. 18).

Türkiye'de denenen çeşitli nota yazım türleri musikinin daha önceki seslendirme alışkanlıklarına göre yazılıp okunabilecek olan anlamlı bir şekiller örgüsüne oturur. Ama bu nota yazım türlerinin hepsi de Batı notası tam anlamıyla benimseninceye kadar kısa ömürlü olgular olarak kaldı (Aksoy, 1996, s. 20).

Cumhuriyet dönemine yaklaşırken yapılan notalama çalışmaları konusunda, Aksoy (1996) şunları aktarmaktadır; “yeterli bir notalama yöntemi sorununa gerçekten ciddi bir tutumla eğilenler, modern Türk müzikolojisinin önderleri Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel oldu. Üçü de notanın hızla yayılmasına ve nota yazımına ortak kurallar getirilmesine unutulmaz katkılarda bulundu; harf notasıyla yazılmış

kaynaklardan, Hamparsum defterlerinden birçok eser çevirip yayımladı. Musiki eserlerinin notaya alınmasında ve derlenmesinde eşsiz bir hizmeti olan bir musiki adamı da öğrencisi Ekrem Karadeniz’le (1904-1981) yüzyılların ürünü dinî ve dindışı musiki örneklerini notaya almak gibi çetin bir işe girişen Abdülkadir Töre’dir (1873-1946). Bu çalışmanın sonucu Süleymaniye Kütüphanesinde saklanmakta olan 66 ciltlik göz kamaştırıcı Karadeniz yazma nota derlemesidir” (s. 54).

Aksoy (1996)’a göre; sayısız yazılı kanıt gerek kuramcılarının, gerekse icracıların musikinin notaya geçirilmesi fikriyle düzenli bir biçimde uğraştıklarını, musikiyi yazma yolundaki bazı girişimlerin de daha önceki dönemlerin musiki ürünleri için bir kaynak oluşturan nota derlemeleri ortaya çıkardığını gösteriyor... Türk musikisinin uygulamadaki gerçeklerine dayalı, işlerliği olan, zengin bir kuramın nota okuyup yazabilmek için yeterli bir yöntemle birleşebilmesi süreci birkaç yüzyıla yayılmış ve sonunda ancak modernleşme döneminde tamamlanabilmiştir (s. 17,18).

3.2.2.1. Arap Harf (Ebcad) Nota Sistemi

En eski nota türü Eski Yunan nota yazım biçiminin bir yorumu olan Arapların harf notası modeliydi. Bunu, harf notasının kendi musiki kültürlerine uyarlanan biçimleriyle Türk harf notası anlayışı, Bizans ve Ermeni nota sistemleri izledi; en sonunda da Batı notası uygulamaya konuldu (Aksoy, 1996, s. 19).

Araplar, İranlılar, Türkler musikiyi geleneksel olarak harf ve sayılarla yazmışlardır. Harfler notanın perdesini, sayılar ise değerini gösterir. Arap harf notası Sistemci Okul’un kurucusu Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî (ölm.1294) ile tam bir işlerliğe kavuşmuştur (Aksoy, 1996, s. 20, 22).

18. yüzyılın son yıllarında, Osman Dede’nin torunu, Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Nasır Abdülbaki Dede (1765-1821) harf notasına olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır (Aksoy, 1996, s. 42).

Ezgilerin harflerle notaya alınması Türk musikisini kütüphanelerde bulunabilecek bir malzeme haline getirmiştir. Kantemiroğlu’nun 350 dolayında ezgiden oluşan derlemesinin yanı sıra Kevserî’nin yazdığı 500’ü aşkın parça, Nayî Osman Dede’nin bıraktığı 70 dolayında eserin notaları ile Abdülbakî Dede’nin notaya aldığı birkaç eser harf notası aracılığıyla gelecek kuşakların musikicilerine aktarılan bir klasik musiki

külliyatı oluşturur... geriye dönüp bakılınca, harf notası fikrinin İslam dünyasındaki musikicilerin yüzyıllarca ilgi odağında yer aldığı görülür (Aksoy, 1996, s. 46).

3.2.2.2. Hamparsum Nota Sistemi

Abdülhakî Dede'nin arkadaşı olan Ermeni kilise hanendesi Hamparsum (1768-1839) ortaçağ Ermeni *neum* notasına dayanarak 1813 dolaylarında yeni bir sistem geliştirdi (Aksoy, 1996, s. 49).

Bu nota sistemi Nota yazılarının sonuncusu ve en çok tutulmuş olanı Hamparsum notasıdır. 1813-1815 yıllarında Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından bulunan bu nota yazısı, kolay ve pratik olduğu için oldukça yaygınlaşmıştır (Budak, 2000, s. 80).

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l* Musikisi (XVII. yüzyıl), Nasır Abdülhaki Dede'nin Tahriyye'si (XVIII. yüzyıl), Hamparsum'un defterlerinde yer alan müzik yazı sistemleri teknik olarak uygun düşmekle birlikte kullanılmayıp yaygınlaşmamıştır (Elçi, 2008, s. 41).

Aksoy (1996) çalışmasında şu bilgileri aktarmıştır; 19. yüzyılın ilk yarısında iki yeni nota yazım türü, Hamparsum'un icat ettiği nota ile Hrisantos'un düzenlediği yeni Bizans notası ortaya çıktığı zaman musikideki kültürel kaynaşma süreci daha yoğunlaşır ve canlanır. Bu yeni nota sistemlerinin canlılık döneminde Hamparsum notası hızla yayılmıştır (s. 49,50).

Hamparsum notasının hızla yayılmasının en önemli nedeni kolay ve kullanışlı olmasıydı. Ama bu nitelikler aynı zamanda yöntemin sakıncalarıydı. Sistem fazlasıyla basit olduğu gerekçesiyle eleştirilmişti. Hamparsum, yöntemindeki eksiklerin farkındaydı. Sistemi geliştirmeyi düşündüğü sırada öldü (Aksoy, 1996, s. 30). Sistem kültürel engelleri aştı, Türk musikicilerince de geniş ölçüde benimsendi, öyle ki, kısa süre içinde tam anlamıyla özümlendi, Türk musikisinde en iyi nota yazım şekli olarak kabul edildi... Hamparsum sisteminin yaygınlığı bir yüzyıldan fazla sürdü. Hamparsum notasıyla pek çok nota derlemesi hazırlandı ve böylece sistem, nota yazarlarının iyice alıştıkları bir yöntem haline geldi. Birçok Mevlevi dervişi Hamparsum notası öğrenip dinî ve dindışı eserleri bu yönteme göre notaya aldı (Aksoy, 1996, s. 50) .

Anadolu’da yaşayan Karamanlı Rumlar da nota yoluyla musiki kültürlerinin kaynaşması sürecine önemli bir katkıda bulunmuşlardır. 1830’da başlayıp 1914 dolaylarına kadar süren Karamanlıca yayınlarda yeni Bizans notası ve Yunan alfabesi ile yazılmış Türkçe güfteli Rum ve Türk ezgileri basılmıştır. Bu yayınlar ilke olarak iki dile ve iki musikiye ait örnekleri bir araya getirir. Türk musikisi parçalarının çoğu şarkılardır, şarkılardan sonra besteler, daha sonra da az sayıdaki yürük semailer gelir. Bu yayınlarda çoğu 18. yüzyıla 19. yüzyıla ait sözlü peşrevler ile saz semailerine bile yer verilmiştir (Bardakçı, 1993, s. 29, akt. Aksoy, 1996, s. 51).

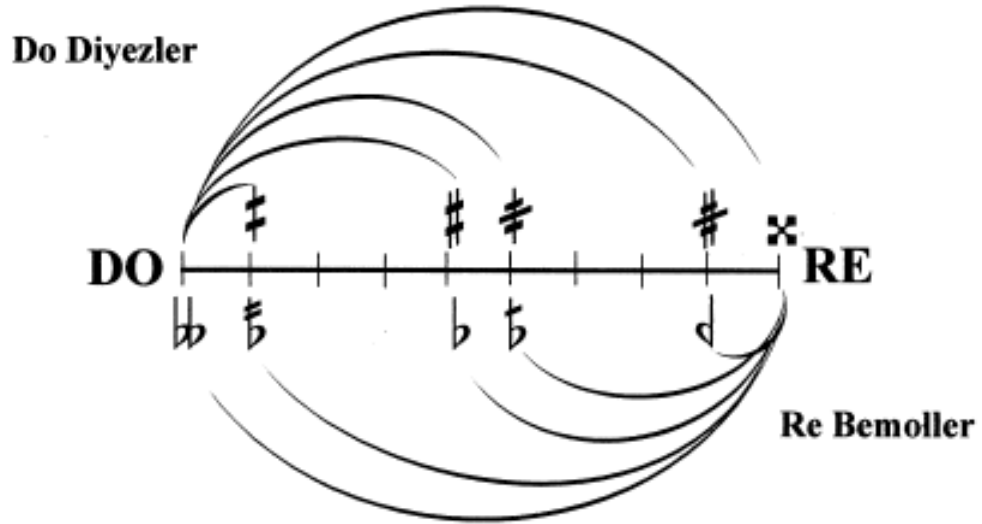
Aksoy (1996) çalışmasında şu bilgileri aktarmıştır; “Hamparsum notası ile Karamanlıca yayınlardaki nota arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. Her iki nota yazım yönteminin anlam sistemleri eşdeğerli ama anlamsal alanları farklıdır. Hamparsum notasının anlamsal özelliği, anlamın işaretlerin düzenlamasına bağlı olmasındadır; burada anlam, aynı zamanda, kültürdeki yeri bilinen bir özelliktir. Oysa Karamanlıca yayınların anlamsal özelliği, işaretin kültürdeki yeri bilinen bir özelliğe mutlaka denk düşmeyen bir yananlamı göstermesindedir. Hamparsum notası Türk musiki kültüründe rahatça yer alabilmiş, inandırıcı bir gerçeklik anlamı kazanmıştır. Karamanlıca yayınlar tarihî bir önem taşıyan “ezgi çevirileri” yığını olarak kalmıştır” (s. 53).

3.2.3. Ses Sistemleri ve Türk Müziğinde Koma

3.2.3.1. Türk Musikisi Ses Sistemi

Türk Musikisi ses sistemi ayrıntılı ve derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur. Ancak kısaca değinmek gerekirse, Özkan’ın (2010) Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri adlı çalışmasında konuyla ilgili bilgiler şu şekilde verilmiştir;

Tampere sisteminin, tam ikili aralığın ortadan bölünüp bu 4,5’uncu komada kalın sesin diyezinin ince sesin bemolünün bulunduğu kabul eden eşit aralıkları karşısında, Türk musikisinde durum bambaşkadır. Türk musikisinde herhangi bir tam ses pestten tize doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda birer diyeze; yine tizden peste doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda da birer bemole sahiptir. Bütün bu diyez ve bemollerin özel şekilleri vardır (s. 45). Diyezlerin-bemollerin koma değerleri ve işaretleri şekil üzerinde anlaşılır biçimde verilmiştir.



Şekil 3.1. Diyezlerin-Bemollerin Şekilleri ve Koma Değerleri.

9 komalık diyeze çift diyez, 9 komalık bemole ise çift bemol denir ve şekilde görüldüğü gibi, çift diyez bir sonraki sesle, çift bemol ise bir evvelki tam sesle çakışır. Bu tip seslere *anarmonik sesler* denir. Bunlar genellikle şed'ler ve nazarî hesaplar için kullanılır (Duble diyeze *çift diyez*, duble bemole de *çift bemol* demek daha anlamlıdır ve çoğunlukla böyle kullanılır). Yine 1 komalık diyez ve 8 komalık bemol de ancak nazarî hesaplar için kullanılır, fakat sekizli içinde sayı verilmez. Yani sisteme dahil değildir. Bunları çıkarıp geri kalanları sayılırsa, Türk musikisinde bir sekizli içinde birbirinden eşit uzaklıkta olmayan 24 aralık bulunduğu görülür. Bu 24 aralıkta meydana gelen 25 sesin her birinin ayrı ismi vardır (Özkan, 2010, s. 46).

Türk musiki ses sistemleriyle ilgili olarak diğer bir konuda, Türk musikisinde ikili aralıkların isimlendirilmesi ve değiştirme işaretleridir. Özkan (2010) çalışmasında ikili aralıkların isimlendirilmesi ve değiştirme işaretlerini aşağıdaki gibi cetvel olarak vermiştir.

Türk musikisine özgü ikili aralıkların her birinin ismi ve harflerle gösterilen sembolleri vardır (Özkan 2010, s. 48).

Tablo 3.1.

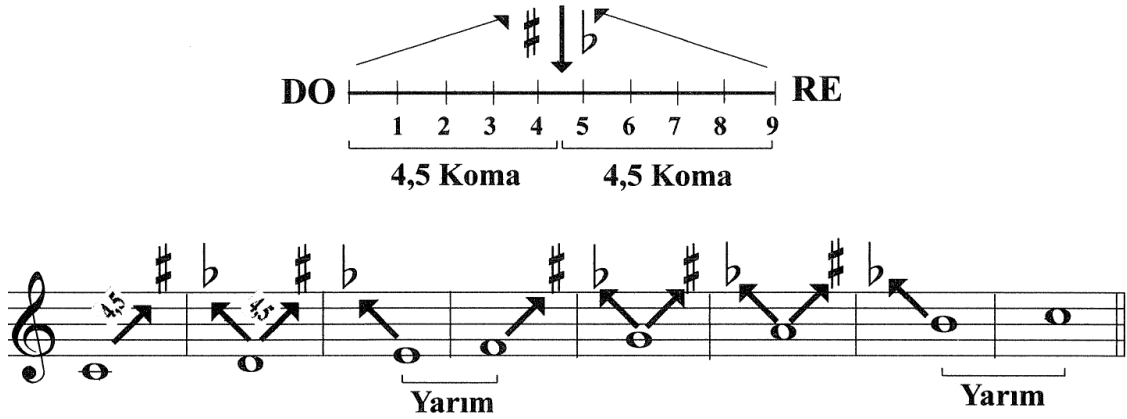
İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değişirme İşaretleri.

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	♯	♭	F
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E
BAKİYE	4	♯	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♭	K
TANİNİ	9	✕	♭	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

3.2.3.2. Tampere Sistem

Batı müziği ses sisteminin temeli olan Tampere Sistem'i, Özkan (2010) çalışmasında şematik olarak göstermiştir; (Bkz. Şekil 3.2.).

Tam aralıkların 4,5 komaya bölünmesi ile meydana gelmiş, Batı müziğinin öz sistemidir. Bu 4,5'uncu komada bir evvelki sesin diyezi, bir sonraki sesin ise bemolünün bulunduğu kabul edilmiştir. Aslında kromatik yarım ses beş koma, diatonik yarım ses ise dört komadır. Fakat Batı müzikçileri kolaylıkları sebebiyle yarım sesi 4,5 koma olarak almışlardır. Böylece tam aralıkların 4,5'uncu komadan ikiye bölünmesiyle bir sekizli içinde birbirinden eşit uzaklıkta on iki ses meydana gelir. Bu sisteme *tampere sistemi* denir. Bu şekilde meydana gelen on iki yarım sesli diziye *kromatik dizi* adı verilmiştir. *Diatonik dizi* ise beş tam, iki yarım sestem meydana gelen dizilerdir (Tabîî *do gamı* gibi). Türk musikisinin ses sistemi çok daha zengin ve değişiktir (Özkan 2010, s. 45)



Şekil 3.2. Tampere Sistemde Diyez-Bemol Koma Değerleri.

3.2.3.3. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi

Osmanlı döneminde Asya, Avrupa, Balkan ve Afrika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; ses sistemindeki gelişim aşamaları XX. yüzyılda, Türkiye’de, Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murat Uzdilek’in yaptığı çalışmalarla, Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi adıyla da bilinen ve birbirine eşit olmayan aralıklı bölünüm temeline dayalı yirmi dört aralıklı Türk müziği ses sistemi... boyutuna girmiş, diğer yandan XIX. yüzyıldan itibaren on iki eşit aralıklı ses sistemi ile buna ilişkin müzik kuramının da kullanılmaya başlanmasıyla, yeni modern-çağdaş-ulusal kimlikli yapısını sürdürmüş ve sürdürmektedir (Budak, 2000, s. 200).

Majör ve minör dizilerin dışında yeni kullanışlara gidilmesi, beş tam ses aralıklı (pentatonik) dizinin kullanılması, kilise (modları) dizilerinin kullanılması, Doğu müzik makamlarının kullanılması, kromatik kullanımın sistemleştirilmesi (on iki sesli dizi); tartımsal ve ezgisel yenilik arayışıyla ezginin ortadan kalkması (soyutlama), atonal ezgi kullanımı (ezgide kırılma), çok ölçü kullanımı, sık ölçü değişimi, ölçülerde vurgu değişimi ve aksatım kullanımı (caz etkisi); armonik yenilik olarak, akor kuruluşlarında yeni anlayışlar (7’li, 9’lu, 11’li, 13’lü), akorların her birinin bağımsız kullanımı (klasik armoninin yıkılışı), polifoninin (kontrapunkt) tekniğinin özümlemesi; biçimsel yenilik olarak, senfoni, sonat gibi klasik ve romantik formların önemini yitirmesi, tüm bu arayışların, devinimin ve değişimin sonucunun özgür seçeneklere yansımalarıdır. Tüm bu evrensel müzik gelişimi içerisinde, Türk müziğini belli sınırlılıklar, kalıplar, yapılar

Bu sesler diyez ve bemol olarak yazılmıştır.

Kaba Çârgâh	Kaba Nîm Hicaz	Kaba Dik Hicaz	Kaba Nîm Hisar	Kaba Dik Hisar	Acemaşîrân	Irâk	Dik Geveşt	Nîm Zirgûle	Dik Zirgûle	Kürdî	Segâh	Dik Bûselik

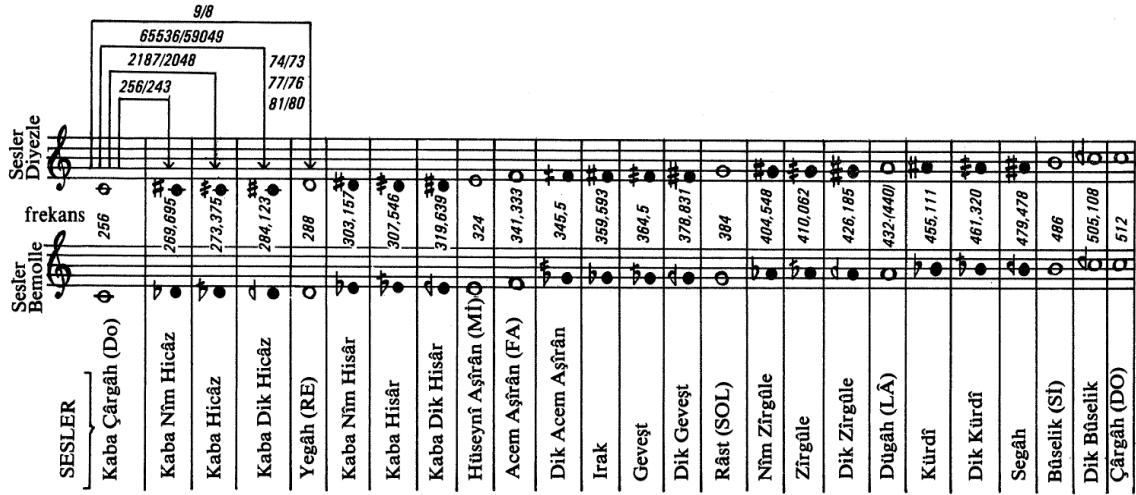
Şekil 3.5. On İki Tam Dörtlünün Diyezlerle ve Bemollerle Sıralanışı.

Kaba çârgâhtan tiz'e doğru on bir tane tam beşli alırsak diğer seslerimizi buluruz:

Şekil 3.6. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi İspatı On Bir Tam Beşli.

Kaba Çârgâh	Kaba Hicaz	Yegâh	Kaba Hisar	Hüseynî Aşîrân	Dik Acemaşîrân	Geveşt	Râst	Zirgûle	Dügâh	Dik Kürdî	Bûselik
	1	2	9	4	11	6	7	8	3	10	5

Şekil 3.7. On Bir Tam Beşlinin Sıralanışı.



Şekil 3.8. Yirmi Dört Aralıklı Ses Sistemi. Not: Seslerin üzerindeki sayılar o sesin kaçınıcı dörtlü veya beşlide bulunduğunu göstermektedir.

3.2.3.4. Koma

Özkan (2010)'a göre Koma; “sesin kulakla farkedilebilen çok küçük bir parçasıdır.” Musikide tam ikili aralık, küçük küçük birbirine eşit dokuz parçanın birbirine birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu küçük parçaların her birine *koma* denir. Örneğin; bir telin, *do* sesi alınabilecek herhangi bir yerine birinci parmak basılıp, ikinci parmak da *re* sesini alınabilecek bir yerine basılır. Sonra iki parmak arasındaki uzaklık ölçülüp dokuz bölünürse, iki parmak arasındaki uzaklığın $1/9$ 'u bulunur, işte bu tam ikili aralık arasındaki her $1/9$ parçaya *1 koma* adı verilir. Komalar ve aralıklar ayrıca fiziki hesaplara dayanır (s. 44).

Tam ses, iki ses arasında dokuz komalık uzaklık olan aralıklardır. Batı müziğindeki yarım ses ise, iki ses arasında 4,5 komalık uzaklık olan aralıklardır ki, bundan da Batı musikisinin, *tampere* sistemi doğmuştur. *Do* gamında *mi-fa* ve *si-do* aralıkları yarım ses, yani 4,5 koma olarak kabul edilmiştir. Türk musikisinde ise yine tabii *do* gamında *mi-fa* ve *si-do* aralıkları 4 komadır (Özkan 2010, s. 45).

Koma'nın matematiksel izahı ise Özkan (2010) tarafından şu şekilde belirtilmektedir; “Koma, çok küçük bir ses aralığıdır ve kulak tarafından kolaylıkla fark edilebilir. Bu aralık şöylece elde edilebilir: Kaba çargâhtan itibaren on iki tam beşli aldığımızda elde ettiğimiz ses, kaba çargâhın sekizlisi olan çargâh'tan pek az farklı (pek az tiz) bir sestir. İşte bu ses ile çargâh perdesi arasındaki çok küçük aralığa *koma*,

Fisagor koması (veya fazla) aralığı adı verilir. Bu aralık 531441/524288 oranıyla gösterilir (74/73) (Sentonik koma ise 81/80 oranıyla gösterilen komadır ve Fisagor komasından kulakla pek fark edilemeyecek farklılıktadır. Matematiksel koma ise 77/76 oranı ile gösterilir). Koma aralığından 9 tanesi birbirine eklenerek tam ikili aralığı oluşturur. Yani koma, tam ikili aralığın 1/9'dur. Tam ikili aralığı ise 9/8 oranındadır. Başka şekilde tanımlarsak koma, tanini'den büyük mücennep'i veya küçük mücennep'den bakiye'yi çıkardığımızda kalan aralıktır (s. 67).

Koma aralığı, Türk musikisinde oynadığı önemli role rağmen, Arel-Ezgi sisteminde aralıkların oluşmasında kullanılıp, tek başına kullanılmaz. Mesela bekâr *si*'den sonra koma bemollü *si* gelemez. Ancak bir aralık oluşturacak şekilde kullanılır. Örnek olarak *la*'dan sonra koma bemollü *si* gelirse büyük mücennep veya *do*'dan sonra gelirse küçük mücennep aralıklarını oluşturur. Bu örneklerden de anlaşılabilceği gibi koma aralığı diğer aralıkların oluşmasında kullanılmaktadır. Bunun gibi ancak aralıkların oluşmasında kullanılan ve tek başına kullanılmayan diğer bir aralık da *eksik bakiye* aralığıdır. Tek başına kullanılmadıkları için koma ve eksik bakiye aralıklarına sistemde ayrıca sıra numarası verilmez, sistem harici tutulurlar. Eksik bakiye aralığı, bakiye'den koma aralığı çıkartıldığında veya büyük mücennep'den küçük mücennep çıkartıldığında kalan aralıktır ve üç komadır. Bu aralığa örnek olmak üzere, buselik ve dik buselik perdeleri arasında üç komalık bir uzaklık, yani eksik bakiye aralığı vardır (Özkan, 2010, s. 67).

3.2.4. Türk Musikisinde Makam, Seyir ve Usul Kavramları

3.2.4.1. Makam

Özkan (2010) Makam'ın tarifini yaparken şu bilgileri vermiştir; Dizi bir dörtlü ile bir beşli'den veya bir beşli ile bir dörtlü'den meydana gelmektedir. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte Makam, bir dizide durak ve güçlü'nün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir (s. 94).

Dizi makamın esasını teşkil eder. Fakat dizide belli kurullarla gezinilmezse makam meydana gelmez. Yani dizi statik, makam aktiftir. Başka bir tarifile makam, bir dizide durak, güçlü, asma karar münasebetidir. Dizinin her sesinin (derecesinin) bir

kimliği (hüviyeti), bir de görevi vardır. Kimlik veya görevin bulunduğu sestem başka bir sese geçmesi halinde mutlaka bir makam geçkisi var demektir. Makamlar üç gruptur:

- 1- Basit Makamlar.
- 2- Şed Makamlar (Göçürülmüş Makamlar).
- 3- Mürekkep (Bileşik) Makamlar.

Bunlardan Basit Makamlar on üç tanedir:

1) Çargâh, 2) Buselik, 3) Kürdî, 4) Rast, 5) Uşşak, 6) Hüseyinî, 7) Neva, 8) Hicaz, 9) Hümayun, 10) Uzzal, 11) Zîrguleli Hicaz, 12) Karcığar, 13) Basit Suzinak (Özkan, 2010, s. 94).

Türk müziği makamsallığının yanı sıra, bugünde tetratonik ve pentatonik özelliğini korumakta, dördü ve beşli aralıkların egemen olduğu bir yapıyı sürdürmektedir (Budak, 2000, s. 224).

3.2.4.2. Seyir

Özkan (2010) çalışmasında seyir kavramının tarifini ve seyir şekillerini aşağıdaki gibi belirtmiştir.

Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir. Üç türlü seyir vardır:

- 1- **Çıkıcı seyir:** Durak perdesinden, durak civarından veya durağın altındaki seslerden başlayan ve tiz'e doğru çıkıcılık gösteren seyirlerdir. Rast makamı örnek verilebilir.

Eğer seyir durak civarından başlamamışsa bile hemen durağa yönelinir.

- 2- **İnici-Çıkıcı seyir:** Güçlü civarından başlayan seyirlerdir. Bu seyirler hem çıkıcılık, hem de incilik gösterirler. Suzinak makamı örnek verilebilir.

Eğer seyre güçlü civarından başlanmamışsa hemen güçlüye yönelinir.

- 3- **İnici seyir:** Tiz durak veya civarından başlayıp pest'e doğru incilik gösteren seyirlerdir. Eğer seyre tiz durak civarından başlanmamışsa, hemen tiz durak civarına yönelir. Mahur makamı örnek verilebilir (s. 48).

3.2.4.3. Usul

Portenin başında, donanımdan hemen sonra üst üste yazılmış rakamlar bulunur. Bunlara *usul rakamları* denir ve eserin hangi usul ile ölçüldüğünü gösterirler. Üstteki rakam usulün kaç zamanlı olduğunu, alttaki ise her zaman için alınan birimi bildirir (Günümüzde usul için *ölçü* tabiri de kullanılmaktadır). Notanın sol üst köşesine usulün ismi yazılır. Çünkü aynı zaman sayısına sahip olduğu halde ismi ve vuruluşları farklı usullerimiz vardır. Portede her usulün bittiği yere bir dikey çizgi çekilir. Bu çizgiye *ölçü çizgisi* denir. İki ölçü çizgisi arasındaki kısma da *ölçü* adı verilir. Genellikle büyük usullerde ve istenirse küçük usullerde o usulü meydana getiren küçük usullerin bittiği yere noktalı ve usulün tümünün bittiği yere de düz bir veya iki çizgi konulur. Bazen noktalı çizgi yerine düz çizgi tercih edilir. Fakat o zaman usulün tümünün bittiği yere mutlaka iki ölçü çizgisi çekilmelidir (Özkan, 2010, s. 48).

20. yüzyılın başlarında makam, usul, nota yazısı belli kurallara bağlandı; tarihi müzik (dinsel ve dindışı) derlendi ve notaya alındı. Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Ali Rifat Çağatay ve Mesut Cemil bu işle öncüydü. Ayrıca ud, tambur, lavta, keman, ney, santur, kanun gibi çalgıların standartlaştırılış ve çalınış tekniği üzerinde çalışmalar yapıldı (Kaygısız, 2000, s. 156,157).

19. yüzyılda Türk musikisine ilgi duyan Avrupalılardan biri Fransız musiki araştırmacısı P. J. Thibaut'dur. Türk Müziği Usulleri üzerine olan çalışmasını Aksoy (2003) çalışmasında şöyle aktarmıştır;

“Rahatça söylenebilir ki, Türk musikisine bilimsel bir tutumla eğilen ilk Avrupalı Thibaut'dur. Öte yandan, makalelerini yayımladığı yıllar Türkiye'de de bilimsel düzeyde musiki araştırmalarının başladığı, bu alanın öncüsü Rauf Yekta'nın çalışmalarını yayımladığı yıllardır. Bu bakımdan, Thibaut'u, Türk musikisini bilimsel çalışma konusu haline getiren yirminci yüzyıl musiki araştırmacılığının öncülerinden biri saymakta bir sakınca yoktur (s. 250,251).

Thibaut'nun dikkate değer bir makalesi (*La Revue Musicale*, 15, Ağustos 1906) usuller üstünedir. Yazar bu makaleyi Avrupalı gözlemcilerle yazarların iyice anlayıp özümleyemedikleri Türk musikisi usullerinin niteliği konusuna ışık tutmak amacıyla yazmıştır. Thibaut bu konuda daha önce yazan Kosegarten, Fetis ve Kiesewetter'in verdikleri bilgilerin yetersiz, yurttaşı Fonton'un da sadece vuruş cinslerini göstermekle

yetindiğini belirttikten sonra, toplam 39 usulün kalıplarının gösterildiği bu makale Türk musikisinde usuller konusunun ciddi kaynaklarından biri sayılmaktadır (Aksoy, 2003, s. 250).

3.2.5. Türk Musikisinde Formlar (Biçimler)

Form (biçim) konusu oldukça kapsamlı ve ayrıntılı bir konudur. Burada temel olarak formları incelersek;

Özkan (2010)'ın formların tanımını şöyle yapmıştır; “Formlar, eser biçimleri demektir ve her gelişmiş musikide olduğu gibi Türk musikisinde de bir takım formlar vardır.” Türk musikisinde formlar önce ikiye, sonra da yine kendi aralarında çeşitli şekilde ayrılırlar:

1. Saz Musikisi (Instrumental Müzik)

- a) Taksim
- b) Peşrev
- c) Medhal
- d) Saz Semaîsi
- e) Longa
- f) Sirto
- g) Oyun havası
- h) Aranağme,
- i) Koda.

2. Sözlü Musiki (Vokal Müzik).

2.1. Dinî Musiki.

- a) Ayin (Mevlevi Ayinleri),
- b) Naat,
- c) Durak,
- d) Miraciye,

- e) İlahî, tevşih,
- f) Şugul,
- g) Ezan,
- h) Mahfel sürmesi,
- i) Tekbîr, Temcîd, Tesbih,
- j) Salat ve Selam,
- k) Mûnacaat,
- l) Mevlîd.

2.2. Din-dışı (La dinî) Musiki.

- a) Kar,
- b) Kar-natık,
- c) Karçe,
- d) Beste,
- e) Ağır Semaî,
- f) Yürük Semaî,
- g) Gazel,
- h) Şarkı,
- ı) Türkü,
- j) Köçekçeler (s. 96,97).

Bunun yanında Kaygısız (2010)' a göre; Halk ezgilerinin büyük çoğunluğu “Şarkı Formu” (biçimi) kapsamında değerlendirilebilir. Ancak, belli bir standarda girmediğinden, her bir biçim diğerinden farklıdır. Halk arasındaki adlarıyla söyleyecek olursak, halk müziği biçimleri şunlardır: “Peşrev, divan, koşma, zincirli koşma, topal koşma, hoyrat, kesik hoyrat, maya, elezber, bağı yanık, semai, sürmeli, barak havası, türkü, mani, uzun hava, varsağı, nefes, deme, deyiş, gazel, ninni, gırtlak havası, teke zortlatması, zeybek, naat, ilahi, ağıt, misket, oyun havası, horon vb” (s. 193).

3.2.6. Osmanlı Döneminde Kullanılan Sazlar

Osmanlı döneminde kullanılan Halk Müziği sazlarını, Kaygısız (2000) şu şekilde sıralamıştır;

a) Telli çalgılar: Cura, bağlama, meydan veya divan sazı, bozuk, şeşber, şešta, tambura...

b) Nefesli çalgılar: Kaval, zurna, ney, mey, sipsi, düdük, tulum...

c) Yaylı çalgılar: Kemençe, kabak kemane, ıklığ...

d) Vurmalı çalgılar: Davul, tef, dümbelek, darbuka, kaşık, fincan, zilli ve telli tef... Daha sonra da, keman, gırnata (klarnet), ud, cümbüş, santur, kanun gibi çalgılar kentlerde kullanılmaya başlanmıştır (s. 193-195).

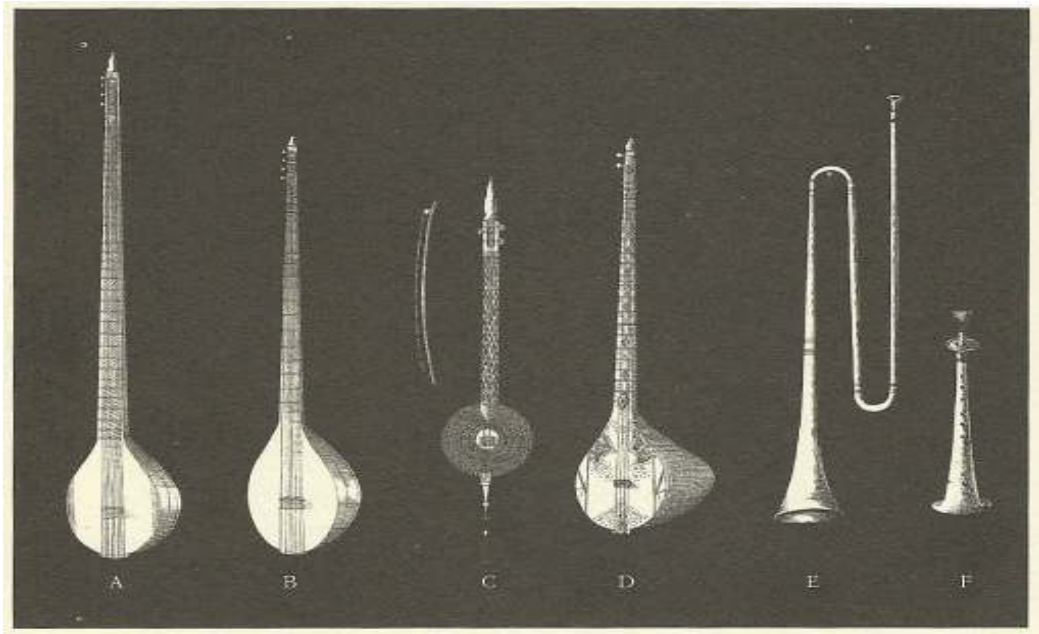
Bugün Avrupa'nın büyük kültür merkezlerindeki musiki müzelerinde saklanan sazlar arasında eski Türk sazlarını da bulabiliriz. Bu sazların alınıp saklanması, bunlar hakkında tanıtıcı kitaplar yayımlanması 19. yüzyıl Avrupası'nın Türk musikisine anlamlı bir katkısıdır. Organografların 16. yüzyıldan başlayarak yayımladıkları kitaplarda Türk sazlarının resimleri de yer almıştır. Batı dünyası dışındaki değişik ülkelerde kullanılan sazların da tanıtıldığı bu kitapların uyandırdığı ilgi farklı musiki kültürlerinin sazlarını toplama, sergileme ve saklama merakını doğurmuştur (Aksoy, 2003, s. 239).

“*Allgemeine Musi-kalische Zeiung*” adlı haftalık derginin 27 Temmuz 1826'da çıkan 39 sayısında altı sazın resimleri yayımlanmıştır. Sazlar hakkında kısaca bilgi verilen, “Bir Gezginin Mektuplarından” başlıklı imzasız yazının girişinde Avusturya Musiki Severler Derneği Arşivi ve Kütüphanesi'nin kuruluş çalışmalarına değiniliyor... koleksiyondaki Türk sazları Stürmer adlı bir asilzadeye İstanbul'dan hediye olarak gönderilmiştir. Türkiye'de çok az bulunduğu belirtilen bu sazlar şunlardır:

A. *Tambur buzurk* (gross tambur); B. *Tambur Kutschbek* (klein tambur); C. *Ajakli* (ayaklı) *Keman* (pedal geige); D. *Tambureck* (mandoline); E. *Boru* (türkische trompete); F. *Zurnae* (türk schalmei) (Bkz. Şekil 3.9).

Adları sırasıyla “büyük tanbur” ve “küçük tanbur” olarak Almancaya çevrilen ilk iki saz arasında yapıcı bir fark yoktur. Tekneleri bağlama teknesine benzemekle birlikte, ikisi de fasıl tanburları gibi sekizer tellidir. Bu sazların sekiz telli olduğu,

metinde de belirtilmiştir. Yazıdaki, bu iki sazı daha çok haremdeki odalıkların, cariyelerin çaldığı yolundaki kayda bakılırsa, küçük tanbur “kız tanburu” olabilir. Göğsünde birçok ince delik bulunduğu, belirtilen tamburek ise dört telli bir tanbura olmalıdır. Üçüncü ve dördüncü sazların üzerinde fildişi, sedef, inci süsler vardır. Boru, büyük bir nefes gücü gerektiren bir sazdır; “ciğerleri kuvvetli biri üflerse, sesi İstanbul boğazının bir yakasından öbür yakasına ulaşabilir.” Ancak kopuk kopuk sesler çıkarılabilen bu sazın asıl görevi de işaret vermektir. Zurna dokuz deliklidir. İmzasız yazıya göre, “bugün hiçbir klarnetçi bu sazı kullanmıyor” (Aksoy, 2003, s. 239,240).



Şekil 3.9. İstanbul'dan Viyana'ya Gönderilen Sazlar: A. Tanbur büyük, B. Küçük tanbur, C. Ayaklı keman, D. Tanburek, E. Türk trompeti, F. Zurna, 1826 (Aksoy, 2003, s. 241).

1867'de Paris'te düzenlenen bir sanat sergisinde Türk musikisi sazları da yer almıştır. Biri (tanbur) dışında sazların hepsi 19. yüzyıl yapımıdır. Sergilenen sazların on altısı İngiliz South Kensington Müzesince satın alınmıştır. Sergiden iki yıl sonra, 1869'da hazırlanıp yayımlanan, 1874'te de ikinci kez basılan müze kataloğunda satın alınan sazların ölçülerini buluyoruz. Kataloğu hazırlayan Carl Engel sazlardan yedisinin fotoğrafını da kataloğa eklemiştir (Bkz. Tablo 3.6.3).

Aksoy (2003) “Sazların boyutları, yapıldıkları ağacın cinsi vb. gibi nitelikleri Türk musikisi organolojisi açısından önem taşıdığı için bu bilgileri sıralamak yararlı olacağını” belirtmiştir (s. 241).

1. **Kanun:** Önü ve yanları sedef kakma. En uzun boyu, 3 ft. 1,75. in. (95,88 cm), en geniş eni 1 ft. 3,5 in. (39,37 cm). Sergiden 24 pound, 18 shilling karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1032. '69.

2. **Tanbur-ı Kebir-i Türkî** (büyük Türk tanburu): Teknesi soğan biçiminde, ağacı yol yol fildişiyle, bağa ve sedef kakmalarla süslü, sapındaki perde bağları kedi bağırsağından yapılmış kirişlerdendir. Sekiz fildişi akort burgusu ile ince madenî telleri var. 18. yüzyıl yapımı. Boyu 4 ft. 5,75 in. (136,5 cm), çapı 12,5 in. (31,75 cm). 12 pound karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 576. '72.

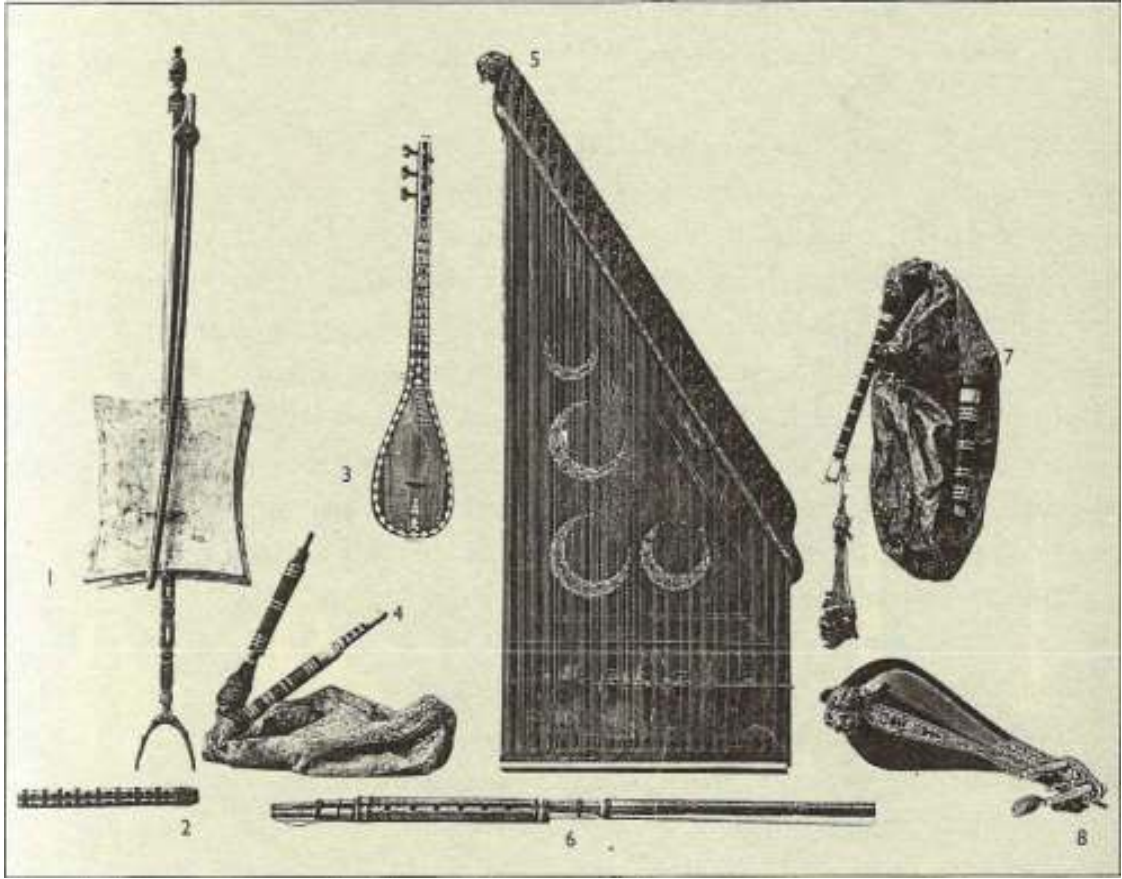
3. **Saz:** Küçük bir tanbura (bağlama): Perde bağları kirişten. Ağaç, bağa, fildişi ve sedef kakmalı, akort burguları gümüşle süslü. Uzunluğu 1 ft. 11 in. (58,42 cm). 3 pound, 1 shilling, 3 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1011. '69.

4. **Çifte saz:** Ağaç ve sedef kakmalı. Yedi akort burgulu, madenî telli, perde bağları kirişten. Uzunluğu 1 ft. 7 in. (48,26 cm). 2 pound, 8 shilling, 7 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1010. '69.

5. **Kemençe:** Armudî şekilli, fasıl kemençesi. Üç telli, uzun akort burguları fil dişiinden. Köprüsünün arkasında iki deliği var. Sırtı ile yukarı kısmı fildişi kakmalı bağa ile süslü, arkasına büyük bir fiyong bağlanmış. Uzunluğu 1 ft. 4 in.(40,64 cm); akort burgularının uzunluğu, 6 in. (15 cm). 7 pound, 5 shilling, 9 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1009. '69.

6. **Rebab esh-sha'er:** Üstüne parşömen kâğıdı gerili teknesinin çerçevesi ağaçtan, tek teli beyaz at kılından. Yere dayanan, demirden bir ayağı var. 19. yüzyıl yapımı. Uzunluğu 3 ft. 2,5 in. (97,79 cm). 1 pound, 18 shilling, 6 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1031- '69.

Şekilden de anlaşılacağı gibi (Bkz. *Şekil 3.10.*) 1. Saz Türk musikisi sazı değildir; hatalı bir teşhisle Türk sazı diye kaydedilmiştir. Villoteau, Lane gibi şarkiyatçıların Mısır'da gördükleri rebabın Mısır yerel musikisinde kullanılan bir saz olması gerekir. Hatanın 19. yüzyıla kadar Mısır'ın Osmanlı toprakları içinde bulunmasından kaynaklandığı tahmin edilebilir.



Şekil 3.10. South Kensington Müzesi'nce 1867 Paris Sergisi'nden Satın Alınan Türk Musikisi Sazlarından Yedisi: 1. Rebab esh-sha'er (yanlışlıkla Türk sazı olarak kaydedilmiştir), 2. Çifte kaval, 3. Saz, 4. Gayda, 5. Kanun, 6. Argul, 7. Gayda, 8. Kemence. Carl Engel, 1869.

7. **Düdük:** Ağaçtan yapılmış. Üstte 7, altta 1 deliği var. Uzunluğu 1 ft. 5 in. (43,18 cm). 1 shilling, 3 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1013. '69.

8. **Ney:** Üç parçalı. Ağaçtan yapılmış madeni kakmalarla süslü. 12 deliği var. Toplam uzunluğu 2 ft. 9,25 in. (84,46 cm) 14 shilling, 5 penny karşılığı alınmış. Kayıt no. 1018. '69.

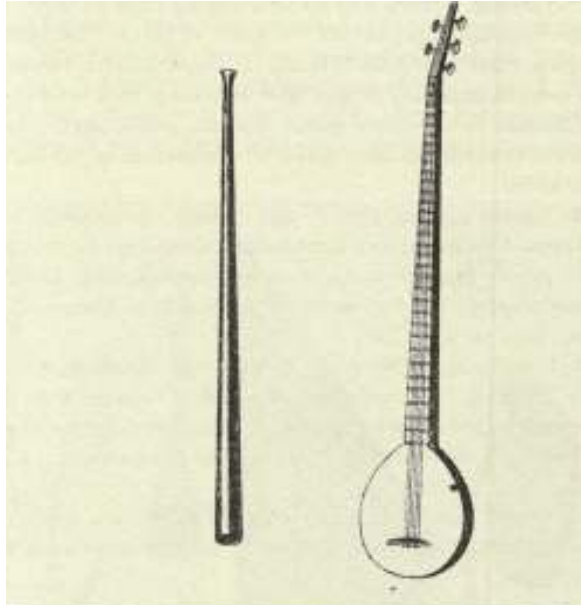
9. **Girift:** Karaağaçtan yapılmış. Yedi deliği var. Uzunluğu 8,5 in. (20,96cm). 2 shilling, 6 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1019- '69.

10. **Zummarah:** Çifte kaval, borularının her birinin altı deliği var. Uzunluğu 8,75 in. (22,2 cm) 1 shilling, 7 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1015. '69.

11. **Zummarah:** Çifte kaval, borularının her birinin altı deliği var. Uzunluğu 8,75 in.(22,2 cm). 1 shilling, 7 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1017. '69.

10 ve 11 numaralı sazlar, adlarına bakılırsa, Arap sazları olmalıdır. Niebuhr ile Laborde'un "sumara" imlasıyla yazdıkları bu çalgının borularının boyları her iki gözlemcinin tanımında da birbirinden farklıdır. Dolayısıyla, tanımladıkları saz aşağıda ele alınacak olan "argul" türündedir. Sazın Villoteau'daki adı da "arghoul"dur zaten. Ancak, iki borunun yan yana getirilmesiyle oluşan bütün nefesli sazlar Arapçada "zummara" diye anılmıştır. Türkiye'de daha çok, "çifte kaval" diye anılır. Evliya Çelebi'nin adını andığı, ama hiçbir özelliğini anlatmadan geçtiği sazlardan biri de "zummar"dır (Bkz. Şekil 3.11., resim 2.).

12. **Argul:** Üç parçalı çifte kaval. Üstü kaba bir işçilikle süslü. Üç parçanın toplam uzunluğu 2 ft. 5,25 in. (74,30 cm). 2 shilling, 7 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1016. '69.



Şekil 3.11. Türk Borusu ve Saz. Oscar Comettant,1869;1867 Paris Sergisi'nden (Aksoy, 2003, s. 241).

13. **Zurna vezirli:** Uzunluğu 1 ft. 2,50 in. (36,83 cm). 4 shilling, 10 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1014. '69.

14. **Gayda:** Ağacının üstünde madenî kakmalar var. Bir ipe geçirilmiş cam boncuklardan oluşan bir püskülle süslenmiş. 15 shilling karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1027. '69.

15. **Gayda:** Üç parçalı. Ağacının üstüne kemik oturtulmuş. Madenî kakmalya süslü. Kamışları dilli. 14 shilling, 6 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1028. '69.

16. **Daire:** Beş çift zili olan def. Bağadan yapılan kasmağı sedef kakmalı. Çapı 13 1/8 in.(33,3 cm). 8 pound karşılığı satın alınmış. Kayıt no. 1012. '6963 (Aksoy, 2003, s. 241-245).

3.3. MÜZİĞE KATKI SAĞLAYAN DÖNEM PADİŞAHLARI

3.3.1. III. Selim

III. Selim Osmanoğullarının yetiştirdiği en büyük, hatta deha çapında bestekâr olarak tanınır. Şöyle bir söz vardır: “Bestekârlıkta dahi sayılmazsa da, dehanın sihirli perdesine değmiş fakat bu perdeyi geçememiştir” (Tunalı, 1965, s. 48. akt. Armağan, 2011, s. 172).

Türkiye’de ilk kez opera seyreden ve Batı müziği dinleyen padişah III. Selim’dir. Refik Ahmet Sevengil bu olayı şöyle anlatır: “Padişahın Batı usulü danslarla ilk teması kardeşi Hatice Sultan’ın sarayında olmuştur. O sıralarda Fransa’nın İzmir Konsolosu olan M. Amoureur’nin kızı Sicilyateyn Sefiri M. D. Lodo’nun kızı, Hatice Sultan’ın sarayında org çalıp dans ederlerken, III. Selim bir paravan arkasından seyretmiş, pek beğenmiş, heyecanını tutamayarak ortaya çıkmış ve kızlara iltifatlarda bulunmuştur” (Sevengil, 1970, akt. Aksoy, 2003, s. 204).

III. Selim ney ve tambur çalmış, aynı zamanda Suzidilara, Şevk-i dil, Acembuselik ve Şevk-i tarab makamlarını bulmasının yanı sıra, bu makamlarda birçok mevlevi ayini, peşrev, yürük semai ve saz semailerini de bestelemiştir (Budak, 2000, s. 81). İki de ayrı ayrı uzmanlık gerektiren tanburî ve neyzenlikte üstad mevkiindeydi. Tamburda hocası, adı kitaplarda genellikle Tamburi İzak olarak geçen Musevi bestekâr ve “geleneksel tambur üslubunun en büyük birkaç üstadından biri” olan Fresko Romano’dur (Armağan, 2011, s. 172).

Musiki sahasında diğer bir merakı da karma (mürekkep) makamlar yapmaktır. Tam 14 mürekkep makam terkip etmiştir ve bunlar icrası çok müşkil makamlardır... bazıları müziğe hayatında fazla yer ayırdığından III. Selim için “Part-time padişahlık yapar, asıl müzisyendir” derlermiş (Armağan, 2011, s. 173). Ayrıca ender rastlanan hanendelerden olduğu söylenir. Davudî sesiyle okuduğu besteler sarayda ayrı bir zevkle dinlenirmiş” (Armağan, 2011, s. 181).

III. Selim ayrıca devrindeki musikişinasları koruyup desteklemiş ve böylece Türk musikisinin 19. yüzyıldaki muhteşem parlamasını tetiklemiştir. III. Selim’in musikişinaslara karşı büyük teveccüh göstermesi ve onları himaye etmesi, bu sanatın ülke dahilinde yükselmesinde büyük bir amil olmuştur... dahi bestekâr Hamamizade İsmail Dede Efendi’yi destekleyip sarayına alması ve üstelik “Musahip-i Şehriyarî”

(Padişahın Özel Danışmanı) unvanıyla ödüllendirilmesi de unutulmayacak hizmetlerinden biridir... Abdülbaki Dede'ye ebced harfleriyle yeni bir nota sistemi yaptırıp Türk musikisi parçalarının notaya aktarılması için gayret gösteren kişi de III.Selim'dir. Dellalzade, Müezzınbaşı Şakir Ağa ve özellikle Hamamizade İsmail Dede Efendi gibi klasik musikimizin şöhret yıldızlarının yanmaya devam etmesi, onun himayesi sayesinde. Semai kahvelerinin çoğalmasıyla İstanbul'a akın eden halk ozanlarını bir düzene sokmak için "Âşıklar Kethüdalığı" nı kurmak suretiyle halk şiirimizin gelişmesine de hizmet ettiğini söylememiz gerekir. Ayrıca sarayda düzenlediği küme fasıllarına devrin musikişinas şeyhlerini ve dervişlerini, özellikle de Mevlevileri davet ettirir ve onları yanında görmekten büyük mutluluk duyardı (Armağan, 2011, s. 172-181). III. Sultan Selim Mehterhane ile de meşgul olmuş ve İstanbul'daki Galata ve İstanbul Nevbethaneleri'ne ilk defa kösleri o koydurmuştur (Sanal, 1964, s. 8).

Kaygısız (2000) III. Selim ile ilgili olarak şunları belirtmiştir; "Batı müziğiyle ciddi bir şekilde ilgilenen padişah III. Selim'di. Selim Fransız Devrimi'nin sebep ve sonuçlarını, bunun Avrupa ülkelerindeki yansımalarını merak etmekteydi. Pek çok konuda olduğu gibi müzik hakkında da bilgi edinmek için Alman, Fransız ve Rusya elçilerini görevlendirmiştir" (s. 163).

Türk musikisinin önemli isimlerinden olan Rauf Yekta Bey'in III. Selim'in musikişinaslığı hakkındaki değerlendirmesi şöyledir.

III. Selim'in musikişinas sıfatıyla milli musikimiz tarihinde bulunduğu mevkiyi tayin etmek gerekirse, İtrî, Dede Efendi gibi en büyük bestekârimiz derecesine çıkarmak doğru olmamakla beraber herhalde Sadullah Ağa, Dellalzade derecesindeki ünlü ustalar ile eşit tutulabilir (akt. Armağan, 2011, s. 173).

Bestelerinden 62 parça notaları ile birlikte günümüze ulaşmıştır. En çok Suzidilara makamı ve Mevlevi ayini ile tanınmıştır (Armağan, 2011, s. 173).

Saraydaki müzik hayatının büyük bir canlılık kazandığı dönem... I. Mahmut ve III. Selim dönemleridir. Bestecilik yönü de bulunan I. Mahmut, saraydaki cariyelerden kurulu bir müzik topluluğu da oluşturmuştur. Onun ölümünden sonra yerine geçen III. Osman kadın müzikçileri saraydan çıkartmışsa da, III. Selim bu oluşumu yeniden kurmuştur (Budak, 2000, s. 81).

İyi bir divan müziği ustası olan III. Selim'in yenilikçi tutumu, bilindiği gibi gericilerin tepkisini çeker ve padişah katledilir (Kaygısız, 2000, s. 163)... öldürüleceği zaman elindeki ney ile kendisini isyancılara karşı savunmasını, gerçekten de tragedyalara konu olacak bir sahnedir... öldürülmeden bir gece önce bestelediği söylenen şarkının güftesi bulunmaktadır (Armağan, 2011, s. 172,173).

İngiliz diplomat, gezgin ve yazar William Turner İngiltere'nin İstanbul elçisi Sir Robert Liston'a Yarmouth'dan yazdığı 4 Eylül 1817 tarihli kısa mektupta Sultan III. Selim'in öldürülmeden bir gece önce bestelediği şarkının güftesini vermiştir. Türkçe kelimelerin İngiliz dilinin seslerine göre yazıldığı güfte İngilizce çevirisiyle birlikte mektuba iliştilmiştir. Turner'ın mektubu şöyledir:

Yarmouth, 4 Eylül 1817

Azizim Sir Robert,

“Gelirken ülkeye getirmem gereken şarkınızı gönderiyorum size. Şarkının hatasız olarak yazıldığına güvenebilirsiniz. Dilerim Lady Wilson gün geçtikçe sağlığına kavuşur.”

Sonsuz sevgiler.

Saygılarımla

W. Turner

Mektuba iliştilen güftenin başında da şu açıklama vardır: “Sultan Selim'in ölümünden bir gece önce bestelediği şarkının çevirisi. Şarkı üç kıtadan kurulu, dördüncü mısralar koro nakarat bölümleridir.” İki yapraktan oluşan bu el yazması kaynak British Library'dedir (Aksoy, 2003, s. 231,232).

3.3.2. II. Mahmud

Batı müziği, çalgıları, çokseslilik ve yeni müzik anlayışı II. Mahmut tarafından Osmanlı'ya getirildi. Bilindiği gibi, II. Mahmut 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldırıncaya, onun bir parçası olan mehter takımını da kapattı. Mehterin yerine Batı tarzı bir askerî bando kurdu ve bunu harbiye okuluna bağladı. Yeni kurumun adı Mızıkai Hümayun'du (Kaygısız, 2000, s. 163), ve buna ek olarak II. Mahmud Bektaşiliği yasakladı, ama bu tarikat yeraltına inerek varlığını sürdürdü (Aksoy, 1996, s. 70).

İlk bandonun çalışmaları konusundaki dikkate değer bilgilerden biri bir yabancı kaynaktan, bir İngiliz subayının anılarından edinilmiştir. İngiliz Deniz Yüzbaşısı Adolphus Slade 1829'da II. Mahmud zamanında Türkiye'ye gelmiş, Osmanlı donanmasında "müşavir" olarak görev almıştır. 1829 yılında bir akşam yanında bulunan Gobbi ve Calasso adlı iki italyanla birlikte Büyükdere'de bir aralık bir bandonun İtalyan operalarından parçalar çaldığını duyarlar. Bu, onlar için hiç beklenmeyen bir şeydir (Aksoy, 2003, s. 208).

3.3.3. Abdülmecid

Osmanoğulları'ndan 31. Türkiye Hakanı ve 95. İslam Halifesi. Babası II. Mahmud'un ölümü üzerine 16 yaşında tahta geçti ve birkaç ay sonra Tanzimat Fermanı ilan edildi. 38 yaşında öldü... Batı müziği ve piyano çalmayı öğrenmiş, Batı ve Türk musikisini son derece himaye etmiştir. Dede Efendi, Dellalzade, Arif Bey himaye ettiği en meşhur bestekârlar arasındadır (Öztuna, 1970, s. 9).

Sultan Abdülmecid, Doğu ve Batı musikilerini iyi bilirdi. Ney üflemiş, keman, klavsen ve lavta da çalmıştır. Gayet iyi piyano ve viyolonsel çalar, piyano için besteler yapardı. "Haremde Beethoven" adlı yağlı boya tablosunda keman, viyolonsel, piyano triosu bir Beethoven büstüyle birlikte resmedilmiştir. İtrî'nin "Tekbir" ini çok sesli hale getirdiği rivayet edilmektedir. Enderunlu İsmail Baykal, Halife Abdülmecid Efendi'nin haremdeki kadınlardan oluşturduğu bir "Orkestra" hakkında ilginç bilgiler vermektedir:

"Kendisi viyolen ve keman, büyük hanım keman çalarlardı. İkinci hanım (Hayrünnisa Hanım) viyolonsel, Ofelya Kalfa piyano, Firuze Kalfa kontrbas çalmak suretiyle dairelerinde kendileri yetiştirdikleri bir orkestra heyeti meydana gelmişti. Bazı akşam yemeklerinden sonra orkestra faaliyette bulunurdu. Bir gece bizler için bir konser tertip etmişler, davet ettiler. Köşkün salonuna girdik. Piyano odası önünde paravan konulmuş, içeride orkestra çalmıştı. Ara sıra elinde viyolanla gelen Mecid Efendi bizim yanımızda da çalmışlar, bizler de alkışlamıştık" (s. 239).

Bunun yanında, Tarihçi İlber Ortaylı'nın onun ressamlık ve musikişinaslığı hakkındaki kanaati ise şöyledir:

“Sultan Abdülaziz’in oğlu olan son halife Abdülmecid, ressamlığı ile bilinir; bazı resimleri ustaca ürünlerdir, bazıları öyle değildir. Nitekim Dolmabahçe’de açılan sergideki eserlerinden oğlu şehzade Ömer Faruk Efendi’nin portresi, kızı Dürrü Şehvar Sultan’ın portresinden çok daha başarılıdır. Halife atları resmetmeyi biliyor; insan figürlerinin aynı mazhariyete ulaştığı söylenemez. Ama eskizlerden anlaşılıyor ki, sebatlı bir ressamdır. Gerçi Abdülmecid’in asıl ustalığının musiki alanında olduğu açıktır. Arkeoloji Müzesi’nde, Emre Aracı’nın armonize ettiği ve onun bestelediği bir *Elegy* yani “Ağıt”, dinleyenleri büyüledi denebilir” (akt. Armağan, 2011, s. 239, 240).

Abdülmecid dönemi hakkında bir diğer bilgi ise; onun zamanında bazı ünlü bestecilerin eserlerinin galasının... İstanbul’da yapılmasıdır (Armağan, 2006, s. 197). Batı müziği onun zamanında büyük gelişme göstermiş, Mızık-a-i Hümayun teşkilatı genişleyip yayılmıştır (Öztuna, 1970, s. 9). Sultan Abdülmecid devrinde İstanbul’a gelen ve padişahın bir nişan alan besteci Liszt’in öğrencisi piyano virtüözü Mösyö Hegge’den Sultan Abdülmecid piyano dersleri almıştır (Mösyö Hegge’den ders alanlar arasında Abdülhamid’in kızı Şadiye Sultan ile Vahdettin’in kızı Sabiha Sultan da vardır) (Armağan, 2011, s. 240, 241).

Abdülmecid döneminde kurulan “*Kadınlar Fanfarı ve Orkestrası*” ile ilgili bilgileri Aksoy (2003) çalışmasında şu şekilde aktarmıştır;

Sultan Abdülmecid döneminde saraydaki Batı müziği çalışmalarından biri sazandeleri kadın olan bandolar ve orkestralar kurulmasıydı. Bu konudaki bilgiler, saray doktoru Hekimbaşı İsmail Paşa’nın kızı olarak yıllarca sarayda yaşayan, besteci Leyla Hanım’ın anılarından öğrenilmiştir. Leyla Hanım’ın çağdaşı İngiliz Mary Adelaide Walker’ın anıları ise, kadın bando ve orkestrasının sadece padişah sarayında bulunmadığını, aynı yıllarda hanım sultanların da yalnız kadınlardan oluşan bandolar, orkestralar kurduklarını gösteriyor. M. A. Walker Kırım savaşının bitiminden kısa bir süre sonra İstanbul’a gelmiş, yıllarca bu şehirde oturmuş, saray ailesindeki kadınlarla dostluklar kurmuştur. Dostluk kurduğu kadınlardan biri de, Abdülmecid’in kızı Zeynep Sultan’dı. Walker, Sultan’ın Boğaziçi’ndeki yazlık sarayında gördüğü Kadın Bandosu ve Orkestrası’nın bir provasını şöyle anlatmıştır:

“Birçok pencereyle aydınlanan, geniş, çıplak bir oda düşünün. On beş yirmi kadın ve kız yarım daire çizen bir düzen içinde oturmuş, çeşitli sazlar çalıyordu. Tam ortalarında, sıradan, gözlüklü bir adam nota sehпасının önünde oturmuş, ritim vuruyordu. Bu, hanım sultanın askerî bandosudur; kızların çoğu Çerkez ve Gürcüdür. Salondaki kapıların birinin önünde pinekleleyen uzun boylu bir zencinin muhafızlığında musiki dersleri alıyorlardı. Musiki hocaları Pera Tiyatro Orkestrası’nda çalanlardan biriydi” (s. 211).

Aynı zamanda bir orkestra olan bu toplulukta viyolonsel, kontrbas, “küçük bir Türk viyolası” çalan kızlar da vardır. Walker en sonunda da bandocuların kıyafetini anlatmıştır:

“Bu askerî bando hanım sultanın huzurunda çaldığı zaman sazandelerin özel bir kıyafet içinde olmalarına özen gösteriliyordu. Beyaz yün kumaştan pelerin ve vücuda sımsıkı oturan pantolon ile mavi renkte küçük asker keplerinden oluşuyordu kıyafetleri. Bu kıyafet içinde tam bir askerî topluluk görünümü ortaya çıkıyordu. Hocalarıyla çalışırken başlarını omuzlarına inen muslin bir başörtüsüyle örtüyordu hanımlar. Bu gevşek örtü yüzlerini örtmeye yaramasa da onlara çok yakışan, son derece renkli bir görünüm yaratıyordu” (Aksoy, 2003, s. 212).

“*The Illustrated London News*” dergisinin 27 Mayıs 1854 tarihli sayısında “Ömer Paşa’nın karısı tarafından bestelenen marş” başlığı altında bir Türk marşının notası yayımlanmıştır (bkz. Ek.1). Ömer Paşa, Kırım savaşı sırasında Osmanlı birliklerinin başkomutanı olan Serdar-ı Ekrem Ömer Paşa’dır; araştırmalar, Ömer Paşa’nın karısının Romen asıllı bir kadın olduğunu ortaya çıkarmıştır (Aksoy, 2003, s. 212).

Sultan Abdülmecid zamanında gerçekleşen ilginç bir olayı Aksoy 2003’de yayımlanan çalışmasında, “*Vieuxtemps’in bir anısı*” başlığı altında şöyle aktarmıştır;

Belçikalı ünlü besteci ve kemancı Henry Vieuxtemps (1820-1881) 1848’de İstanbul’a gelip konserler vermiştir. O sırada padişah olan Abdülmecid sanatçı ile karısı piyanist Vieuxtemps’ı sarayda yemeğe davet eder. Padişah Vieuxtemps’dan bandoyu ve saraydaki musiki okulunu görmesini de ister. Sanatçı sarayın musiki okulunda altmış dolayında Türk gencine yaylı sazlar ve dans öğretildiğini görür. Bu okuldan yetişen bir topluluk konuk sanatçılar şerefine Bellini’nin “*Uyurgezer Operası*”ndan bir perde sahneler. Vieuxtemps icrayı son derece başarısız bulur; buna karşılık, Donizetti

yönetimindeki askerî bandoyu beğenir çünkü Bando Vieuxtemps'ın besteleyip padişaha sunduğu marşı ilk görüşte çalabilme başarısını göstermiştir (s. 209).

Sanatçının anılarını kaleme alan L. Theodor Radoux, Vieuxtemps ile karısının Abdülmecid için verdikleri konserde çaldıkları parçalardan şunları anmıştır:

Vieuxtemps'in kendi bestesi olan "Fantaisie-Caprice", Beriot'dan "Tremolo", Uyurgezer'den "Düet". Konseri çok beğenen Abdülmecid sanatçı karı kocaya takdirlerini bildirmiş, daha sonra da onlara bir kese içinde 20.000 kuruş bağışlamış, birkaç gün sonra da elmaslı bir nişan göndermiştir (Aksoy, 2003, s. 209).

3.3.4. Abdülaziz

Osmanoğulları'ndan 32. Türkiye Hakanı ve 96. İslam Halîfesidir. Ressam ve müzisyendir. Biraz Batı müziği ve iyi Türk musikisi öğrenmiştir. Piyano, lavta, çalar; çok iyi ney üflerdi. Ney hocası, Yusuf Paşa'dır. Bestekârlıkla da uğraşmıştır... Oğullarından II. Abdülmecid ve Seyfeddin Efendi de bestekârdır (Öztuna, 1970, s.3).

Babasının ölümü üzerine çocuk denilecek bir çağda, henüz 17 yaşında tahta çıkan Sultan Abdülmecid ile birlikte Tanzimat padişahları dönemi başlamaktadır. Bundan sonra Abdülaziz'in son dönemi ve II. Abdülhamid'in kısmî düzenlemeleri haricinde Tanzimat çizgisindeki yenilikçi "Frengi" hareket Osmanlı yönetimini belirleyici motif olacaktır. Babası gibi musiki ile ilgilenmiş olan Sultan Abdülmecid, sarayda Batılı anlamda müzik dersi almış olan ilk padişaktır. Piyano çalar, Batı müziğini en az Alaturka Musiki kadar korurdu. İsmail Dede Efendi'ye karşı sevgi besliyor ve onu dinliyordu. Ancak III. Selim ve babası II. Mahmud gibi bizzat Klasik Türk Musikisiyle ilgilenmeyişi, ilgilendiği musikin de alafranga oluşu ve sadece dinleyici olarak kalması, Dede efendi'yi üzmüş ve saraydan ayağını kesmesine sebep olmuştu. Hatta ümitsizliğini " artık bu oyunun tadı kaçtı" sözleriyle dışa vurduğu ve sonunda koleraya yakalanarak öleceği Hac yolculuğuna çıkmaya da bu yüzden niyetlendiği söylenmiştir. Keza büyük hattat ve musikişinas Tosyalı Kazasker Mustafa İzzet Efendi'yi Hidayet Camii'nde ezan okurken keşfedip saraya aldırması, müzikten anlayan kaliteli bir kulağa sahip olduğunu gösterir (Armağan, 2011, s. 188-189-190).

Abdülaziz'in (1830-1876) padişahlığı sırasında Batı müziği çalışmalarından yalnız bandoya önem verilmiştir (Budak, 2000, s. 78), bunun yanında Abdülaziz

döneminde ünlü Çuhacıyan Operetleri de, Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez kurmaktaydı (Özbek, 1994, s. 142, akt. Budak, 2000, s. 73)

Sultan Abdülaziz'in Piyano ve Lavta da çaldığı biliniyor. Babası gibi Mevleviliğe muhabbeti vardı, ney üflemeği Yusuf Paşa'dan öğrenmiştir. Ayrıca iyi saz çalardı. Hem Şark, Hem de Garp Müziği enstrüman ve formlarına hâkim, virtüöz derecesinde bestekâr bir padişahı. Ayrıca Batı müziği tarzında eser besteleyen ilk padişahı. Yayımlanmış 4 kısa piyano parçası, 3 güzel alaturka bestesi vardır. "Valse Davet" ve "Gondol Şarkısı", orkestrasyonu yapıp keyifle dinlenen eserleridir. Hicazkâr ve şehnaz makamlarını sevdiği için zamanındaki birçok şarkı ve marşın bu makamlarda bestelendiği bilinmektedir, Eserlerinden bir Hicaz Sirto ile Şevkefza ve Muhayyer iki şarkısı günümüze kadar ulaşmıştır. Batı müziği tarzında bestelediği eserler, Londra'yı ziyaretinde Kraliyet Orkestrası tarafından defalarca çalınmıştır. Ayrıca şöhretli Alman besteci Richard Wagner'e Almanya'da Bayreuth Opera Binası'nı tamamlayabilmesi için para yardımında bulunmuştu. Sultan Abdülaziz'in muhteşem bir kaynak olan bazı besteleri çöpe atılmış ve sanatçı-araştırmacı Zeki Kuşoğlu tarafından çöpçülerden satın alınmıştır (Armağan, 2010, s. 201).

O dönem de birçok bestekârlar Sultan Abdülaziz'e itafen besteler yapmışlar ve bestelerini kendine dinletme fırsatı bulanlar dahi vardır. Sadece bizim bestekârlar değil, Batılı bestekârlar da onun musiki zevkini duymuşlar ve kendisine eser bestelemek için fırsat kollamışlardır. Nitekim ünlü Avusturyalı besteci Johann Strauss, yaptığı bazı besteleri Abdülmecid'e sunmuş ve karşılığında ona yüklü bir miktar para gönderilmişti. Johann Strauss'un onun adına bir "Türk Marşı" bestelemiştir. Sarayında İtalya'dan gelme alafranga müzik üstadları ve muzika takımı, hatta küçük bir tiyatro ve operet teşekkülü de bulunuyordu" (Armağan, 2011, s. 190, 191).

3.3.5. V. Murad

V. Murad musikiye, özellikle de piyano ve keman çalmaya çok düşküdü. Osmanlı hanedanı içinde en çok beste yapan padişah olup 3 cilt dolusu (Vedat Kosal, "Önce Müzik Hayatı Batılaştı" başlıklı makalesinde V. Murad'ın bestelerinin "5 dev cilt" te toplandığından söz eder, s. 63)

Alafranga bestesi günümüze ulaşmıştır. Bunlar A3 boyutunda 1134 sayfada toplanmış solo piyano eserleridir: Hocaları Donizetti Paşa ile Lombardi Beyler'dir. Ayrıca müzik tarihimizde bir halk türküsünü piyano için seslendiren ilk besteci, muhtemelen V.Murad'dır (hem de Cemal Reşit Rey'in çok sesli hale getirdiği Sarı Zeybek'ten tam 40 yıl önce!) (Armağan, 2011, s. 209).

3.3.6. II. Abdülhamid

II. Abdülhamid Osmanoğulları'ndan 34. Türkiye Hakanı ve 98. İslam halifesidir. Eski Çırağan Sarayı Hümayunu'nda doğmuş, Sultan Abdülmecid'in 8 oğlunun ikincisidir (Öztuna, 1970, s. 7).

Osmanlı tarihinin kırılma noktalarından birisi olan Tanzimat, bir yerde devlet gemisini deniz üzerinde seferdeyken yenileme girişimiydi, ancak geleneksel kaynaklar yerine modern eğitim kurumlarının yetiştirdiği bürokrasiye bel bağlayan ve onların hukukî, siyasi ve toplumsal yapıları hızla modernize etmesine prim veren Tanzimat rejiminin halk ile arasındaki mesafe giderek açılıyor ve bu defa devleti düzeltelim derken toplumu kaybetme tehlikesine yelken açıyorlardı. İşte Sultan II. Abdülhamid'in devleti yeniden fetih stratejisi bu noktada devreye girmiş ve onun döneminde halkla birlikte modernleşme yoluna girilmişti. Şehzadeliğinde, Abdülmecid'in bütün çocukları gibi piyano ve Batı müziği dersleri aldı. Keman çaldı. Yine şehzadeliğinde Batı tarzında besteler yaptığı söylenir. Türk musikisine tamamen ilgisiz kalmamakla birlikte (mesela bütün kaprislerine rağmen Hacı Arif Bey'in gönlünü alarak yeniden saray muhitine kazandırmıştır). Batı müziği alanında önceki sultanlar kadar himayede bulunmadı. Yıldız Sarayı'ndaki tiyatrodaki opera temsilleri, konserler düzenletti. Çocukları içinde Zekiye Sultan gibi piyano çalanlar ve Şehzade Burhaneddin Efendi gibi kuvvetli musikişinaslar çıkmıştır (Armağan, 2011, s. 211-213).

Aleksan'dan piyano, Guatelli Paşa ile Miralay Lombardi Bey'den de Batı müziği öğrenmişti. Bir müddet de Dussep Paşa'dan piyano ve musiki dersi gördü. Biraz keman da çalardı. Şehzadeliğinde Batı tarzında birkaç parça besteledi. Selefleri derecesinde olmamakla ve Batı müziğini tercih etmekle beraber, Türk musikisini ciddî şekilde himaye eden sonuncu hükümdar oldu (Öztuna, 1970, s. 7).

Araştırmacı Ziya Şakir Bey'e göre Sultan II. Abdülhamid, "çok yüksek bir musiki yeteneğine sahipti. Asıl dikkate şayan olan cihet şurasıdır ki, bu hükümdar, şark

ve garp musikileri hakkında taassup göstermez, her ikisini de severdi.” Ziya Şakir, bir başka yazısında Sultan Abdülhamid’in Yıldız Sarayı’nda yaptırdığı tiyatrodaki “büyük garp bestekârlarının opera ve operetlerini oynattığını ve şark sanatkârlarına da yerli operetler besteletip onları da büyük bir zevkle seyrettiğini aktarmaktadır (Armağan, 2007, s. 93).

Sarayda Tanzimat sonrasında değişen müzik zevkinin bir göstergesi olarak Sultan Abdülhamid’in, klasik musikimizden hoşlanmasına rağmen, fazla “gamlı” bulunduğunu ve bu yüzden insanı neşelendirecek alafranga müziği tercih etmiştir. Bunu da, başta kızı olmak üzere çok sayıda şahidin anlatımlarından çıkarabiliyoruz. Yalnız o da değil. Kızlarından Zekiye Sultan da büyük bir sanat hamisiydi, ilk hanımı olan Nazikeda Başkadınefendi iyi bir piyanisttir, oğlu Burhaneddin ile diğer kızları Refia ve Naime Sultanlar da piyanisttirler (Kosal, 1999, s.645, akt. Armağan, 2007, s. 93- 95).

Osmanlı Devleti yıkılmayıp da yoluna devam etmiş olsaydı, Osmanlı Sarayındaki bu yüksek musiki zevkini tatmış şehzade ve sultanlar ile evlatları, Türkiye’nin müzik manzarasını etkileyecek ve 20. yüzyılda da büyük eserler veren ve musikişinasları himaye eden bir kurum özelliğini kazanacaklardı. Bunun en belirgin örneği, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*’nın sanatçılarının büyük ölçüde Osmanlı sarayındaki Muzika-yı Hümayun’dan transfer edilmiş olmasıdır. Nitekim 1892’de Saray Müzik Okulu’na yazılarak ikbali parlayan, İstiklal Marşı’mızın bestekârı Osman Zeki Üngör (1880-1958), Muzika-yı Hümayun’un son kumandanıydı. İstiklal Marşı’mızın bestesini, Yıldız Sarayı’nda Sultan Abdülhamid’in himayesinde kurulan müzik okulunda yetişmiş bir bestekâra borçluyuz. Üstelik de onun yeteneğini fark eden ve bu suretle yükselişini temin eden kişi de... Sultan II. Abdülhamid’dir (Armağan, 2007, s. 95).

Sultan Abdülhamid, kızlarından Ayşe Osmanoğlu’na (1887-1960), gençliğinde babası Sultan Abdülmecid’in şehzadelere Avrupa’dan birer piyano getirttiğini, saraya İtalyan ve Fransız musiki öğretmenleri alındığını söylemiştir. Alexandre Efendi ve İtalyan besteci Donizetti’den musiki tahsili gören (Şakir,1954, s. 2974) Abdülhamid, epeyce çalıştığını, ancak gaili hayatının musikiye ayıracak zaman bırakmadığını biraz da dertlenerek anlatmıştır. Nitekim o da, babası gibi, saraya piyano ve çeşitli müzik aletleri aldirmek suretiyle çocuklarının müzikle uğraşmasını istemiştir. Çocuklarına

huzurunda piyano çaldırmakta, dinlerken yanlışlarını bulursa düzeltmektedir. Ayşe Sultan, babasının alafranga müziği, alaturka musikiye tercih ettiğine bilhassa dikkat çekmektedir. Bu gelişme, Avrupalı bir Prens gibi yetiştirilen Sultan Abdülmecid devrinde sarayda alafranga müziğin rağbet kazanmaya başlamasıyla açıklanabilir. Refik Ahmet Sevengil'in ifadesine göre, Sultan Abdülaziz döneminde alaturka müziğe yönelen sarayın ilgisi, Sultan Abdülhamid'le birlikte Avrupa müziğine yönelmiş ve alafranga müzik, itibara binmişti. II. Abdülhamid tahta çıktığında birçok musikişinas, kendisine marş yazıp takdim etme yarışma girmiştir. Sarayın orkestra şefi olan Necip Paşa da şansını denemiş ve bir marş hazırlamıştır. Padişah, eserlerin hepsini tek tek dinledikten sonra Necip Paşa'ninkini seçmiştir. Yıllar boyu, başta cuma selamlıklarında olmak üzere resmî törenlerde çalınan "Hamidiye Marşı", işte budur (akt. Armağan, 2007, s. 95,96).

Sarayda bir kızlar bandosu vardır ve bu bando, önce III. Selim, sonra da Abdülmecid döneminden itibaren harem dairesinde kurulmuş ve Donizetti biraderlerin küçüğünün kurup yönettiği bu ufak bando, tamamen harem mensuplarından teşekkül etmiştir. Abdülhamid padişah olunca Mabeyn-i Hümayun Müzikası Kumandanı Süleyman Paşa'ya, Sultan Abdülaziz döneminde gözden düşmüş bulunan Kızlar (veya Harem) Bandosunun ihya edilmesi için emir vermiştir. Ancak bu büyük çaplı bando girişimi, ancak küçük ölçekte gerçekleşebilmiş, ufak bir orkestra ile oldukça kuvvetli bir incesaz takımı oluşturulmuştur (Şakir, 1953, s. 2761, akt. Armağan, 2007, s. 96,97).

Kızlarından Şadiye Sultan (1886-1977), küçüklüğünde, bir defasında gizlice bu bandoya nasıl dahil olduğunu ve sahnede babasını nasıl şaşırttığını ve güldürdüğünü, hatıralarında anlatıyor (Osmanoğlu, 1963, akt. Armağan, 2007, s. 97).

Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda yalnız piyesler oynanmaz, aynı zamanda seri konserler verilir, opera veya operetler sahneye konulur, zaman zaman da İstanbul'a gelen yabancı tiyatro grupları ile Sarah Bernhardt, Adelaide Ristori, Suzanne Despres ve Madame Judic gibi yıldız oyuncularını saraya davet edilerek sahne almaları temin edilirdi (And, 2006). Yani Yıldız Sarayı, 350 kişinin maaş aldığı dev bir konservatuar gibiydi... ve Yıldız Sarayı'nda yaptırdığı tiyatrodaki çeşitli oyun ve operaları hususi olarak getirtilir ve ailesiyle birlikte seyredirdi (akt. Armağan, 2007, s. 97- 99).

3.3.7. VI. Mehmed Vahdettin

Ağabeyi Mehmed Reşad gibi Necib Paşa'dan klasik Batı müziği dersleri almıştı. Piyano çalmayı öğrendi. Ancak Alaturka Musikiye çok meraklıydı ve iyi denilebilecek derecede bir bestekârdı. Hicaz Sırto'su bugün dahi beğenilecek bir eserdir. Toplam 63 eseri tespit edilmiş olup 41'inin notaları bulunmaktadır (Armağan, 2011, s. 233).

İbnülemin Mahmut Kemal İnal onun musiki cephesi hakkında şunları söyler:

Eserleri üstadane idi, Saray'da haftada bir fasıl yapan Mızıkai Hümayun heyetine kendi beste ve şarkılarının notasını göndererek "Eski kalfalarımızdan birinindir; işe yarar bir şey ise, çalsınlar, okusunlar, değilse bıraksınlar" dedirtir; onlar da, notaları çalıp okudukça, eski cariyenin, böyle metîn ve dil-nişîn eserler yazmasına hayret ederler, sonradan Padişah'ın eserleri olduğunu anladıklarını (Armağan, 2011, s. 233, 234).

3.4. TANZİMAT ÖNCESİNDEN CUMHURİYETE KADAR OLAN DÖNEMDEKİ MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI

Araştırmanın sınırlılıklar bölümünde, Tanzimat Fermanı (1839) sonrası ve Cumhuriyet'in ilanına (1923) kadar olan dönemdeki konularla sınırlı olarak belirtilmiş olmasına rağmen, Tanzimat öncesi konulara kısmen değinilmesi gerektiği için bu bölümde gerekli bilgiler verilmiştir.

Türk musikisi, bugün dünya yüzünde en yaygın iki tür müzikten biridir. Bunlardan biri tonal müzik, yani çok sesli müzik dediğimiz Batı müziğidir. Tonal müziği bütün bir batı dünyası el ele vererek meydana getirmişlerdir. Diğer modal müzik, yani tek sesli, makamı müzik dediğimiz müzik tarzıdır ki bütün dünyada modal müzikler arasında en yaygın olanı, en başta geleni, bilimsel çerçevede içinde tamamen tabiata dayanarak sistemleşmiş ve gelişmiş olanı Türk musikisidir ki bunu da Türkler uzun yüzyıllar boyunca tek başlarına geliştirmişler, sistemleştirmişler, kanunlarını matematiksel olarak bulmuşlar ve dünyaya tanıtmışlardır (Özkan, 2010, s. 31).

Türk eğitim sistemi incelendiğinde, ilk eğitim sisteminin Selçuklular döneminde kurulmaya başlandığı, Osmanlı döneminde ise en gelişmiş düzeyine ulaştığı görülmektedir. Bu sistem 19. yüzyılın ortalarına gelinceye kadar, sadece hayırsever kişilerin kurdukları vakıflar yolu ile yürütülmüştür (Akkutay, 1984, s.15).

3.4.1. Mehterhane

Orta Asya'da Kaanların saraylarında "Tuğ" denilen çalgı toplulukları olduğu, bu toplulukların askerî müzik yaptığı biliniyor. Tuğ ile çalınan melodilerin nasıl olduğu, ses dizilerinin yapısı konusunda belge yoktur. Mehter takımları denilen askerî müzik takımlarının "Tuğ" un devamı olduğu, ancak daha sonradan İran Selçukluları döneminde Fars etkisinde kaldığı sanılıyor. Mehterhane, Tablhane, Mahtarhane gibi adlardan yola çıkarak bu kanıya varılmaktadır. Mehterin, İran'dan Anadolu'ya göç sırasında dağılmadığını belirtir. Arap gezgini İbn Battuta "İlhanlılar", "Özbekler" ve Selçuklularda kullanıldığını söyler ve Selçuklularda olduğu kesindir.

Tuğda kullanılan çalgılar şunlardı:

Yırağ: Gelişmiş hali zurnadır,

Borguy: (Boru) Sonra nefir adını aklı,

Köğrük: (Kös) Büyük davul,

Çeng: Zil,

Gong: Gong,

Tümrük: Sonra tabl, dühül ve davul adını aldı (Kaygısız, 2000, s. 144-145).

Mehter, farsça “Mihter” kelimesinin Osmanlılar’da aldığı şekildir... XVII. yüzyılda mehter adı ile anılanlar üç bölümdür: “*Mehteran-ı Alem*” veya “Mehteran-ı Tabl ü Alem” yani Alemdarlar ve Çalıcı Mehterler, “*Mehteran-ı Hay me*” yani Çadır Mehterleri, “*İç Mehterleri*” yani konak ve sarayların dahili işlerini gören kavaslar... vesikalarda “Mehter” in askerî musiki takımı mensubu manasına kullanılmasına ancak XVI. yüzyılda rastlıyoruz. Çalıcı Mehterler de “*Tabl ü Alem Mehterleri*” ve “*Esnaf Mehterleri*” olarak iki kısımdırlar (Sanal, 1964, s. 3-4).

3.4.1.1. Tabl ü Alem Mehterleri

Saltanat sancaklarının muhafazasına memur olan alemdarlar ile musikiyi temsil eden tabıl (davul) mehterleri, yani çalıcı mehterler “Tabl ü Alem Mehterleri” ni teşkil ederler Tabl ü alem mehterleri, mehterbaşının idaresinde bulunurlar, mehterbaşı da “Emîr-i Alem” e tabi olurdu. Hükümdarın maiyetinde bulunan Tabl ü Alem Mehterleri’ne Hassa Tabl ü Alem Mehterleri denirdi. Mehterbaşı bu mehterlerin fiilî reisi olmakla beraber bilumum Tabl ü Alem Mehterleri’nin de başı idi. Tabl ü alem mehterleri, aralarında bölüklere ayrılmıştı. Alemdarların bir bölümüne mukabil çalıcı mehterlerin çaldıkları sazları sayısınca bölükleri vardı. Bölüklerin birer başı mevcut idi. Bütün Tabl ü Alem Mehterleri *Emîr-i Alem’e Mehterbaşı* vasıtası ile bağlı idiler (Sanal, 1964, s. 8-9).

Emir-i Alem

“Emîr-i Alem” veya kısaltılmışı olarak “Mîr-i Alem” Osmanlılar’da çok eskiden beri kullanılan bir memuriyettir. Emîr-i Alem, saray teşkilatında “Bîrun Ağaları”ndan sayılırdı. Bu ağalar padişahın atının yanında yürümek imtiyazına sahip olduklarından bunlara “Üzengi Ağası” da denildi... Emîr-i Alem, Tabl ü Alem Mehterleri’nin idari durumundan mesul olduğu gibi bir takım başka vazifeleri de vardı. Elçilerin kabulü töreninde Emîr-i Alem de bulunurdu. Emîr-i Alem, törenlerde elinde bir gümüş değnek

taşırdı. Bir kimse sancak beyliğine tayin olundu mu, ona yeni sancak iletmek ve mehter takımı göndermek de onun vazifelerindendi (Sanal, 1964, s. 9).

Mehterbaşı

Tabl ü Alem Mehterleri'nin musiki şefine *Mehterbaşı* denirdi. Mehterin musiki bakımından yetiştirilmesinden ve mehter takımının musiki icrası sırasında ahenginden sorumlu idi. Mehterbaşı'yı Kale Mehterbaşı'larından Vezir ve Paşaların mehter takımlarındaki mehterbaşılardan ayırmak için Tabl ü Alem Mehterleri'ninkine "Hünkar Mehterbaşı" da denir (Sanal, 1964, s. 9-10).

Zurnazenbaşı

Tabl ü Alem Mehterleri topluluğunda Emîr-i Alem'den ve Mehterbaşı'dan sonraki derecede *Zurnazenbaşı* geliyordu. Zurnazenbaşı'nın başka musiki aletlerini çalan bölük başlarından üstünlüğü sazının icabı idi. Böyle bir ünvan ve vazifeye ihtiyaç da vardı. Zurna, mehter takımlarının ezgiyi tam olarak çalan çalgısı olarak yüzyıllar boyunca tektir. Dokuz ve on iki katlı takımlarda, XVIII. yüzyılda 16 zurnanın birden çaldığı Hünkar Mehterhanesi'nde bütün zurnaların birlik ahengi içinde çalabilmeleri, Zurnazenbaşı'nın kabiliyet ve meharetine bağlı idi. Kısa bir deyimle Zurnazenbaşı mehter takımının ruhu mesabesinde idi. Bundan dolayı mehterbaşı'dan sonra en çok ulufeyi zurnazenbaşı olanlar alırlardı. Yaklaşık olarak XVII. yüzyıl sonları ile XVIII. yüzyıl başlarında yetişen mehter bestekârı Zurnazenbaşı İbrahim Ağa göz önüne alınırsa zurnazenbaşılardan Türk musikisinin nazariyat ve amelîyatı üzerinde bilgi sahibi kişiler olduğu ortaya çıkar (Sanal, 1964, s. 11).

Tabl ü Alem Mehterlerinin Bölükleri

Mehterhane'de aynı sazları çalanlar, Alemdarlar ve Mehterhane'ye yeni giren Şakirdler (mehter öğrencileri) birer bölük teşkil ediyorlardı. Sultan Bayezid-i Velî devrindeki Tabl ü Alem Mehterleri topluluğunun ayrıldıkları bölükler şunlardır:

Nakkaarezenan Bölüğü	(Nakkare çalanlar Bölüğü)
Surnazenan Bölüğü	(Zurnacılar Bölüğü)
Tabbalîn Bölüğü	(Davulcular Bölüğü)
Alemdaran Bölüğü	(Alemdarlar Bölüğü)

Zenççiyan Bölüğü	(Zil Çalanlar Bölüğü)
Nefrîyan Bölüğü	(Boru Çalanlar Bölüğü)
Şakirdan Bölüğü	(Mehter Talebeleri).

Nakkarezenler Bölüğünde Ser-Mehteran (Mehterbaşı), Surnazenler Bölüğünde Ser-Surnazenan (Zurnacıbaşı) bulunuyor. Yedi bölüğün içinde Kös Bölüğünün ve Çevganzenlerin bulunmaması göze çarpıyor. Kös bölüğü sonradan ilave edilmiş olmalıdır. II. Sultan Mahmud devrinde kös bölüğü mevcut idi (Sanal, 1964, s. 11-12).

Kös bölüğünün de ilavesi ile sazende bölükleri teşkilatı şu şekli almıştır:

1. Zurna çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Ser-Surnazenan, Ser-Zurnazen, Ser-Zurnaî veya Ser-Zurna denilen ağa bulunur.
2. Boru çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Boruzenbaşı veya Ser-Boru denilen ağa bulunur.
3. Nakkare çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Ser-Nakkare veya Nakkarezenbaşı denilen ağa bulunur.
4. Davul çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Ser-Tabl veya Tabılacıbaşı denilen ağa bulunur. XIX. yüzyılda buna Baş Mehter Ağa denir.
5. Kös çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Ser-Kusî bulunur.
6. Zil çalanların teşkil ettiği bölük. Başında Ser-Zilci, Baş-Zilci, Zilcibaşı veya Zilzenbaşı denilen ağa bulunur.

H. 1153-1168 yıllarında boru, nakkare ve davul bölüklerinin baş sazendelerinden başka muavinleri bulunmakta idi, Mevacip defterinde bunlar “Sanî, Ser-i Sanî” olarak işaretlenmişlerdir (Sanal, 1964, s. 12).

Mehterlerin Yetiştirilmesi

Mehter sazendeleri Enderun’da yetiştirilirdi. Enderun’da büyük ve küçük çıkmalarda yer açılınca Galata Sarayı’nın, İbrahim Paşa Sarayı’nın ve Edirne Sarayı’nın acemi oğlanları arasından seçilmiş olanlar Enderun’a alınarak musiki eğitimine tabi tutulurdu. Bunlara “Şakirdan” denilirdi. Acemi oğlanlar büyük ve küçük odalara alınıyorlar ve bu odalardaki eğitimleri sonunda terfi ederek liyakatlerine göre diğer odalara naklolunuyorlardı. Şakirdler, 1622-1628 yıllarında “Has Oda” hariç olmak

üzere “Büyük Oda”, “Küçük Oda”, “Seferi Odası”, “Kılar Odası” ve “Hazine Odası” na dağılmış bulunuyorlardı. Büyük ve küçük çıkmalarda sazandeler dış hizmetlere tayin olunurlardı. Bir kısmı sipahi olur, bir kısmı müteferrika olarak sarayda alıkonurdu (Sanal, 1964, s. 12-13).

Mehter takımlarının eğitimi ordu, imam ve Bektaşî dervişleri tarafından yapılırdı; tıpkı yeniçeriler gibi. Savaş başlamadan önce, mehter birlikleri, “Gülbank” denilen, Hazreti Ali ve mehterin manevi babası Hacı Bektaş Veli’yi yardıma çağırın dualar okurlardı. Ayrıca Padişah Peygamber ve Allah’ı yücelten ilahi, “Gülbank” gibi parçalar okunurdu (Kaygısız, 2000, s. 145).

Mehterlerin musiki öğrenimini ilk olarak “Mehter Düdüğü” denen sazla yapmışlardır (Sanal, 1964, s. 13).

Tabl ü Alem Mehterleri’nin Sayıları

Bu teşkilata bağlı eyalet mehterleri sayısının binleri aşacağı ilk bakışta anlaşılır. Kanunî asrında mehterbaşı’ya tabi 1200 kadar atlı ve yaya mehter bulunduğu M. d’Aramon’un intibaları arasında yer almıştı. Devirler boyunca Tabl ü Alem Mehterleri’nin sayısını tam olarak gösterecek deliller bulunmuyor. Hassa Tabl ü Alem Mehterleri’nin sayısı ise muhtelif devirlerde 187 ile 237 arasında değişmektedir. Barış zamanı kadroları savaş zamanında iki misline yükseliyordu (Sanal, 1964, s. 13).

Mehterlere Mahsus Tesisler

Mehterlerin barınmalarına mahsus kışla ve evler, mehterlerin hem barındığı, hem de nevbet çalacak kuleleri bulunan nevbethaneler ve yalnız nevbet çalman kuleler mehter tesislerindedir. Mehter kışlası büyük merkezlerde bulunurdu. Nebbethanelerin muhtelif merkezlerde bulunduğu anlaşılıyor. Mehter evleri küçük kalelere mahsustur. Yine böyle kalelerde, nevbet çalmak için kuleler de vardı (Sanal, 1964, s. 14-15).

Mehter Kışlaları ve Evleri

İstanbul’da XVII. yüzyılda bir tane mîrî “ Sazende Mehterhane ve Köşanesi” vardı... savaşta, bayramlarda, padişahların veya hanedana mensup şahısların düğünleri (Sur-i Hümayunlar)’nde, elçilerin kabulünde çalınan kösler burada muhafaza olunur ve bir miktar mehter de burada otururlardı (Sanal, 1964, s. 15).

Mehter evleri çoğunlukla kalelerin iç kale denilen kısmında bulunurdu. İç kale şehrin yüksek bir kısmını teşkil ederdi... İç kalesi bulunmayan yerlerde de mehter evleri vardı. Mehterlerin bulunduğu binalara “Mehterhane” veya “Mehter Hanesi” ve “Mehteran Haneleri” denmektedir... Mehter evlerinin bulunduğu bazı kaleler şunlardır:

Anadolu’da:

Tokat’ta: “Derun-i hisarda dizdar hanesi, kethüda, imam, müezzin ve kal’a mehterleri hanesi, galal (buğday) anbarlari, su sahrınçları... vardır” (Sanal, 1964, s. 15).

Nevbethaneler

Nevbethaneler, nevbet çalan mehterleri barındıran ve aynı zamanda nevbet kulesini veya nevbet çalınan özel yeri ihtiva eden tesislerdir. İstanbul’da ve başka merkezlerde nevbethaneler tesis edilmişti. İstanbul’da Demirkapı’da ve Galata Kulesi’nde olmak üzere iki nevbethane vardı. Fatih, Topkapı Sarayı’nı yaptıtırırken Demirkapıdaki nevbethaneyi de tesis etmişti... Fatih Sultan Mehmed nevbethane’yi tesis ettikten sonra Eyüp’te, Kasımpaşa’da, Galata’da. Tophane’de, Beşiktaş’ta, Rumeli Hisarı’nda, Yeniköy’de, Rumeli Yeni Hisar’ında, Kavak Yeni Hisarı’nda, Beykoz’da, Anadolu Hisarı’nda, Üsküdar’da, Kız Kulesi’nde ve Yedikule’de yatsıdan sonra ve seher vakitlerinde nevbet çalınması kanununu koydu (Sanal, 1964, s. 16-17).

Mehterhane Kuleleri

Mehterhane kuleleri, nevbet çalınırken faslın uzak yerlerden bilhassa kale bedenlerinde gözcülük yapan erler tarafından duyulabilmesi için şehrin en yüksek yerlerine çok defa iç kaledeki bir yere yapılmış kulelerdir (Sanal, 1964, s. 17).

Muhtelif yerlerde tesbit edilebilen mehterhane kuleleri şunlardır:

Rumeli’de:

Budin’de: “Budin’in Kızıl-elma Sarayı’nda her gece ba’d-ül işa bu saray kurbündeki mehterhane kulesindeki dokuz kat Mehterhane-i Osmani çalınıp, her gece iki bin ‘adet neferat ta-be sabah pasbanlık ederler”

Eğridere Bayram Paşa Hisarı’nda: “Derun-i hisarda elli hanesi, bir cami’i mehterhane kulesi var”

Uruscuk Kalesi'nde: "Dairen madar cirimi dokuz adımdır. İçinde dizdar, imam, müezzın, kethüda haneleri, cebehane, galalhane ile bir 'ibadethanesi bir mehterhane kulesi'nden başka asar-ı bina yoktur"

Yasabuçse Palankası'nda: "Dizdar, yüz elli adet neferatı. Derun i hisarda kırk elli 'adet tahta örtülü hürde kal'a evleri, Süleyman Han Cami'i, buğday anbarı, cebehaneleri, mehterhane kulesi ve sair kuleleri var".

İstanbul'da: Demirkapı'da bulunan nevbethane'deki dört köşeli kule, Galata Kulesi, Kız Kulesi, nevbet çalınan kulelerdendi (Sanal, 1964, s. 18).

Mehterhane Bulunduranlar ve Mehter Takımı Bulunan Eyaletler-Kaleler

Osmanlı padişahları dokuz katlı Mehterhane bulunduruyorlardı. Böyle bir takımda her sazdan dokuzar tane olduğu gibi ayrıca kösler de vardı. XVII. yüzyılda ise Padişah Mehterhanesi on iki kat olmuştur. Vezir-i Azam'dan itibaren daha aşağı mertebelerde bulunanlar gittikçe azalan nispette mehter takımı saz ve sazendelerine sahip olabiliyorlardı. Mehterhane kullanabilecek veya kullanamayacak olanlar kanunnameler ile tesbit edilmişti. Mehter takımı bulunduranlar şunlardır:

Padişah Mehterhanesi

Padişah mehterhanesi "Tabl ü Alem-i Hassa" adını taşıyordu. Bu mehter takımının "Tabl-ı Osmanî", "Al-i Osman Mehterhanesi", "Tabl-ı Ali Osman" olarak da isimlendirildiği olmuştur. Mehterhane'nin tertibi zaman zaman değişmiştir. Kösler yalnız bu takımda bulunurdu. Bir de Vezir-i Azam'a ve Serdar-ı Ekrem'e kös verilirdi. Kanunî Sultan Süleyman, kuyumculara da 20 yılda bir olmak üzere kös ihsan edilmesi kaidelerini koymuştur. Üçüncü Sultan Selim zamanında kösler nevbet kulelerine de konulmakla artık Padişah Mehterhanesi'ne ait bir saz olmaktan çıkmıştır. Padişaha mahsus mehter takımı dokuz katlı, XVII. yüzyılda on iki katlı idi. XVIII yüzyılda ise sekiz davul ve on altı zurnalık hususî bir tertibe malikdi (Sanal, 1964, s. 19).

Vezir-i Azam Mehterhanesi

Vezir-i Azam dokuz kat Mehterhane'ye sahipti. XVII. yüzyılda, Vezir-i Azam olan İbşir Paşa dokuz kat Mehterhane ve deve kösleri çaldırıyordu. İbşir Paşa, Alay ile Mehterhane çaldırarak sarayına giderken Padişah IV. Sultan Mehmed de bu alayı seyretmişti (Sanal, 1964, s. 20).

Vezir-i azam Köprülü Mehmed Paşa'nın da 1659 tarihinde dokuz katlı Mehterhane'si vardı. Köprülü Mehmed Paşa, IV, Sultan Mehmed'i karşılamaya hazırlanırken dokuz katlı Mehterhanesi şöyle anlatmıştır: “Sonra mehter-çalıcılar alayı gelir. Bunlar pürsilah, atlar üzere dokuzar kat Mehterhane çalarak selama durup Padişah-ı İslam'ın gelmesine hazır oldular” (Sanal, 1964, s. 20).

Kubbe Vezirleri Mehterhaneleri

Kubbe vezirleri de Mehterhane çaldırmak hakkına sahiptiler. Kanunî Sultan Süleyman devrinde kubbe vezirleri divan'dan sonra Mehterhane çaldırarak alayla evlerine kadar giderlerdi. XVII. yüzyılda Vezir-i azam İbşir Paşa'nın İstanbul'a geldiği sırada istikbale çıkan kubbe vezirlerinin mehterhanelerinin çalındığına şahit olan Evliya Çelebi “... yedi kubbe vezirleri yedi yerde tabılların döğdirerek asker-i müzeyyenler ile atbaşı beraber selama dururlar idi” diyor (Sanal, 1964, s. 20).

Defterdar Mehteri ve Reisülküttab Mehteri

Defterdarların ve Reisülküttabların Mehterhaneleri'ne ait neşredilmemiş iki kaynak vermek sureti ile bu meseleyi daha da açıklamış oluyoruz. Defterdar El-hac Mehmed Emin Efendi'nin mehterbaşısı Hüseyin Ağa ile Reisülküttab Mahmud Efendi'nin mehterbaşısı Süleyman Ağa'nın kabirleri Aksaray'da Murad Paşacamii haziresinde bulunmaktadır. Hüseyin Ağa, 1601 ila 1610 tarihleri arasında, Süleyman Ağa, 1820'de vefat etmiştir (Sanal, 1964, s. 20,21).

Mehterhane Bulunduran Başka Memur ve Müesseseler

Mîr-i Mîranlar (Beylerbeyiler)'in, Sancak Beyleri'nin ve Yürük Beyleri'nin mehterhaneleri vardı. Bunlardan başka XVII. yüzyılda yeniçerilerin 196 odasında ve kalelerde mehterhane bulunurdu. Kalelerde bulunan mehterhanelere “Kal'a Mehterhanesi” denirdi. Bunların da bir mehterbaşısı bulunur; o da Kale Dizdarı'na tabi olurdu (Sanal, 1964, s. 21,22).

3.4.1.2. Mehter Esnafı

Mehter Esnafı mehter sazları çalarak düğünlerde, derneklerde halkı eğlendiren ve bu suretle geçimlerini temin eden musiki mensuplarıdır. Zamanın âdetince onlar da bir Esnafbaşı'ya yani “Mehterbaşı” ya tabi idiler. Osmanlılarda, esnaf mehterleri mehterbaşı vasıtası ile Tabl ü Alem Mehterleri teşkilatına tabi bulunuyorlardı. Düğün ve

eğlence yerlerindeki faaliyetlerinden ayrı olarak barışta ve savaşta vazifeleri vardı İstanbul'da resmî nevbethanelerin dışında kalan nevbet yerlerinde yatsıdan sonra ve sabahleyin üç fasıl nevbet çalmaları Fatih Sultan Mehmed'in koyduğu nizamlardandır (Sanal, 1964, s. 23-24).

Savaşta çalıcı mehter miktarının bir anda iki misline çıkarılması mehter esnafının katılımı ile mümkün oluyordu. Mehter Esnafı resmî Mehterhane' nin bütün havalarını vurabildiği gibi asıl meslekleri olan eğlence musikisini de gereği gibi icra ediyorlardı. Esnaf mehterlerinin sayısını imparatorluk çerçevesi içinde on binlerle ifade etmek yerinde olur. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda sayılan diğer yüzyıllara nazaran daha fazla idi. Bu hal, Türk musikisinin bu yüzyıllardaki derinlemesine ve genişliğine ulaşmasının mehter musikisi bölümündeki tesiridir (Sanal, 1964, s. 24,25).

Genel olarak Mehterhane'ye bakmak gerekirse;

Mehter Selçuklulardan Osmanlılara geçmiştir. I. Osman Uç Beyi olduğunda Selçukluların kendisine bir mehter takımı göndermiş olduğunu tarihi kaynaklardan biliyoruz (Kaygısız, 2000, s. 145). Evliya Çelebi de, Osman'a sunulan ilk davul ile ilgili bir gelenekten söz eder. Evliya Çelebi'nin anlattığına göre, kırmızı örtülere sarılmış olan Tabl-ı Kebir Osman'ın (1326-1359) oğlu Orhan'ın Bursa'daki mezarı üzerinde asılı durmaktaydı ve bu yüzden Mehter Kurumu ile Osman Gazi'nin soyu arasında mehterin doğuşuyla başlayan bir bağ kurulmuştur (Aksoy, 1996, s. 56,60). Mehter sonraki yıllar da sürekli olarak genişletildi. Orhan zamanında yeniçeri ocağı kurulunca yeniçeri ile birlikte mehter özdeşleşti. Ardından geliştirilen mehter takımı Fatih Sultan Mehmed'le birlikte büyük bir birliğe dönüştürüldü. Evliya Çelebi'ye göre mehterin piri Cemşid Şah'tı. Dokuz çalgının kullanılmasının Dokuz Oğuz'dan kaynaklandığı, on iki çalgının kullanılmasının ise "On İki İmam" kültünden geldiği sanılıyor (Kaygısız, 2000, s. 145-147).

Aksoy (1996)'a göre; Mehter musikisi manevi anlamından savaş sırasındaki anlamına kadar simgelediği bütün anlamlarla geniş bir kullanım alanı olan, adeta dallanıp budaklanmış karmaşık kültürel yapısıyla, askerlik, tören ve eğlence faaliyetlerini dini renklerle birleştiren bir musikiydi. Ortaçağın askerî loncaları olan Ahîlerin felsefesi ile tarikat ayinleri mehter örgütünün yapısını ve yerleşik icra biçimlerini bir ölçüde etkilemiştir (s. 56).

Osmanlı Mehter Örgütü I. Murad zamanında (1360-1389) Yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişmiştir. Bu musiki takımı yeniçerilere yardımcı nitelikte bir askerî kurum haline gelmiş, Osmanlı sultanlarının soyuyla özdeşleşmiştir. Mehter örgütü kanunnamelerle kurulmuştur. Örgütün devlet katındaki yerini ve ödevlerini belirlemek amacıyla çeşitli dönemlerde çeşitli kanunnameler çıkarılmıştır. İlk kanun mehteri sarayda düzenlenen törenlerde, namaz vakitlerinde, nevbetlerde, divan toplantılarında ilk kez görevlendiren, mehtere hükümdara eşlik etme görevi veren Sultan Osman tarafından konulmuştur. Onun koyduğu kanuna göre, her sabah (seherde), her akşamüstü (ikinci vaktinde), bir de her gece (yatsıda) düzenli olarak nevbet vuruluyordu. Türk geleneğindeki inanca göre, mehter takımının savaştan bir gün önce nevbet vurması zaferin ufukta görünmesi demektir. Görev tamamlandığında, bir de sultanın sağlığı ve esenliği için dua ediliyordu. İkinci kanunu Fatih Sultan Mehmed koymuştur. Onun saltanatı sırasında, Konstantinopolis'e karşı saldırıya geçilirken askerî heyecanını kamçulamak amacıyla savaş musikisi olarak mehtere daha çok önem verilmiştir ve Batı dünyası mehterin gürleyen sesini ilk kez, Fatih Sultan Mehmed İstanbul kapılarına dayanırken duydu (Aksoy, 1996, 60-69).

Aksoy (1996)' a göre; Osmanlı yaşama biçiminin bir özelliği olan mehter Arapça "Ümmet" teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin, musikideki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi. Ümmet kavramı bir bütün olarak ele alınırsa, Ulus, Cemaat, Halk, Din gibi varlıkları kaynaştırır, hepsini İslam'a özgü nitelikler ve ülkeler içinde birleştirir. Benzersiz ama birleştirici bir olgu olan Osmanlı Mehteri ile ümmetin anlamı arasında karşılıklı bir bağ vardır ve bu yüzdendir ki Mehter musikisinin kabul edilebilirliği din bilginlerince hiçbir zaman tartışma konusu edilmemiştir. Kahramanlık havalarının, gazileri öven ezgilerin konuları doğrudan doğruya cihat felsefesinin gücünden kaynaklanıyordu. Evliya'nın belirttiği gibi, peygamberin sancağı nerede dalgalanıyorsa, mehter oradaydı" (s. 57-63). Yine Aksoy (1996)' a göre Mehter; Geniş anlamda düşünülürse, mehter musikisi kültürü zamanla Türk musikisinin ana malzemesi için bir kaynak olmuş, böylece Türk Ulusal Musikisinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derecede önemli bir katkıda bulunmuştur. Bunun yanında Mehterin Avrupa askerî bandolarına uyarlanan vurma sazları talihin bir cilvesi olarak 19. yüzyıl başlarında yeni biçimleriyle Türkiye'ye dönmüştür. Batı etkisi o yıllarda askerî musiki takımlarına iyice girmiş, 1820

dolaylarında da, o zaman “Tambour Major” denilen bando zabitleri yönetiminde yeni bandolar kurulmuştu. Batı musikisinin etkisiyle musikide armoniye yer verilmeye başlaması daha sonraki değişiklikleri hazırlamıştır. Türk musikiciler için bir yenilik, olan armoninin uygulanması Avrupa tekniğinin Türk askerî bandolarına girmesini kolaylaştırmıştır (s. 67-70).

Mehterlerde her çalgının sayısına “Kat” denirdi. Padişahın mehter birliği 9-12 katlıydı ve savaş zamanında katlanırdı. Her bir çalgı 24, 48, 96... gibi artardı. Yani, bir takım yaklaşık bin kişi olurdu (Kaygısız, 2000, s. 147).

Her ordunun, her karargâhın, vezirlerin olduğu gibi her şehrin, kasabanın, hatta köyün büyüklüğüne göre kat sayıları değişen örgütlü mehter takımı vardı. Mehter takımı barış zamanında sultanın huzurunda düzenli olarak törenlerini gerçekleştirir, geçit alaylarında kendisine eşlik eder, ezgi ve dualarıyla sultanın mutlak iktidarını halka duyururdu. Geçit alayında törene giden sultana eşlik eden mehter takımı, sultanların tahta çıkışlarında, kılıç kuşanma törenlerinde, saraydaki kabul törenlerinde ve özel törenlerde, yabancı elçiler için sarayın önünde düzenlenen karşılama törenlerinde, bayramlarda, zafer kutlamalarında, şehzadelerin şerefine verilen ziyafetlerde nevbet vurur, mehter havaları çalardı (Aksoy, 1996, s. 61).

Mehter, II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasıyla işlevini tamamladı. Mızıka-i Hümayun (1829) hem okul, hem Saray Orkestrası görevini yürüttü (Kaygısız, 2000, s. 146).

Aksoy (1996) Mehter Kurumu'nun yeniden hayata geçirilme çalışmalarını şu şekilde aktarmıştır; Mehter uzunca bir süre ihmale uğradı, bu ihmal, bu yüzyılın başlarında çağdaş milliyetçi uyanışın harekete geçirdiği romantik aydınların Mehterhane'yi canlandırma girişimlerine kadar sürdü. İlk girişim, heyecanlı bir yazar olan Celal Esat Arseven'den geldi. Arseven 1911'de keman ve piyano ile ilk Mehter Musikisi konserini düzenledi. Tabii, bu konserde sunulan musiki Mehter Musikisi ile Batı Armonisi'nin melez bir karışımı niteliğinde, Avrupalı duyarlılığının hoşlandığı alla turca musiki üslubundaydı. Kısa bir süre sonra, o dönemde Askerî Müze'nin müdürü olan Ahmed Muhtar Paşa 1914'te Askerî Müze'ye bağlı olarak Mehterhane-i Hakanî'yi yeniden kurdu. Bundan sonra artık Mehter Musikisine Türk yaşama biçiminin geniş çerçevesi içinde siyasi ve askerî bir anlamı olan gerçek bir olgu değil, tarihi bir eser

gözüyle bakılmaya başladı. Mehter Musikisi böylece müzelik oldu. Enver Paşa orduyu modern anlayışa göre yeniden örgütlendirme çalışmaları çerçevesinde 1917’de mehterle ilgili son kanuni düzenlemeyi getirdi. Mehterin yeni düzeni yeni askerî musiki takımının yapısına ve eğitimine ilişkin bütün konuları kapsayan bir talimatname ile belirlendi. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra halifeliğin Türkler için artık anlamı kalmamıştı. Mehterin faaliyet ortamı çöküntüye uğramış, silikleşmişti... ve bundan 40 yıl sonra 1952’de mehter geçmişteki kıyafetiyle bir kez daha kurulup örgütlendirildi. Geçmişteki kıyafetine uygun olarak giydirilip kuşatılan, geleneksel sazları çalan küçük bir mehter takımı İstanbul’daki Askerî Müze’ye bağlandı (s. 71,72).

Aksoy (2003) İngiliz gezgin ve yazarı Mac Farlane’in mehterle ilgili gözlemini şöyle aktarmıştır;

Müslüman halkın büyük çoğunluğunun bayram olarak kutladığı bu önemli günlerde bando her yerde hazır nazır; nerdeyse hiç durmadan, sürekli olarak çalıyor. Paşa, saray bandosuna İtalyan musikisini getiren Sultan II. Mahmud kadar ileri gidememiş, paşanın takımında icra edilen musiki tamamıyla Türk musikisi, sazları Türk sazları, icracıları hep Türk’tü” (s. 207).

Mehter takımı hükümdarların hükümranlık ve istiklal alametlerinden sayıldığından en kalabalık mehter takımları hükümdara ait olanlardı. Osmanlı hükümdarlarının mehter takımları da hâkimiyetlerinin bir alameti olarak daima titizlikle yetiştirilmiş, takım efradına yüksek maaş verilmiş ve her hususta örnek olması için elden gelen esirgenmemiştir. Hükümdar’ın mehter takımı hâkimiyeti ifade ettiği kadar, devleti de temsil ediyordu. Dosta düşmana karşı şevket ve kudret gösterici debdebeli ve şaşaalı bir mehter takımı lazımdı (Sanal, 1964, s. 18-19) ve Osmanlıların genişleme döneminde mehterin sesi Müslüman olmayan halklar için dehşet verici bir ses, Osmanlı halkında ise huşu duyguları uyandıran bir haykırıştı (Aksoy, 1996, s. 57).

3.4.2. Mevlevihane

Mevlevilik ve Mevlevihaneler yedi asır boyunca Türk fikir ve sanat hayatını doğrudan etkilemiş, özellikle kurumlaşmaya başladığı 14. yüzyıldan itibaren Osmanlı Müziği’nin beslendiği en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Bu tarikat diğer tarikatlardan farklı olarak kendini dini temayüllerin yanı sıra felsefî ve mistik bir şekilde ifade etmiştir. Bu da dünya çapında ün yapmasını sağlamış ve birçok yabancı

araştırmacının ilgisini çekmiştir. Başta Konya olmak üzere yurdun dört bir yanında bulunan Mevlevihaneler her yıl yerli yabancı binlerce kişi tarafından ziyaret edilmektedir. Walter Feldman yazdığı bir makalede Mısır Piramitleri, Atina'daki Akropolis ve Osmanlı Dönemi Mevlevihaneleri'nin 17, 18 ve 19. yüzyıllarda dünyanın önemli turistik yerleri arasında olduklarını ifade etmiştir. Başta Pierro Dela Valle (17. y.y başı), Lady Mary Wortley Montagu (18. y.y. başı) ve Carsten Niebuhr (18. y.y. sonu) gibi dönemin Avrupalı entelektüelleri ziyaretlerini kaleme almış ve ayrıca tuvalerine yansıtmışlardır. Modern Batı dünyasının Ortadoğu kültürüyle ilgili olarak sahip olduğu en önemli bilgilerden biri Mevlana ve felsefesidir. Rumi'nin şiirleri günümüz Avrupasında pek çok dile çevrilerek okunmakta ve A.B.D' de en çok satan kitaplar arasında yer almaktadır (Feldman, 2010, s.1209). Bu ilginin temelinde Mevlana'nın öğretilerinin yanı sıra şüphesiz sema ve musiki yatmaktadır. Mevlevi mukabelesinin cazibe noktası ise sema ve musikidir. Mevlana'nın Divan-ı Kebir'inden alınan şu mısralar bunu çok güzel açıklamaktadır (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 312).

16. yüzyıla kadar sema esnasında icra edilen müzik dönemin hanende ve sazandelerinden oluşan heyet tarafından yapılmaktaydı. Çalınan eserler daha çok anonim eserlerdi. Ayin seremonisi XIX. y.y. da şekillenmeye başlanmış ilk Ayin-i Şerif ise yine aynı dönemde bestelenmiştir (Gölpınarlı, 1983). Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren açılmaya başlanan mevlevihanelerde, mevleviliğin adap ve erkânının yanı sıra ciddi bir müzik eğitimi verilmekteydi. İcra edilen müzik teorik ve uygulamalı olarak anlatılmakta, yetiştirilecek öğrenciler ise müziğe kabiliyetli dervişler arasından seçilmekteydi. Meşk sisteminin benimsendiği öğretim metodu hoca merkezliydi ve tekrara dayalı bir süreci izlemekteydi. Her öğrenci kendi hocasının tavrını kazanmakta, böylece devamlılık sağlanmakta idi. Müzik eğitimi mevlevihanelerin hücre adı verilen sınıflarında ve mukabelelerin yapıldığı semahanede veriliyordu (Başer, 2006). Ayrıca Rauf Yekta Bey "Esatiz-i Elhan" adlı eserinde meşk ve derslerin havanın güzel olduğu yaz aylarında açık havada ve kahvehanelerde yapıldığını da belirtmektedir (Yekta, 1900, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 312,313).

Mevlevihanelerde klasik eğitim ve terbiye metotlarının hemen hepsi uygulanmaktaydı. Eğitim programı öğrencilerin ve hocanın alaka, yetenek ve becerilerine göre belirlenmekteydi. Sınav, ceza, mükâfat ve unvan gibi unsurlar bu programın bir parçasıydılar. Dervişler birikimlerine göre belirli kademelere ayrılır ve

kendi branşlarında eğitimlerine devam ederlerdi (Yöndemli, 2007). Bu branşlar ise hanende ve sazende grupları içerisinde sınıflandırılarak yeterli seviyeye ulaşan öğrenciler Hanende Heyeti'ne katılırlardı. Başlangıçta sadece kudüm, rebab ve neyden oluşan saz takımına XVII. yüzyıldan itibaren ud, keman, kanun, santur, tanbur, kemençe, girift hatta zamanla piyano ve viyolonselde katılmıştır. Ancak piyano ve viyolonsel sadece birkaç mukabelede kullanılmıştır (Gölpınarlı, 1983). Öğretmenlerin maaşları mevlevihanenin bağlı olduğu vakıf tarafından ödenmekteydi. Görevi herhangi bir nedenle biten öğretmenin yerine uygun görülen başka bir öğretmen gelmekte idi. Aşağıda vefat eden bir dairezenin yerine başka bir dairezenin alınma isteğini gösteren resmî bir evrak verilmektedir (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 313).

Devletlu inayetlu semahatlu efendim sultanım;

“Hazretlerinin hak-i pay-ı şeriflerine ruy-ı ubdiyyet- malide ve cebini rikkiyet fersude kılındıktan sonra maruz-ı dirîne oldur ki mahmiye-i Konya'da asude makbul-ı barigahda kayyumî H. Mevlana Celaleddin-i Rumî kuddise sirrahül- azîzin asitane-i şerifeleri evkafi mahsulünden almak üzere yevmî dört akçe vazife ile hanende ve yevmi iki akçe vazife ile daire-zen olan Derviş Mehmet ibn-i Derviş Hasan fevt olup yeri hali ve cihetleri mahlule ve hıdmeti mu'attal almakla yeri iş bu baysi rakrak derviş Mustafa Mevlevi kulları her vechile mahall ve müstehak ve enseb ve elyak olmağın kendüye tevcih olunup yerine müceddeden berat-ı alışan sadaka buyrulmak ricasına arz-ı şerifleri ihsan buyurulmak babında ol ki vaki-i haldir. Paye-i seriri a'laya ilam ve inha olundu baki emr u ferman der-i adaleti ünvanındır. Hurrire fil-yevmi'l- hamis min şehri i zilkadeti 'ş-şerife lisene seb'a ve işrin ve mi'ete ve elf”.

Bende-i Bayram ibn-i Hazret-i Mevlana

El- müvella li'l-vakfı Ağrıboz Hala 5 Zilkade 112 (BOA,76-3770, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 313).

Safiyuddin Urmevi'den intikal eden ses sistemi esasları ve nazariyatının temel alındığı Türk Müziği eğitiminde, mevlevi dedelerinin yaptığı çeşitli nazariyat kitapları da eğitim tarihi açısından önemli kaynaklardır. Bu çalışmaların başlıcaları Abdülbaki Nasır Dede (Aksu, 1998), Nayi Osman Dede (Erguner, 1991), Celalettin Dede, Ataullah Dede ve Hüseyin Fahrettin Dede (Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'nin tamamladığı çalışmalar) tarafından yapılmıştır. Daha sonra Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve daha pek çok

müzikoloğun yaptığı çalışmaların temeli bu eserlerle atılmıştır. Türk Müziği'nin üzerinde Mevleviliğin büyük etkisi bulunmaktadır. Osmanlı Dönemi'ndeki en önemli bestekâr ve müzik adamlarının çoğu Mevlevihanelerde yetişmişlerdir. İstanbul Üniversitesi tarafından yaptırılan Mevlevi ayinleri neşriyatının önsözünde Rauf Yekta Bey (İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tesbit Heyeti Reisi) şu ifadeleri kullanmaktadır;

Türk Musikisi'nin mükemmel bir tarihi yazıldığında görülecektir ki en meşhur Türk bestekârlarının hepsi Mevlevi'dirler. Bu üstatlar musiki sahasındaki zekâ ve dehalarının en büyük kısmını Mevlevi ayinleri bestelemeye sarf etmişlerdir (Yöndemli, 2007, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 313,314).

Mevleviler ney, kudüm, rebap gibi çalgılarla; Kadiriler tef ve kudümle; Bektaşilerse bugünkü bağlamaya benzer altı telli “şeşta”yla ibadet ederlerdi. Tekke müziklerinde sözler çoğunlukla, tarikatlarla özdeşen önderlerin sözlerinden, şiirlerinden seçilirdi: Mevleviler, Mevlana'dan; Bektaşiler, Hacı Bektaş, Yunus vb.nin sözlerinden, diğer tarikatlar da kendi “Pir” lerinden... bunlara nefes, ilahi, sema, deyiş vb. denirdi (Kaygısız, 2000, s. 134).

1860'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nin İstanbul Elçiliği'nde kâtip ve tercüman olarak görevli bulunan John P. Brown Mevlevi sema törenini uzun ve ayrıntılı bir biçimde anlatmıştır. Mevlevi mukabelesinin düzeni konusunda bir belge olabilecek bir gözlemdir. Brown'ın yazdıklarının özelliği, yazarın Mevlevilikle ilgili terimleri öğrenmiş ve kitabında kullanmış olmasıdır... Mevlevi musikisinin yirminci yüzyıla yetişebilen son temsilcilerinin henüz doğmadığı bir döneme tanıklık ederek, bu konuda, “Naat” kelimesini de kullanarak, şu kayda değer bilgileri vermektedir:

Ayinleri hakkında şunlar belirtilebilir: 1. Hepsi her zaman olduğu gibi namazlarını kırlarlar; 2. Birbirinin benzeri birtakım dualar ederler; 3. Şeyh makamına doğru yürür, kitabı kibleye, yani Mekke'nin bulunduğu yöne dönüktür; makamına gelince ayakta dimdik durumda ellerini kaldırıp pir için dua eder, tarikatı için Tanrı'dan ve Peygamber'den şefaât diler. 4. Şeyh sonra yerinden ayrılır, pirine saygının ifadesi olarak Pir'in bulunduğu yöne doğru başını eğer (Bektaşiler ile ilgili bölümde de değinildiği gibi, buna boyun kesmek denir), sonra öne doğru bir adım atar, sağ topuğu etrafında gene aynı makama doğru dönen ve sanki pir oradaymış gibi önünde eğilir. Bundan sonra semahane boyunca dönmeye başlar, onu sırasıyla öteki dervişler izler ve hepsi

semahaneyi üç kere döner. Törenin bu bölümüne kurucuları yahut pirleri Hazreti Mevlana'nın oğlunun adıyla Sultan Veled Devri denir. 5. Sonra Şeyh ayakta, ellerini önüne kavuşturmuş olarak yerini alır. Bu sırada yukarıdaki hanendelerden bir derviş Peygamber'i öven bir ilahi olan naat-i şerifi okumaya başlar. Bu bitince mahfilde bulunan küçük saz heyetindeki neyler, kemanlar, kudümler çalmaya başlar (Aksoy, 2003, s. 237,238).



Şekil 3.12. Kanunî, Neyzen ve Semazenler. William J.J. Spry, 1985. (Aksoy, 2003, s. 238).

3.4.3. Enderun

Osmanlı İmparatorluğu'nun üst düzey devlet görevlileri, sanatkârlar ve bilim adamlarının yetiştiği Enderun mektebinin teşkilatlanma süreci II. Murat devrinde başlamıştır. Sarayda bulunan en mühim teşkilat olması sebebi ile Enderunlulara saraylı denildiği halde herhangi bir saray mensubuna Enderunlu denilmezdi (Baykal, 1953, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 309).

Öğrencilerin çağın en ileri eğitim teknikleri ile bilimin her alanında gelişmeleri sağlanırdı. Verilen dersler arasında Musiki'nin yanı sıra Hukuk, Tarih, Matematik, Aritmetik, Geometri, Mimari, Arapça, Farsça, Türkçe ve İslami Bilimler bulunmaktaydı (Miller, 1941, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 309,310).

Cem Behar (2010) Osmanlı sarayındaki musiki ve çalgı derslerinin 16. y.y'ın ortalarından itibaren verilmeye başlandığını (s.127) belirtmektedir. Ancak başka bir

kaynakta Sultan II. Murad Han (1421-1451) devrinde Bursa ve Edirne saraylarında da değerli musiki bilginlerinin yetiştiği ifade edilmektedir (Uzunçarşılı, 1977, s.79-134). İstanbul'un fethinden sonra yönetim merkezi Topkapı Sarayı olmuş ve musiki çalışmaları burada devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmet Han ile başlayan gelişme sürecinden Enderun mektebi de nasibini almış ve ilim tahsili parlak bir sürece girmiştir (Akkutay, 1984, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310).

Bu süreçte; Fatih Sultan Mehmed, bir yandan uzun yıllar bakımsız kalmış olan İstanbul'un imar ve iskanı ile meşgul oluyor, öbür yandan da doğudan ve batıdan en yüksek alim ve sanatkârları yeni baş-şehir'e çağırıyordu. Âlimler, musikişinaslar, şairler, ressamlar bu davete icabet ettiler ve kısa zamanda İstanbul doğunun en büyük kültür merkezi haline geldi (Sanal, 1964, s. 6,7).

Saray adamlarının yetiştiği Enderun'da iki alt okul bulunmaktaydı: "Şehzadegan" ve "Meşkhane". Bu iki okulda beceri, ustalık, savaş oyunları, dil, din, bilim ve sanat dersleri veriliyordu. Konuşma, taklit, pantomim, müzik, raks, bedensel hüner, münecimlik, büyücülük, hekimlik, matematik, ata binme, kılıç kalkan kullanma, atıcılık, el işi, din dili Arapça ile Farsça vb. dersler Tanzimat'tan sonra da önemli ölçüde devam etti. İlmiye sınıfının yetiştiği medreselerde de din ağırlıkla olmak üzere, Arapça, biraz da Farsça ve dini müzik dersleri veriliyordu. Sonra kurulan Mızıka-i Hümayun sarayın eğitimine güç kattı. Ancak, hanende, sazende ve diğer saray müziği işlerini yürütenler geleneksel eğitimlerini sürdürüyordu. Başka bir deyişle Mızıka-i Hümayun'la her şey kökten değişmedi (Kaygısız, 2000, s. 174,175).

Enderun öğrencileri kabiliyetleri doğrultusunda farklı sınıflara ayrılmış, her sınıf öğrencilerin ikamet ettikleri odaların adı ile anılmıştır. Bu odalar şunlardır: 1-Büyük Oda, 2- Küçük Oda, 3-Doğancılar Koğuşu, 4-Seferli Koğuşu, 5-Kiler Odası, 6-Hazine Odası, 7-Has Oda (Akdeniz, 2003, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310).

Müzik eğitiminin verildiği oda Seferli Koğuşu idi. Bu oda kurulana (1635) kadar dersler büyük ve küçük oda da yapılmakta idi (Akkutay, 1984, s. 90). Bu odanın mensupları saraya alınan devşirme çocukların müziğe kabiliyetli olanlarından seçilirdi. Dersler hazine ve has odalı musikişinas Enderunlular tarafından verildiği gibi saray dışından tutulan maaşlı öğretmenler de bulunmaktaydı (İstanbul'daki en usta hanende ve sazendeler arasından seçilirdi). Bu öğretmenlere yevmiye karşılığı ücret verilmez

maaş karşılığında çalıştırılırlardı. Maaşlar makbuz karşılığında ödenirdi. Tanbur Hocası Yehudi'ye vazifesi karşılığında yapılan bin iki yüz akçelik ödemeyi gösteren aşağıdaki makbuz buna örnek olarak gösterilebilir:

Becihet-i

Vazife-i Tanburî Yehudî an-mualliman-ı Enderun-ı Hümayun beray-ı şehr-i Za. sene 1094 in kadar meblağ an-Hazine-i Amire dade-fermude ez-an sebab an-canib-i Muhasebe-i Evvel tezkire-i Hazine-nüvişte ber-muceb-i arzuhal-i hod ve ba-ferman-ı alî.

Yalnız bin iki yüz akçedir.

Tahriren fi 29 Za. Sene 1094 [19 Kasım 1683] (BOA, 1012, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310).

Dışarıdan tutulan hocalar sürekli sarayda ikamet etmezler sadece derslerinin olduğu günlerde gelirlerdi. Derslere meşkhane adı verilen odada haftanın belirli günlerinde saat dokuz civarında başlanırdı. Öğlene kadar Türk Müziği nazariyat ve repertuarı öğlenden akşam saatlerine kadar, rakkaslar ve mukallitler (dansçılar ve soytarılar), akşam vakitlerinde ise mehter takımı eğitim görürdü. Mekşhanenin fiziki yapısı müzik eğitiminin gerektirdiği şekilde düzenlenmiş ve içeride bulunan araç-gereçlerde bu duruma uygun olarak ayarlanmıştı (Miller, 1941). Uzun yıllar sarayda hizmet etmiş olan Leh asıllı Ali Ufki Bey dersin işleniş şeklini şu şekilde anlatmaktadır:

“Musikî içoğlanları odalarından çıkarlar ve üstatlarının karşısında yerlerini alırlar. Sonra da kimi zaman sırayla kimi zaman hep birden tek sesli müziklerini çalışırlar” (Berktaş, 2002, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310).

Tarihi vesikalar incelendiğinde Enderun'da enstrüman, ses eğitimi ve dans derslerinin aynı anda verildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Daha önce İsmail Hakkı Uzun Çarşılı tarafından da yayımlanmış olan 1090 (1679) ve 1094 (1683) tarihli bazı arşiv vesikalarında şu hocaların Enderun'da hizmet ettikleri görülmektedir: Tanbur Muallimi Yahudi, Tanbur Muallimi Haiko Yahudi (BOA, 13-1002), Keman Hocası Hasan Çelebi (BOA, 13-1328), Hanende Sehurizade Mustafa Çelebi (BOA, 13-1331), Çöğürücü Ama Ahmet Çelebi (BOA, 13-1332), Musikârî İbrahim Çelebi (BOA, 13-1333), Tanbur

Muallimi Angeli (BOA, 7-692), Tanbur Muallimi Halifer Yahudi (BOA, 8-794), Musiki Muallimi İbrahim (BOA, 11-1084, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 310,311).

Enderun meşkhanesi müziği, usta-çırak çalışmaları biçiminde ve uygulamalı olarak yürütülmüştür. “XIX yüzyıl sonlarına gelinceye kadar Türk müziği hemen hemen ilimsiz, yazısız, notasız ve kulaktan kulağa gelen sanat haline dönüşmüştür”. Osmanlı’nın son yıllarına gelinceye kadar yabancı kökenli birkaç kişi dışında Türk müziği kuramı ve eserlerin notaya alınması, konusuna pek eğilinmemiştir. Bunlar, Leh asıllı Ali Ufki (1610-1675) ile Kantemiroğlu adıyla tanıdığımız Boğdan prensi Dimitrie Cantemir (1673-1723)’dir (Budak, 2000, s. 79).

3.4.4. Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra devrin önde gelen musikişinaslarının bir araya gelerek açtıkları musiki cemiyetleri dönemin müzik eğitim merkezleri olmuştur. Bu cemiyetlerin en mühimleri şunlardır: Darü’l Musiki-i Osmani, Üsküdar Musiki Cemiyeti, Darü’l Feyz-i Musiki, Darü’ttaalim-i Musiki, Musiki-i Osmani Mektebi (Öztuna, 1970, s. 153, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318).

Cemiyetlerde verilen müzik eğitimi, birçoğu iyi eğitim görmüş müzisyenler tarafından kurulan cemiyetlerde, temel eğitim prensibi olarak, meşk ve nota eğitiminin birlikte verilmesi benimsenmişti. Öğrenci bir taraftan solfej ve nazariyat dersleri ile yetiştiriliyor bir taraftan da yapılan meşklerle icra gücünün ve tavrının gelişmesi amaçlanıyordu. Örneğin Musiki-i Osmani’ de öğrencilere solfej, nazariyat, çalgı ve usül dersleri veriliyor bunun dışında her hafta salı ve cuma günleri toplu olarak meşk yapılıyordu. Konuyla ilgili olarak Cem Behar (2006) 1919 yılına ait *Darü’l Feyz-i Musiki* cemiyetinin konser programının cemiyeti tanıtan bölümünden şu alıntıyı yapmıştır:

“Muallimler tarafından mübtedi (yeni başlayanlar) dersleri verilmektedir. Gerek Zukur (Erkekler), Gerek İnas (Kadınlar) mükemmel notası olupta fasıllara iştirak edecek hale gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır” (s. 140) (akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318).

Cemiyetler tarafından izlenen nota ve meşk eğitiminin bir arada yürütülmesi metodu, hem meşk sisteminin menfi bir sonucu olan eserlerin unutulması sorununu

ortadan kaldırmış, hem de meşkin tavır ve icra üzerinde yarattığı olumlu etkinin sürmesini sağlamıştır. Ayrıca verilen düzenli konserlerle öğrencilerin profesyonel müzik yaşantısına adım atması da sağlanmıştır. Bu açılarından bakıldığında günümüz Türk Müziği Eğitim sistemi açısından örnek olabilecek bu sistem zamanla unutulmuş ve milli bir müzik eğitim metodu oluşturma konusunda sağlayabileceği katkılar göz ardı edilmiştir (Özden ve Toker, 2010, s. 318).

Tanzimat'ın ilanından sonra Türkçe eğitim veren modern okullar kurulmaya başlandı. Bunlardan bazıları şunlardır: Darül Muallimin (1847) Ziraat Mektebi (1847), Baytar Mektebi (1859), Mekteb-i Mülkiye (1859), Orman Mektebi (1860), Mekteb-i Sultan-i (1868) , Darü'l Muallimat Ayrıca kadınlara eğitim vermek amacı ile İnas Rüştüleri açıldı (Ortaylı, 2009, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318).

Bu okulların bazılarında müzik eğitimi verilmeye başlandı. Örneğin Mektebi Sultani Nizamnamesinin dördüncü maddesinde tahsil olunacak fûnun (fenler) şunlardır başlığı altında 14. sırada musiki dersi yer almaktadır (Düstur, 1872, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318).

1869 yılında yayımlanan Maarif Umum Nizamnamesi getirdiği yenilikler ve koyduğu kurallar ile Osmanlı'da eğitimin düzenlenmesine önemli katkılar sağladı. Bu nizamnamede müzik dersi de bazı okulların eğitim programına devlet eliyle eklendi. Yirminci madde de kız rüştüyelerinde okutulan dersler bölümünde müzik “mecburi değildir” ibaresi yer almaktadır. Yetmiş beşinci maddede Darü'l Muallimat'ın sübyan şubesi dersleri içinde ve takip eden maddede rüştüye şubesi dersleri içinde müzik yer almaktadır. Nizamnamenin yayımlanmasının ardından adı geçen okullarda müzik derslerine başlanmıştır. Henüz müzik öğretmeni yetiştirecek kurumların devlet bünyesinde bulunmamasından dolayı bazı okullarda müziğe yeteneği olan mezun öğrenciler müzik öğretmeni olarak atanmış bazılarında ise öğretmen bulunamadığından dersler yapılamamıştır. Darül Muallimat'a yapılan müzik öğretmeni ataması ile ilgili sunduğumuz şu vesika bu duruma örnektir:

Bab-ı Aliye: Maarif Nizamnamesinde münderic ders cetveli iktizasınca Darü'l Muallimat talibatına Musikî fenni talimi dahi lazımeden olduğuna ve Talibat-ı Mezbureden Refika Hanım'ın fenn-i mezkuru ta'lim ve tefhime liyakat ve kifayeti lede'l-ımtihan tebeyyün eylediğine binaen seksen dokuz senesi maarif bütçesinin altıncı

faslının üçüncü maddesinde muharrer mebaliden tesviye olunmak üzere mumaileyhanın sene-i merkume Ağustos'u iptidasından itibaren şehri iki yüz elli kuruluş maaşla musikî muallimeliğine ta'ini tezekkür ve tensip olunduğu meclisi maariften ba mazbata ifade olunmuş olmasıyla muvafık-ı emr u irade-i aliye-yi cenab-ı vekalet-penahî buyrulduğu halde maliye nezaret celilesine havale-i maslahat buyrulması babında ve her halde emr u ferman.

23- cemaziyelevvel-90 / 9-Temmuz- 89 (BOA, 17-130, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 318,319).

Ayrıca bu okullarda Batı müziği eğitimi vermek amacıyla bulunması gereken enstrümanlar temin edilmeye başlanmıştı:

Darü'l Muallimat Müdürlüğüne

Nizamname iktizasınca talibata musiki fenninin dahi talimi icap edeceğinden Darü'l Muallimat için me'a mesarif kırk iki adet Osmanlı lirasına mübaya olunup gönderilen piyanonun mektebin eşya defterine kaydı ile hüsn-i muhafazasına himmet olunması siyakında terkim-i tezkire-i halisiye ibtidar olundu (BOA, 12-04, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 319).

Bu okullardan başka bazı okullarda da müzik eğitimi verilmiştir. Bunlardan ilk akla gelenler Darüşşafaka, Darülaceze Mektebi ve Sanayi Mektebi'dir. Darüşşafaka'da 1876 yılından itibaren Zekai Dede tarafından temel olarak meşk sistemine dayanan bir eğitim verilmiş, 1895 yılında ölümünün ardından eğitime oğlu Ahmet Irsoy devam etmiştir. Türkiye'nin ilk halk mektebi Darüşşafaka adlı eserde müzik eğitiminin verilmiş biçimi ile alakalı şu izahat vardır:

“Darüşşafaka'ya her sene yeni talebe alındığı zaman bunlar bir araya getirilerek kendilerine bir şey ve ez cümle bir süre-i Kuraniyye okutulur ve sesleri iyi olanlarla musiki kabiliyet-i bedeniyyesi görülenler tefrik edilip yalnız bunlara musiki dersi gösterilirdi. Yani Darüşşafaka'da musiki tedrisatı ibtidalarda umumi değil bu suretle hususi idi.” (Es'at, İzzet, Kami, Nuri, 1927, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 319).

II. Meşrutiyet'in ardından müzik dersleri tüm okullarda müfredatın bir parçası olmuştu. Mekatib-i İbtidaiye kanunu ile İbtida-i Mekteplere (ilkokullara) “ gına “ adı ile müzik dersi girmiş, bir öğretmen ve bir dersshaneli mekteplerde sabah ve öğleden sonra

sınıfa girer iken ve perşembe akşamları, altı öğretmen ve altı dershaneli okullarda her sınıf için haftada bir saat olmak üzere müzik dersi yapılması karara bağlanmıştı. 1913 yılı Sultani Programına göre müzik dersi, altı, yedi ve sekizinci sınıflarda haftada bir saat yapılıyordu. İnas (kadınlar) Sultanisi 1913-1914 yılı programında ibtidaiye bölümünde (1, 2, 3, 4 ve 5'inci sınıflar) her sınıfta haftada iki saat, aynı mektebin tali kısmında (6, 7, 8)'inci sınıflarında iki saat müzik dersi yapılıyordu. 1920'li yılların başlarına kadar okullarda imkân nispetinde Batı ve Türk müziği eğitimi beraber verilmeye çalışıldı. Nota öğretimine devam edilirken meşkten de vazgeçilmeyerek ikisi dengeli olarak verilmeye çalışılıyordu. 1926'dan itibaren ortaokul ve liselerde Batı müziği eğitimini esas alan bir müfredatı belirlenerek dersler zorunlu hale getirildi (Ergün, 1996, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 319,320).

3.4.5. Mızıkai Hümayun

3.4.5.1. Mızıkai Hümayun'un Kuruluşu

III. Selim'in Yeniçeri ocağından ayrı olarak kurduğu askerî birliğin eğitimi için Fransa'dan getirttiği subaylar, bu birliğe bir boru takımı dahil etmişlerdir. Askerî müzik tarihimizin Batı tarzında ilk mızıkai oluşturma girişimi olarak bu takımın kurulması gösterilebilir (Sevengil, 1970, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 314). Ancak bu girişim sadece birlik içerisinde sınırlı kalmış, ordu ve devlet teşkilatının geneline yayılamamıştır (Özden ve Toker, 2010, s. 314).

II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından (1826) yerine kurulan ordu için yeni bir askerî müzik bölüğüne ihtiyaç duyulmuş... 1831'de Mızıkai Hümayun adlı bir askerî musiki kuruluşu oluşturulup sultanın gözetimine verilmiştir (Aksoy, 1996, s. 70).

Mızıkai Hümayun; Mehterhane'nin yerine kurulan, bünyesinde Osmanlı Saray Bandosu, Saray Orkestrası ve Türk Müziği Bölümleriyle, bu bölümlere sanatçı ve hoca yetiştiren, sonradan kurulan Mızıkai Hümayun Mektebi'ni de bünyesinde toplayan, saray içinde hizmet veren bir teşkilattı (Ergin,1999, s.12).

Başlangıcında yabancı kişilerin çoğunlukta olduğu Mızıkai Hümayun kadrosu Abdülhamid döneminde yetişen hoca ve sanatçılarla desteklenerek Türklerin çoğunlukta olduğu bir kuruluş haline gelmiştir. Buradaki sanatçılar birçok görevde çalışabilen

yetenekli kişilerdi. Mızıkâ-i Hümayun saraya ait bir birlik durumunda olup, mensupları askerî rütbe taşır, üniforma giyer ve kılıç kuşanırlardı (Ergin,1999, s.15).

Batı müziği resmî olarak Osmanlı topraklarına ilk kez Mızıkâ-i Hümayun’la birlikte girmiştir. Padişahların büyük desteğiyle Osmanlı imparatorluğunda büyüyerek gelişimini sürdürmüştür. Batı müziğinin gelişimi ve Padişahların bu konudaki desteğine örnek verecek olursak; “1828 yılı sonlarında büyük İtalyan besteci Gaetano Donizetti’nin büyük kardeşi Giuseppe Donizetti, II. Mahmut tarafından İstanbul’a çağrılarak, kendisinden bir saray bandosu kurması istenmiş ve “Mızıkâ-i Hümayun Ustakârı” unvanıyla göreve başlatılmıştır. II. Mahmud’un İtalya’dan hoca getirtmesinin başlıca nedeni, o yıllarda İtalyan Müziğinin Avrupa’da lider durumunda olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece 1828 yılınca Mızıkâ-i Hümayun kurulmuş oluyordu. İlk yıllarda saray bandosu hüviyetindeki kuruluşu, sanatçı ve hoca yetiştirmesi gayesiyle 1831 yılında Mızıkâ-i Hümayun Mektebi eklenmiştir. Teşkilatın esas gayesi Batı müziğinin önce saray sonra halk arasında sevilmesini, benimsemesini ve yayılmasını sağlamak olmuştur. Bu amaç padişahların büyük teşvik ve gayretiyle sürdürülmüştür (Ergin,1999, s.12).

Donizetti, Napolyon ordusunda yıllarca bando denetçisi olarak çalışmış, Napolyon’un Waterloo’da yenilmesinden sonra kalınca, 1828’de İstanbul’a gelmişti. Kendisinden önce, bandoyu kurması için görevlendirilen Fransız müzisyeni Manguel başarısız kalınca, bandonun kurulması görevi ona verildi. Besteci, bu görevi ölünceye kadar sürdürdü. Donizetti, ünlü İtalyan bestecisi Gaetano Donizetti’nin ağabeyiydi. İyi bir eğitim almıştı. Bu birikimiyle hem bandoyu kurup geliştirdi, hem de eser üretti. Eserlerinde Batılı müziğinin kuramını Türk makamlarıyla birleştirmeye çalıştı. Bunlardan II. Mahmut için yazdığı, “Mahmudiye Marşı” ve Abdülmecit için yazdığı “Mecidiye Marşı” ona ün kattı. Donizetti halkın müzik zevkini düşünerek Türk Müziği makamlarıyla çok sesli eserler vermeye dikkat etmiş, öğrencilerini de bu şekilde marşlar ve şarkılar beslemeleri için yönlendirmiştir. Donizetti, çalışkanlığı ve üretkenliğiyle askerî bandoyu kısa sürede armoni orkestrasına çevirmekle kalmadı, çok sayıda öğrenci yetiştirdi (Kaygısız, 2000, s. 164). Türk Müziği eserlerini piyano ve orkestraya uyarlamış, bu gelenek II. Abdülhamid döneminde de ağırlıklı olarak sürmüştür (Ergin,1999, s.12).

Donizetti'nin 1857 yılında ölümünden sonra yine İtalyan olan Callisto Guatelli Mızıka-i Hümayun Kumandanı olmuştur. Naum Tiyatrosu'nda temsiller veren bir İtalyan opera takımının çok genç orkestra şefi iken, 1857 yılında kendisini seyreden Abdülmecid tarafından gösterişli orkestra yönetimi beğenilmiş "Usta-i Evvel" ve Kaymakam rütbeleriyle sarayda göreve başlatılmıştır. Guatelli iyi bir eğitim almadığından güçlü bir müzisyen değildi. Fakat işini çok seven dinamik bir yöneticiydi. Çalışma azmiyle herkese örnek olmuştur. Türk Müziğini öğrenmiş, bu tarzda besteler yapmıştır. Donizetti gibi Türk Müziği makamlarıyla çok sesli eserler vermeye gayret etmiştir. Çünkü o da Batı müziğinin ancak bu şekilde Türk toplumuna sevdirilip kabul ettirileceğine inanıyordu (Ergin, 1999, s.12,13)... Eserlerine gelince, yerel ezgileri kullanmaya özen göstererek yazdığı "Şark Uvertürü", "Osmaniye" ile "Şevkat Marşı" gibi eserlerini örnek gösterebiliriz (Kaygısız, 2000, s. 164).

Yetiştirdiği talebeleri Mehmed Ali Bey, Saffet Bey, Zati Bey, Pazı Osman Bey ve Faik Beyleri de Çok Sesli Türk Müziği tarzında beteler yapmaya teşvik etmiştir. Abdülaziz dönemindeki resmî Osmanlı İmparatorluk Marşı olan Aziziye Marşı Guatelli'nin bestesidir. Yetiştirdiği talebeleri daha sonraki yıllarda Mızıka-i Hümayun'da önemli görevlerde bulunmuşlardır. Guatelli 1899 yılında ölümüne kadar sarayda hocalık ve saray orkestrası şefliği yapmıştır (Ergin,1999, s.12,13).

"Guatelli'nin ölümünden sonra, Aranda, Mızıka-i Hümayun'un başına getirildi" (Kaygısız, 2000, s. 164). Donizetti ile birlikte sarayda İtalyan Müzik Ekolü yerleşmiş, bu durum 1880 yılında Mızıka-i Hümayun'a giren Paris Konservatuvarı piyano bölümü mezunu İspanyol Aranda ile değişerek yerini Fransız Ekolüne bırakmıştır (Ergin,1999, s.12). 1880 yılında saraya piyanist olarak giren (İspanyol) müzisyen Aranda, Senfoni Orkestrası'nı kurma çalışması ve piyanistliğiyle bilinir. Aranda iyi bir eğitim almıştı. 1908'e kadar görevinin başında kaldı. II. Meşrutiyet'ten sonra bütün yabancı müzisyenlerle birlikte ülkesine gönderildi. Bu tarihten sonra, yerli şeflerle, çalgıcılar ve besteciler Öne çıktı. Orkestranın başına Zati Bey (Arca), yardımcılığına da Saffet ve Zeki Bey getirildiler (Kaygısız, 2000, s. 164,165).

Ahmed Necib Paşa 1815 (1230) tarihlerinde doğmuş, 1824'te (1239) Enderun'a sonradan 1831 yılında, Mızıka-i Hümayun Mektebi'nin kurulmasıyla birlikte bu okula gitmiştir. Donezetti'den flüt, keman ve piyano öğrenmiş, ayrıca Batı müziği armoni

kaidelerini etüt etmiştir. 1846 (1262) yılında Mülazım, Kolağası ve Binbaşı, 1854 (1270) yılında Kaymakam, 1855 (1271) tarihinde Mirliva, 1859'da (1275) Ferik olmuştur. Abdülmecid döneminde böyle üst üste terfiler alması, gözde bir sanatçı olduğunu düşünmektedir. Necib Paşa, hocası Donizetti ile aynı yıl içinde (1855) ve aynı şartlarda Mirliva rütbesini almıştır (Gazimihal,1955, s. 65, akt. Ergin,1999, s.13).

1859 yılında Ferik rütbesi alan Ahmed Necib Paşa bir ara Mızıka Kumandanı olmuştur... 1861 (1277) yılında Abdülaziz tarafından Ahmed Necib Paşa, Mızıka-i Hümayun'daki görevinden alınarak Mirmiran (Mir-i Miran) rütbesiyle Rüsumat (Gümrük) Meclisine aza olmuştur... Abdülhamid padişah olduktan sonra, Ahmed Necib Paşa'yı 20 Eylül 1876 tarihinde yeniden Ferik (Tümgeneral) rütbesiyle Mızıka-i Hümayun Kumandanlığına getirilmiştir... Necib Paşa'nın yine bu yıl içinde (1876) bestelediği Hamidiye Marşı, Meşrutiyet'in ilanına (1908) kadar resmî Osmanlı İmparatorluk Marşı olmuştur. Bu marşın diğer bir özelliği de sözleri (güftesi) olan ilk resmî Osmanlı Marşı olmasıdır (Umur, 1986, s.8, akt. Ergin,1999, s.13,14). Hamidiye Marşı hakkında Ayşe Osmanoğlu, "Babam bu marşların hepsini çaldırıp dinlemiş, Necib Paşa'nınkini seçmiştir. Hamidiye Marşı olarak ilan edilen marş budur." demektedir (Osmanoğlu, 1994, s.29, akt. Ergin,1999, s.14).

Batı müziği ve Türk müziğinin eşit ağırlıklı olarak Mızıka-i Hümayun'da gelişimini sürdürmesine gayret sarf eden Ahmed Necib Paşa'nın, günümüze ulaşan *Polka*, *Mazurka* gibi Batı müziği besteleriyle, Türk musikisi eserleri mevcuttur; en önemli özelliği ise, Türk Müziği besteleri koleksiyonculuğudur. Yaşadığı döneme kadar ulaşan Türk Musikisi Repertuarını çok büyük fedakârlıklarla notaya aldırarak toplatmıştır. Bu koleksiyon zenginlik, doğruluk ve kaynak açısından diğerlerinin içinde en mükemmeliydi. Şahsına ait büyük müzik külliyatı ölümünden sonra dağılmıştır. Bir ara Türk Musikisi nota sistemi terkip etmeyi bile düşünen Necib Paşa'nın 20 Nisan 1883 (20 Cemaziyelahir 1300) tarihinde ölümüne kadar Mızıka-i Hümayun Kumandanlığında bulunduğu tahmin edilmektedir. Muhteşem bir törenle kaldırılan cenazesi, Sultan II. Mahmud Türbesi bahçesine defnedilmiştir. Necib Paşa, Mızıka-i Hümayun'da 60 kişilik mükemmel bir Saray Orkestrası kurmuştur. Onun döneminde Guatelli, Lombardi ve Aranda, hoca olarak çalışmışlar; şehzadelerden Burhaneddin, Abdürrahim ve Nureddin Efendi'ler müzisyen olarak yetiştirilmişlerdir. Ayşe Osmanoğlu bu dönemin meşhur sanatçılarını, Safvet Bey (flüt) , Zati (arca) Bey (flüt),

Hacı Arif Bey'in oğlu Cemil Bey (viyolonsel) ve Zeki (Üngör) Bey (flüt) olarak saymaktadır (Osmanoğlu, 1994, s.74,77, akt. Ergin,1999, s.14,15).

Ahmed Necib Paşa'dan sonra Süleyman Paşa, Ferik rütbesiyle Mızıkai Hümayun Kumandanı olmuştur (Ergin,1999, s.115).

Süleyman Paşa'nın ölümünden sonra kısa bir müddet Miralay Neşet Bey Mirliya rütbesiyle Mızıkai Hümayun Kumandanlığı'na getirilmiştir. Abdülhamid döneminde paşalığa yükselen tek Türk müzisyeni Neşet Paşa ses sanatçısı olup, saraydaki opera ve operetlerde oynamıştır. Orkestra ve bando tecrübesi olmadığından kumandanlığı kısa sürmüştür. Ayrıca saraydaki İtalyan opera-operet grubu Stravolo Ailesinin sahne direktörlüğünü yapmış ve oyunlarına katılmıştır. Daha sonraki Mızıkai yönetiminde tekrar Guatelli Paşa'yı görmekteyiz. Ayrıca muallimlik yapmakta ve saray orkestrasını yönetmektedir. Bando işlerinde anlamadığı için saray bandosunu bu dönemde Guatelli'nin yardımcılığını da yapan Miralay Mehmed Ali Bey idare etmektedir. Mızıkadaki günlük çalışmalara da nezaret eden Mehmed Ali Bey; 1856 yılında Mızıkai Hümayun'a girmiş. 1875'te son rütbesi olan Miralaylığa yükselmiştir. Armoniyi Guatelli'den öğrenmiş iyi bir klarnet sanatçısı idi. Günümüzde de bilinen meşhur *Plevne ve İzmir* Marşları kendisine aittir. Zati Bey'in klarnet sanatçısı olarak yetişmesine vesile olmuştur. Mehmed Ali Bey sarayın ilk Türk bando şefi ünvanını almış ve 1895 yılında ölümüne kadar saray bandosunu yönetmiştir (Gazimihal, 1955, s.83, akt. Ergin,1999, s.15,16).

Bu arada 1880 yılında Mızıkai Hümayun'a alınan Aranda, Guatelli'nin Saray Orkestrası'nı yönettiği zamanlarda, orkestrada piyano çalmıştır. Bando konusunda ihtisası olmamasına karşılık, geniş müzik kültürüne sahipti. Aranda'nın musiki konusundaki önemi sarayda takdir edilmekte birlikte, yaşlı ve emektar Guatelli'nin gerisinde kalmış ancak onun ölümünden birkaç yıl önce (1895) saray orkestrası şefi olmuştur. Bu dönemde Guatelli, sadece bayram muayedelerinde saray orkestrasını yönetmiştir. Guatelli'den sonra 1899 yılında Mızıkai Hümayun Kumandanı ve Saray Orkestrası şefi olan Aranda Paşa'nın orkestrayı piyano başında idare ettiği bilinmektedir. Görevi sırasında saray müzik kütüphanesini Fransız eserleriyle geniş ölçüde takviye ederek, yeniden düzenlenmiştir. Saray orkestra ve bandosunu Fransız sistemine göre düzenlemiştir (Ergin,1999, s.16).

Aranda Paşa İspanyol asıllı olup, Paris Konservatuarında yetişmiş iyi bir piyanistti. Paris elçimiz Esad Paşa (1880-1895) vasıtasıyla 1880 yılında 30 altın aylıkla saraya alındı. Maaşı sonradan 200 liraya yükseltilerek paşa olmuştur. Saraydaki görevi sırasında Abdülhamid tarafından kendisine iki ev ihsan edilmiştir. Aranda Paşa'nın Mızıkai Hümayun Kumandanı olduğu dönemde muavinliğini muallim-i sani sıfatıyla Zati Bey yapmış, ayrıca 40 kişilik saray korosunu yönetmiştir. Meşrutiyet'in ilanıyla, Mızıkai Hümayun'da tekrar düzenlemeye gidilmiş, sanatçı ve hocaların rütbesi indirilmiş, saraydaki yabancıların işine son verilmiş, kadro 120 kişiyle sınırlandırılmıştır. Mızıkai Hümayun'da küçük birer orkestra, bando ile fasıl heyeti bulundurulmuş, opera-operet ve tiyatro ekipleri dağılmıştır. Aranda 1909 yılında memleketine dönmüştür (Ergin,1999, s.16).

Kuruluşundan II. Meşrutiyet'e kadar çok yönlü bir çalışma yürüten Mızıkai Hümayun şunları gerçekleştirdi:

1) Donizetti zamanında, 1840'lı yıllarda ayrıca küçük çalgı toplulukları kuruldu ve sarayda konserler verildi.

2) 1557-1561 arasında sadece kadınlardan oluşan bir bando kurularak ("Harem Bandosu") padişahın huzurunda konserler verildi.

3) Sarayın geleneksel müzik topluluğu "Fasıl Heyeti" (Fasl-ı Hümayun), Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedit diye ikiye ayrıldı. Fasl-ı Cedit'te çok sesli Türk müziği denedi. Bunu yaparken, ud, ney gibi geleneksel çalgıların yanına, keman, lavta, gitar, flüt ve viyolonsel gibi Batı çalgıları katıldı.

4) 1894'te sadece erkeklerden oluşan çok sesli koro kurularak konserler verildi.

5) Üstün yetenekli öğrenciler yurtdışına gönderilerek daha iyi bir şekilde eğitilmesi sağlandı. Dikran Çuhacıyan bunlardan biriydi.

6) İcra çalışmaları dışında okul işlevi gördü. Çalgı eğitimi, öğretimi, müzik tarihi, armoni gibi dersler öğretildi. İlk kez müzik eğitimi evrensel kurullarla yapılmaya başlandı.

7) Hem geleneksel hem de Batı tarzı müzik birlikte yürütüldü. Batı tarzı çalışma:

a) Bando,

b) Orkestra.

Geleneksel çalışma:

a) Fasil heyeti,

b) Müezzinler topluluğu.

8) Abdülhamid döneminde bu iki ana dala yeni bölümler eklendi:

a) Opera ve operet bölümü,

b) Tiyatro,

c) Geleneksel oyunlar; kukla-Karagöz,

d) Ortaoyunu,

e) Cambazlık,

f) Hokkabazlık (Kaygısız, 2000, s. 165,166).

19. yüzyılın ikinci yarısında yetişen müzisyenlerin tümüne yakını Mızıkai Hümayun'da eğitilmişlerdi. İster geleneksel müziği sürdürsün, ister çok sesli müzik yapsın, Mızıkai Hümayun her kesime katkıda bulundu. Bu sayede ilk kez geleneksel müzik, kuramsal temellerini oluşturmaya başladı. Yine bu sayede evrensel müziğe yönelme oldu. Ve yine bu sayede yetişen öğrenciler, oluşturulan kurumlar Cumhuriyet'e taşındı; ama Mızıkai Hümayun tipik bir Tanzimat sonrası Osmanlı kurumuydu. Hem geleneksel müziği sürdürüyor, hem de Batı tarzı müzik yapıyordu. Bir tarafta fasıl ve müezzinler topluluğu; bir yanda bando ve orkestra; bir yanda alaturka şarkılar; diğer yanda marşlar, polkalar, mazurkalar; bir yanda geleneksel seyirlik oyunlar; diğer tarafta modern tiyatro, opera ve operetler (Kaygısız, 2000, s. 166).

Mızıkai Hümayun'un kadrosu 750 kişiden 350 kişiye indirilmiştir. Böylece Saray Orkestrası 60, Saray Bandosu 60 ve Saray Korosu da 40 kişi ile sınırlandırılmıştır; kadro dışı bırakılanlar askerî birliklere gönderilmiştir (Ergin,1999, s.14).

Batı müziği kısımlarının, 1924'te Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürüldüğü ve daha sonraları Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın çekirdeğini oluşturan Mızıkai Hümayun... aynı zamanda Türk ve Batı kültürlerinin karşılıklı akışının da ilk önemli örneklerindedir (Budak, 2000, s. 95).

3.4.5.2. Mızıkâ-i Hümayun'da Eğitim

Çalışmalara 1827 yılında başlanmış, müzisyen ihtiyacını karşılamak amacı ile Enderun'dan yetenekli gençler seçilerek batı çalgıları öğretilmeye başlanmıştır. Bu eğitim önce Türk hocalar tarafından verilmeye çalışılmış ancak olumlu sonuçlar alınamaması üzerine bandonun eğitmenlik ve şeflik görevine Fransız Mösyö Mangeul getirilmiştir. Mangeul başarılı olamayınca yerine İtalyan Guiseppe Donizetti tayin edilmiştir (1828). İtalyan bestekârın göreve başlaması ile Mızıkâ-i Hümayün'da ilk ciddi eğitim faaliyeti de başlamıştır. Donizetti ilk olarak bandoyu oluşturan müzisyenlerin çoğunun bildiği Hamparsum notasını öğrendi. Ardından bu nota sitemindeki seslerin batı müziğindeki karşılıklarını gösteren bir çizelge hazırladı. Portenin öğretilmesinin ardından bu çizelge yardımı ile öğrencilerine Batı müziği nota sitemini öğretti. Bu sistem günümüzde kullanılan Batı müziği nota sisteminin ülkemizdeki ilk uygulamasıdır. Ardından enstrüman icrası ile ilgili problemleri çözme yoluna gitti ve icraya dayalı bir eğitim sitemi geliştirdi. Padişahın önüne en kısa zamanda icra kabiliyeti gelişmiş bir bando ile çıkma isteği, eğitim sistemini bu yönde şekillendirmesine sebep oldu. Eğitim, nota öğretimi ve basitleştirilmiş İtalyan armonisi eğitimi ile sınırlı kaldı, yirminci yüzyılın başlarına kadar bu durum böyle devam etti (Gazimihal, 1955, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 314).

Zamanla öğretim kadrosuna yerli ve yabancı öğretmenler eklenerek Mızıkâ-i Hümayun'daki eğitim faaliyetine devam edildi. Yurt dışından gelen musiki üstatları ve Musika'dan yetişen öğretmenler çalgı eğitimi vermeye devam etti. Eğitim faaliyeti ilk kurulduğu yıllarda şu anda İstanbul Teknik Üniversitesine ait olan Taşkışla binasında yapılmakta idi, ardından bu faaliyete Çırağan Sarayı müştemilatında bulunan Musika binasında devam edildi. Eğitim süresince öğrencilere müzik derslerinin yanı sıra farklı konularda derslerde anlatılmaktaydı. Bunlar Fransızca, Farsça, Yazı ve Arapçaydı (Özden ve Toker, 2010, s. 314).

Osmanlı Arşivi Hazine-i Hassa Defterleri 00542 numarada kayıtlı Musika-i Hümayun maaş defterindeki bazı öğretmenlerin isimleri şunlardır: Kuatele Paşa (Guatelli Paşa): Mir Liva (Muallim-i Evvel), Dusep Bey (Kaymakam Muallim), Rossini Bey (Muallim), Paskovalli Bey (Muallim), Mehmet Takiuddin Bey, Farisi Hocası, Musa Kazım Efendi (Arapça Muallimi), Nuri Efendi (Kıraat Hocası), Rıza Efendi (Yazı

Hocası), Şefik Ağa (Kemançe Muallimi) (BOA, 00542, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 314).

Tüm bu yeniliklere rağmen II. Meşrutiyet'e kadar geçen süreçte Mızıkai Hümayun'un eğitim sistemi temel olarak hala usta çırak ilişkisine dayanmaktaydı. Saffet Bey bu sistemi şöyle anlatmaktadır:

“Her acemi, bir ustanın nezaretine bırakılır, bu yolda çalışmış talebeden orkestra ve bando için genç eleman temin edilirdi. Bunlar pratikten başka teori ile de meşgul edilirdi. İlk hocalar İtalyanlardı; ben sonradan imkan nispetinde Fransız ekolü dairesinde çalıştırdım” (Gazimihal, s. 115, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 314,315).

Donizetti Paşa, Guatelli Paşa, Aranda Bey'in şeflik dönemlerinde yukarıda belirttiğimiz şekilde devam eden eğitim, II. Meşrutiyet'in ardından Saffet (Atabinen), Zati (Arca) ve Zeki (Üngör) Bey'lerin şeflik dönemlerinde daha kurallı ve sistemli bir hal almıştır. Ancak bu dönemde de Mızıkai Hümayun tam manası ile bir okul görüntüsüne kavuşmamıştır. Saffet Bey'in Musika Şefi olmasının ardından eğitimde yeni ve daha ciddi bir dönem başlıyordu. Musika'da mevcut olan eğitimin eksiklerinden haberdar olan Saffet Bey, bunları gidermek amacı ile çalışmalara başladı. Bu dönemde yayımlanan nizamnamelerle öğrenci alımı ve terfi gibi konular kurallara bağlı hale geldi (Özden ve Toker, 2010, s. 315).

Musika'ya alınan öğrenciler müziğe önce bir kirişli saz ile başlıyor ardından yetenekleri doğrultusunda değişik sazlara yönlendiriliyordu. Kendi sazları hususunda özenli ve disiplinli bir eğitim alan öğrencilere ayrıca bona, müzik nazariyatı, piyano, keman, armoni, müzik imlası ve müzik tarihi dersleri veriliyordu. Saffet Bey'in Bando Şefliği'ne atanmasının ardından bandonun kuruluşundan beri uygulanan İtalyan metodu terk edilerek Fransız metoduna geçildi. Saffet Bey, bandonun orkestra disiplinine doğru gelişmesi için çaba gösterdi ve bandonun senfoni repertuarını arttırdı (Aksoy, 1985, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 315).

Bir başka önemli gelişmede öğrencilerin mezuniyetlerinin ardından bando ve orkestrada da eğitim sürecinin devam etmesi oldu. Bu eğitim sistemi şöyle işliyordu.

Beş sınıfa ayrılan müzisyenler en alt sınıf olan 5. Sınıftan Musika'ya girdikten sonra, başlarında bulunan kısım muallimleri eşliğinde eğitime devam ediyor, bu sınıfta zorunlu hizmet süresini tamamladıktan sonra bir üst sınıfa dahil olmak için sınava

giriyorlardı. Sınavlar belirli bir program dahilinde yapılıyordu. Şuray-ı Devlet Tanzimat Dairesinin 30184-20 numaralı nizamnamesine göre bu program şu şekilde idi:

Mızıkeyi Hümayün İmtihan Programı

1-Beşinci sınıfa kabul imtihanı

Evvelen Saz talimine mahsus kitaplardan müntehab bir parçanın çalınması, saniyen taliblerin hiç görmedikleri bir parçanın çalınması.

Bu imtihanda üss-i mizan altıdır.

2-Dördüncü sınıfa terfi imtihanı

Evvelen saz talimine mahsus kitablardan müntehab bir parçanın Bir parçanın çalınması, saniyen ufak eserlerden müntehab bir parçanın çalınması salisen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması. Bu imtihanda üss-i mizan yedidir.

3-Üçüncü Sınıfa Terfi İmtihanı

Evvelen etütlerden veya büyük parçalardan bir eserin çalınması, saniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması, Salisen istiktab-ı Musikî bu imtihanda üss-i mizan sekizdir.

4-İkinci Sınıfa Terfi İmtihanı

Evvelen üçüncü sınıfa terfi imtihanınındakilerin fevkinde olmak üzere etütlerden veya büyük parçalardan bir eserin çalınması, saniyen taliblerin hiçgörmedikleri bir eserin çalınması salisen istiklab-ı Musikî bu imtihanda üss-i mizan dokuzdur.

5-Birinci Sınıfa Terfi İmtihanı

Evvelen ikinci sınıfa terfi, imtihanındakilerin fevkinde olmak üzere etütlerlerden veya büyük parçalardan bir eser çalınması, saniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması salisen istiktab-ı Musikî bu imtihanda üss-i mizan ondur.

6-Kısım Muallimliğine Geçiş İmtihanı

Evvelen Konçertolardan müntehab bir parçanın çalınması, saniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması selasen istiklab-ı Musikî, Rabian transpozisyon, hamisen ilm-i ahenge dair malumat. Bu imtihan da üss-i mizan on beşdir.

7-Muallim Muavinliğine Terfi İmtihanı

Evvelen Konçertolardan müntehab bir parçanın çalınması, saniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması, salisen istiktab-ı Musikî, rabian transpozisyon, hamisen bando veya orkestra için yazılmamış bir eserin bando veya orkestrada aranje edilmesi, sadisen alem-i ahenge dair malumat-ı mükemmele. Bu imtihanın üss-i mizan ondokuzdur (BOA, 22-20, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 313,314).

3.4.5.3. Mızıkai Hümayun'un Bölümleri

3.4.5.3.1. Fasl-ı Atik

Geleneksel fasıl heyeti anlayışında idi. Burada Klasik Türk Musikisi örnekleri seslendiriliyor ve Klasik Türk Sazlarından tanbur, ud, ney ve kemençe gibi enstrümanlar kullanılıyordu. Önemli Türk Müziği bestecileri, hanendeleri ve saz üstatları bu ekipte görev yapmış, bazıları da burada yetişmişlerdir. Bestecileri Batı müziği etkisinde eserler vermiş, hatta kimileri çok sesli uygulamalar ve bu vasıflarıyla Klasik Türk Musikisi tarihsel sürecinde yerlerini almışlardır. Bu gruptaki sanatçıları Dede Efendi, Dellalzade, Haşim Bey, Rif'at Bey, Hacı Arif Bey, Latif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Lütfi Bey, Şekerci Cemil Bey, Nuri Halil Poyraz olarak sayabiliriz. Bunlardan Rif'at Bey, unutulmuş makamlardan Muhayyerkürdî makamını 1880 yılında Abdülhamid için kullanmış ve bestekâr olarak yer alan İsmail Hakkı Bey Müezzinan bölümünde müezzinlik, orkestra korosunda koristlik yapmış ayrıca Fasl-ı Cedid çalışmalarına da katılmıştır (Ergin,1999, s.17).

3.4.5.3.2. Fasl-ı Cedid

Batı müziği ile Türk arasında köprü vazifesi görmüş, aynı zamanda halka bu sayede Batı müziğini sevdirmeye çalışmıştır. Sanat açısından hiçbir önemi olmamakla birlikte Türk müziğinde çok sesli çalışmalar bu grup tarafından yapılmıştır. Bu yüzden Çok Sesli Türk Müziği Tarihi açısından önemi büyüktür. Fasl-ı Cedid'i Miralay Santuri Hilmi Bey (Zeki Üngör'ün dedesi), Binbaşı Pazı Osman Bey... ve Binbaşı Faik Bey kurmuşlardır. Burada Klasik Türk Müziği sazları ud, lavta, ney vs. nin yanında keman, viyolonsel, gitar, trombon, mandolin, flüt, kastanyet, zil vs gibi Batı müziği sazları da kullanılıyordu. 10-15 kişilik bir hanende grubu vardı. Genç Zeki (Üngör) Bey de burada hanendelik görevinde bulunmuştur. Bir şef tarafından yönetilen Fasl-ı Cedid'de, Rif'at Bey ve Hacı Arif Bey'in eserleri ile bazı Klasik Türk Müziği eserleri ve köçekçeler

armonize edilerek seslendirilir, gerektiğinde Batı müziği eserleri ve köçekçeler armonize edilerek seslendirilir, Obuacı Pazı Osman Bey yapardı. Grubun şefi Santuri Hilmi Bey ise, topluluğu Batıda olduğu gibi bir baget ile yönetirdi (Ergin,1999, s.17,18).

3.4.5.3.3. Müezzinan bölüğü

Saraydaki dinsel törenlerde, özellikle Cuma ve bayram selamlıklarında, kandillerde görev alırlardı. Ayrıca beş vakit namazlarda nöbet tutarlardı. Dini merasimler resmî mahiyette olduğu için, hilafetle ilgili törenlerde oldukça saygın yerleri vardı. Mızıkai Hümayun'a seçilerek alınırlar, ses güzelliği yeterli görülmez, mutlaka makam ve usul bilgisine sahip olmaları istenirdi. Müezzinler aynı zamanda fasıl grubunda hanende ve şeflik yaparlardı. Müezzinan Grubu; Müezzinbaşı Miralay Rif'at Bey, Müezzinbaşı Baha Bey, Müezzinbaşı Hacı Tahir Bey, Müezzinbaşı Hüsamettin Bey, Müezzinbaşı Hafız Hakkı Bey, Müezzinbaşı Hidayet Bey, Fevzi Bey, Hafız Tevfik Bey, Çamlıcalı Halid Bey, Şaşı Hafız İsmail Efendi'lerden oluşmuştu. Şaşı İsmail Efendi daima Harem'de kalarak hünkâra namaz kıldırır, mükemmel Kur'an okurdu. Bu müezzinlere ek olarak Hafız Sadık (Tatar Hafız) ile Hafız Hüseyin'i de sayabiliriz (Ergin,1999, s.18).

3.4.5.3.4. Opera operet grubu

Hazine-i Hassa ve saraya (Yıldız Sarayı Tiyatrosu) bağlı başlı başına bir koldu. Usulen Mızıkai Hümayun bünyesinde yer almıştır. İtalyanlardan oluşan opera-operet takımının tahsisatı Hazine-i Hassa'dan çıkardı. Buradan alınan maaşlara hünkarın ihsanları da eklenince İtalyanlar zengin olmuş, Şişli'de mükellef apartmanlar yaptırmışlardır. Opera ekibi, sarayın monoton hayatını renklendirmek için Abdülhamid tarafından oluşturulmuştur. Bu grup Ramazan ayı hariç, neredeyse hemen her gece temsiller verirdi (Ergin,1999, s.19).

“Operanın korusu Mızıkai Hümayun'daki genç sanatçılardan teşkil edilirdi” (Ergin,1999, s.19).

XIX. yüzyılda İtalyan operet topluluklarının İstanbul'daki gösterilerinin ilgi görmesi üzerine, bizde de kımıldamalar olmuş, Haydar Bey, Çuhacıyan, İsmail Hakkı, Muhlis Sabahattin gibi besteciler ve Vedat Örfi, operet türünde ilk denemeleri

yapmışlardı. Metnini ve müziğini Vedat Örfi Bengü'nün yazdığı Balo Kaçakları Opereti, bu dönemin ilk telif operetidir. Müzik topluluklarının bazıları ise, Hale Opereti, Şehir Operet Heyeti, İstanbul Şehir Operet Heyeti, Türk Opereti, Yeni Operet, Şark Opereti, Ankara Opereti, Ozan Opereti, Cumhuriyet Opereti'dir (Budak, 2000, s. 178).

3.4.5.3.5. Saray Orkestrası

Temsillerde de yer alan saray orkestrasının önemli elemanlarını Gazimihal'den öğrenmekteyiz. Bunlar: Dussap Paşa (piyanist), Mülazım-ı Evvel Gaçyo (repetitör), Binbaşı Vondra Bey (keman), Solkolağası İtalyan Spinelli Efendi (kontrbas), Solkolağası İtalyan Milliyaço Efendi (flüt), Solkolağası Alman Ellinger Efendi (viyolonsel), Yüzbaşı Vensan Çelentano Efendi (piccolo), Mülazım İtalyan Kalisto Kumbaro Efendi (akordör), Mülazım-ı Sani Boris (keman), viyolonsel muallimi Kolağası Romano'nun kardeşi Serçavuş Josef Romano (keman), meşhur keman virtüözü Samuel, Safvet, Şevket, Arnavut Ali Rıza (flüt), Mehmed Ali, Ahmed, Zati, Veli (klarnet), Pazı Osman (obua), Ebuzer (obua), Şevki (fagot), Cemal, Sabri, Ahmed (korno), Cemil, Mustafa, İzzet Emin (piston), Binbaşı Şükrü, Canbaz Mehmed (trombon), Avni ve Faik (bas) isimli kişilerdir (Gazimihal, 1955, s.74, 77, 85, akt. Ergin,1999, s.19).

Mızıka-i Hümayun'da II. Meşrutiyet'le uygulanan düzenlemeyle rütbesi indirilmeyen Miralay Safvet, Aranda Paşa'dan sonra Mızıka-i Hümayun Kumandanı olmuştur. Rütbesi Miralaylıktan Binbaşılığa indirilen Zati Bey de bir müddet sonra Kaymakam rütbesiyle Safvet Bey'e muavin olarak atanmıştır (Ergin,1999, s.19).

Miralay Safvet Bey (1858-1939) 1863 yılında Mızıka-i Hümayun'a girmiş, Guatelli'den armoni öğrenmiş ve flüt sanatçısı olarak yetişmiştir. 1886 yılında Kolağası rütbesiyle Paris'e gönderilmiştir. Orada bir yıl kalmış, Théodor Dubois'dan armoni ve kompozisyon öğrenmiştir. İstanbul'a 1887 yılında döndüğünde Binbaşılığa terfi etmiştir. Miralay rütbesini aldıktan sonra Meşrutiyet'le birlikte Aranda Paşa'dan boşalan Mızıka-i Hümayun Kumandanlığına getirilmiş, mızıkada bando ve orkestra şefliği yapmıştır. İlk iş olarak saray bandosunu Batıdaki örneklerine göre yeniden düzenlemiş ve 70 kişilik bir topluluk haline getirmiştir. Daha sonra yabancı öğretmenler tarafından yetiştirilen (Aralarında Seyfi-Sezai Asal kardeşler de vardı) yaylı enstrüman çalanlarla, bandonun üflemeli çalgı elemanlarını bir araya getirerek sarayda ilk senfoni

orkestrasını kurmuş ve bu orkestranın repertuarını oluşturmuştur. Orkestraya Beethoven'ın senfonilerini çalmıştır. Aralık 1917 tarihinde kendi isteğiyle emekliyle ayrılmıştır (Öztuna, 1970, s.77, akt. Ergin,1999, s.19,20).

Safvet Bey'den sonra, Mızıkai Hümayun Kumandanlığına getirilen (Aralık 1917) Zeki Bey, saray orkestrasıyla ilk defa, 31 Ocak 1918 tarihine kadar süren bir Avrupa turnesine çıkmıştır. Yine ilk defa saray orkestrasıyla düzenli halk konserleri vermiştir. 3 Mart 1924 tarihinde Halifeliğin kaldırılması üzerine Cumhurbaşkanlığı makamına devrolunan Mızıkai Hümayun, 27 Nisan 1924'te Ankara'ya nakledilmiş ve Riyaset-i Cumhur orkestrası (Bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) ve Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti bulunmaktaydı. Mızıkai Hümayun'un müzisyen, müzik eğitimcisi ve eğitim sistemi açısından büyük bir birikimi Cumhuriyet Türkiye'si'ne aktardığı bir gerçektir (Ergin,1999, s.20).

Saray Bاندosu ve Orkestrası, rüştünü ispatlamak için 1917 yılında bir Avrupa turnesine çıkmış ve müziğin başkentleri sayılan Viyana, Berlin, Prag gibi şehirlerde klasik Batı müziği konserleri vermişti. Aynı orkestra İstanbul halkına da her hafta klasik Batı müziği konseri dinletiyordu (Armağan, 2006, s. 197).

3.4.6. Darülbedayi (Güzellikler Evi ve İlk Konservatuvar)

İstanbul Valisi'nin girişimi ile 1914 yılında kurulan Darülbedayi tiyatro ve musiki bölümlerinden oluşmaktaydı. Tiyatro bölümünün başına ünlü Fransız sanat adamı Andre Antoine getirilmiş, müzik bölümünün idaresi ise Ali Rifat Bey'e (Çağatay) verilmiştir. Müzik bölümünde Türk ve Batı müziğinin birlikte ele alınması prensibi benimsenmiştir. Türk ve Batı Müziği alanında kısa bir süre eğitim veren kuruluşun musiki şubesi savaş şartları nedeni ile 1916 yılında kapanmış, akademik müzik eğitimi çalışmaları 1917'de Maarif Nezareti tarafından açılan Darüelhan'da devam etmiştir (Özden ve Toker, 2010, s. 318).

Devletin son kurumu, 1914'te ünlü Fransız tiyatro adamı Andre Antoine öncülüğünde kurulan "Darülbedayi-i Osmani" (şimdiki Şehir Tiyatroları) adlı bir çeşit konservatuardı. Bu kurum, iki yıl sonra eğitim işinden vazgeçip, sadece oyun oynayan bir tiyatro topluluğuna dönüştü (Kaygısız, 2000, s. 168).

1908'de ulusal bir tiyatro kurmak amacıyla bir araya gelen, Maarif Nazırı Recaizade Ekrem, Halit Ziya, Ahmet Hikmet, Mehmet Rauf ve arkadaşlarının fikriydi.

Ancak, çabaları 1914'te İstanbul Belediye Başkanı Cemil Bey'le yaşama geçirildi. Cemil Bey (Topuzlu), usta-çırak, gelenek-görenekle, alaydan yetişme ve gelişigüzel icra edilen tiyatro ve müzik sanatını, belli bir düzene sokmak istiyordu. Onun için: "Yetenekli kişileri alıp, planlı programlı ve metotlu bir çalışmayla eğitmek; mesleklerinin gerektirdiği bilgilerle donatmak; böylece sahne ve müzik sanatı için nitelikli hale getirmek gerekir." Demiştir (Kaygısız, 2000, s. 173).

Darülbedayi, bir çeşit tiyatro ve müzik okuluydu. Ali Rıfat Bey (Çağatay) müzik bölümünün başına, Reşat Rıdvan Bey ise tiyatro bölümünün başına atandı. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle, okul bir türlü eğitime başlayamadı. Sadece bir grup öğretmen ve öğrenci çalışmalarını sürdürdü. Müzik bölümünde ise, Batı müziği geçici olarak kaldırıldı. Alaturka kısmında Türk müziğinin kaybolmasına önlemek amacıyla notalara alınması kararlaştırıldı. Ancak, savaş koşullarında bu işin olması zor olacağı düşünülerek, 1916'da müzik bölümü tümünden kaldırıldı (Kaygısız, 2000, s. 173).

3.4.7. Darülelhan (Ezgiler Evi) ve Eğitim Dönemleri

Halka açık ilk müzik okulu olan Darü'l Elhan 1917'de açılmıştır (Uçan, 2000, s. 46-52). Anadolu'da görev yapan köy öğretmenleri, köy muhtarları, sağlık görevlileri, müzik öğretmenleri vb. gibi ilgililere anketler gönderilerek yörelerin müzik gelenekleri, mahalli icralar, çalgılar, yörelere özgü orijinal halk ezgilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Derlemenin uygulamaya konduğu ilk çalışma olan bu anketler 1922 yılında yayımlanmıştır (Altınay, 2004, s. 85,86, Yıldırım, 1998, s. 61, akt. Elçi, 2008, s. 42,43).

1917'de kurulan bir müzik okuluydu. Türk ve Batı müziği eğitimi vermeyi amaçlayan okulda, bir süre sonra Darülbedayi'de olduğu gibi Türk müziği eğitimi ağır bastı. Savaş nedeniyle fazla bir gelişme gösteremedi ve mütareke yıllarında kapatıldı. Cumhuriyet ilan edilince düzeltilerek yeniden açıldı (Kaygısız, 2000, s. 174).

1913'te kurulan ve hem Batı hem Türk müziği kısımları olan Darülbedayi savaş koşullarında gelişemeyince yerine 1917'de benzeri bir kurum olan Darülelhan kurulmuştur. Sonradan İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülen bu okulda iki yönlü eğitim yapılmıştır. Bir taraftan, piyano, orkestra sazları ve ses (şan) eğitimi verilirken, bir yandan da ud, kanun gibi sazların eğitimi verilmiştir (Budak, 2000, s. 95,96)

Mesut Cemil, Rauf Yekta, Faize Ergin vb. Türk müziği; Zeki Üngör, Cemal Reşit, Muhittin Sadak, Veli Kanık Batı müziği bölümünde görev aldılar. Okul, 1924-1926 yılları arasında Darülelhan Mecmuası adlı bir de dergi çıkardı; geleneksel divan ve halk müziği alanında araştırma, inceleme yaparak, deneme çalışmalarına koyuldu. 1927 yılında konservatuara dönüştürüldü. Türk müziği bölümünün eğitimi kaldırılarak, Türk Müziği İcra Heyeti ve Türk Müziği Tasnif Heyeti'ne dönüştürüldü. Batı müziği bölümü ise, yeni bir müfredat programına kavuşturuldu (Kaygısız, 2000, s. 174).

Meşrutiyet'le birlikte kurulan başka müzik toplulukları da vardı. Bunlardan biri Osmanlı Müzik Evi idi "Darülmusiki-i Osmani": Neyzen Tefik, Kirkor Efendi, Levent Harciyan ve Arif Efendi kurucu ve öğretmenleriydi bu kuruluşun. İkincisi, Müzik Eğitim Evi'ydü ("Darüthalimi Musiki"): Fahri Kopuz, Neyzen İhsan ve Nazım Bey tarafından 1914 yılında kurulmuştu. 1930'lu yıllara kadar çalışmıştı (Kaygısız, 2000, s. 174).

1908 II. Meşrutiyet'in ilk günlerinde kurulan ve özel Türk müziği konservatuarı olan Darül Musiki-i Osmani 1914 yılına kadar, Koska'da Ragıp Paşa Kütüphanesi karşısındaki binada çalışmış, daha sonra Çemberlitaş'taki binasına geçerek çalışmalarını sürdürmüştür (Budak, 2000, s. 95).

Maarif-i Umumiye Nezareti tarafından 1 Ocak 1917 tarihinde açılan okul Türkiye'nin ilk resmî müzik okuludur. Okulun yönetmeliğini Yusuf Ziya Paşa başkanlığındaki musiki encümeni hazırlamıştır. Seslerin evi anlamına gelen Darülelhan (Darülelhan ismi okulun fahri başkanı olan Ziya Paşa tarafından konmuştur) I. Dünya Savaşı devam ettiği yıllarda kurulmuştur. Bu da doğal olarak okulun verimliliğini etkilemiş ayrıca sınırlı maddi imkânlarla çalışılabilmektedir. Ağırlıklı olarak Türk Müziği eğitimi verilmiş ayrıca Batı müziği dersleri de okutulmuştur. Darülelhan, Milli Eğitim Bakanlığı'nın 22 Ocak 1927 tarihinde aldığı karar ile Türk Müziği eğitimi veren diğer okullarla birlikte kapatılmıştır (Özden ve Toker, 2010, s. 316).

Öğrenim süresi bir yıl hazırlık olmak üzere toplam beş yıl olarak belirlenmiştir. Birinci sınıftan itibaren bölümlere ayrılan öğrencilere nazariyat, solfej, enstrüman bilgisi, müzik tarihi ve kompozisyon gibi derslerin yanı sıra icra dersleri de ayrı olarak verilmekteydi. Verilen enstrüman dersleri şu şekilde sıralanmaktadır (Özden ve Toker, 2010, s. 316).

Türk Müziği: Ney, Tanbur, Kemeçe, Keman, Ud, Kanun ve Santur.

Batı Müziği: Piyano, Violonsel ve Flüt (Özalp, 2000, akt. Özden ve Toker, 2010, s. 316).

Darülelhan'dan günümüze kalan pek çok belge bulunmaktadır... Darülelhan eğitim programına aşağıda verilmektedir (Özden ve Toker, 2010, s. 316,317).

3.4.7.1. Birinci Sınıf

1. Mebhas-i malumat-ı evveliye:

2. (Musiki Harfî: Nota): Nota'nın tarz tahrir ve kıra'atı ve musiki hurufu anahatları ile (Gam Natürk) ve (Gam modere) ta'rifaatı ve Osmanlı musikisinde müsta'mel perdelerin esamisi ile çarıyek (çeyrek) sesler hakkında malumat-ı kafiye.

3. Darb ve musiki usül ve evzan tarifati ve musiki hurufunun suret-i tatbiki, sofyan, düyek, ağır düyek, çifte sofyan, aksak, ağır aksak, yürk semaî, vals, evfer, devrî hindî, devrirevan vezinlerinin tatbikat-ı amelîyesi.

4. İlahiyat ve Ayin-i Şerif.

5. Musiki tarih ve umumiyesinden malumat-ı evveliye.

6. Sazlar için birinci sene (Musiki emsilesi: metod).

3.4.7.2. İkinci Sınıf

1. Mebhas-i suretten malumat-ı mütemmime.

2. Makamat-ı esasiye ve münferiat hakkında malumat-ı kâmile, makamatin (Musiki hurufu: Nota) ile tarz-ı tahriri.

3. Çifte Düyek, Çenber, Fahte, Devr-i kebir, Berehşan evzanı ile bunların hey'ti mecmuasından teşekkül eden (zencir) vezni ve (evsad, frenkçin, lenkfahte, fer hafif, nim sakil, muhammes, nim devir) evzanının tatbikatı amelîyesi ve musiki hurufu ile tarz-ı tahrir ve kıratları.

4. (Kübra: Majör) (Suğra: Minör) kavaid ve (armoni) mebadisi (koro) anahtarları sına'tıt elif: (bestekârlık) hakkında malumat-ı evvelîye.

5. Tarih-i umumi musikiden malumat-ı mufassala.

6. İlahiyat ve Ayin-i Şerif
7. Sazlar için ikinci sene (Musiki emsilesi: metod).

3.4.7.3. Üçüncü Sınıf

1. Mebhas-i suretde malumat-ı mükemmeliyye ve alaet-i mahsusa ile tatbikat-ı fenniye.
2. Darbeyn remel, sakil, havi, darb-ı fetih vezinlerinin tatbikat-ı ameliyyesi.
3. Muhtelif anahtarlar ile musiki kıratı ve anahtarların alaturka musikiye suret-i tatbiki.
4. Armoni hakkında malumat-ı mütemmime.
5. Sına'tit te'lif: bestekârlık: kavaidi.
6. Mufassal musiki tarihi umumiyesi ve teracim-i ahval.
7. İlahiyat ve Ayin-i Şerif.
8. Sazlar için üçüncü sene (Musiki emsalesi: metod).

3.4.7.4. Dördüncü Sınıf

1. Üç sene zarfında ta'lim olunan musiki evzanı ile te'lifat.
2. Musiki umumiyesi hakkında malumat ve tedkikat-ı mükemmele.
3. (Sına'atit te'lif bestekârlık) hakkında malumat-ı mufassala.
4. (Armoni) hakkında malumat-ı mufassala.
5. Sazlar için dördüncü sene (musiki emsile: metod) ve ikmal.

3.5. TÜRK MÜZİĞİNE ÖNEMLİ KATKILAR SAĞLAMISŞ SAHSİYETLER

3.5.1. Hammamîzade İsmail Dede Efendi

Hammamîzade İsmail Dede Elendi (1778-1846) kar, nakıs semai, beste köçekçe peşrev, durak ayin ve ilahiler gibi klasik büyük divan müziği biçiminde eserler verdi. Yetiştirdiği öğrenciler arasında Haşım Bey, Dellalzade İsmail Efendi Zekai Dede, Nıgağos Ağa olan sanatçı, III. Selim'in ve II. Mahmut'un gözde sanatçısıydı. Öyle ki "ilahicibaşı" ve müezzinbaşılığa kadar yükselmişti. Uzun süre çilehaneye kapanarak çile çekmiş olması ve Mevlevilikte önemli mevkilere gelmesi onun bir başka özelliğiydi. Mızıka-i Hümayun'un kurulmasından sonra sarayda opera operet, kanto gibi Batı tarzı eserlerin ilgi görmesi, Dede Efendi'nin geri çekilmesine ve içe kapanmasına yol açmıştı. Ancak Abdülmecit döneminde yeniden gözde oldu. Dede Efendi'nin 15 eseri günümüze kadar geldi (Kaygısız, 2000, s. 155).

"Rivayete göre 1777 yılı Kurban Bayramında doğmuş, İsmail adını bu yüzden vermişler. Sesi pek güzel olduğu için ilkokulda "ilahicibaşı" olmuş" (Tanrıkorur, 2004, s. 221).

Yenikapı Mevlevihanesinde Ali Nutkî Dede adında bir zatın çıraklığına girmiş. 18-20 yaşlarında, henüz mevlevi çilesi (yani eğitimi) devam ederken, Buselik makamında bestelediği bir şarkı bütün İstanbul'da yayılıp padişahın kulağına kadar gidince, saraya davet edilmiş (yine o zamanlar, müzisyen-hattat-şair, yani sanattan anlar devlet adamları vardı) (Tanrıkorur, 2004, s. 221).

Hem sesinin güzelliği, hem de bestekârlık kabiliyeti sayesinde padişahın gözüne giren İsmail, mevlevi çilesi padişahın arzusuyla yarım bıraktığı halde 1001 günlük eğitimi tamamlanmış sayılarak artık "dede" unvanıyla anılır olmuş. Saray fasıllarında görev almış, padişah musahibi olmuş. Gerek ilk koruyucusu III. Selim'in, gerekse onun ölümünden sonra tahta geçen yeğeni II. Mahmud'un zamanında şöhreti arttıkça artmış, çağının en büyük bestecisi olmuş. Ama II. Mahmud'dan sonra padişah olan Abdülmecid zamanında, imparatorlukla birlikte Dede'nin de şansı tersine dönmeye başlamış. Zira İngilizlerin yazdırdığı Tanzimat Fermanı'nı, 16 yaşında tahta çıkar çıkmaz sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın ısrarı ile imzalayan bu padişah, Batı müziğini kendi müziğinden daha çok severmiş. Dede, II. Mahmud'la Abdülmecid'in Batı taklitçiliği modasına

uygun olarak Kar-ı Nev ve Yine bir gülnihal gibi cazip “medyatik” parçalar da bestelemiş, ama oyununu kendisi de beğenmediği için, “Artık bu oyunun tadı kalmadı” diyerek kalkmış hacca gitmiş... Mekke’de koleraya yakalanıp orada ölmüş (1846) (Tanrıkorur, 2004, s. 222).

“Bıraktıkları ise 300 civarında eser, pekçok ünlü talebe, Mîna’da küçük bir mezar ve çok büyük bir şöhret...” (Tanrıkorur, 2004, s. 223).

Tanrıkorur (2004) “Yine bir gülnihal” Dede’nin; III. Selim’in yenilikçi devrimlerinin devamcısı olan II. Mahmud’un, sarayına davet ettiği Mızıka-i Hümayun (Saray Bandosu) hocası İtalyan müzikçilerinden duyup öğrendiği Batı müziği tarzında, Rast makamından çok, Sol Majör-mi minör zevkinde ve vals temposunda hafif bir parçadır. Mevlevi ayininden en küçük ilahîlere, kar, beste ve semaîlerden şarkı, türkü ve köçekçelere kadar hemen her türden ölümsüz eserler bestelemiş ve beş yeni makam terkip etmiştir” bilgisini vermektedir (s. 223).

3.5.2. Zekai Dede Efendi

Zekai Dede (1824-1899), İsmail Dede Efendi’den, Mısırlı Şeyh Şahap’tan Osmanlı ve Arap müziği dersleri alarak kendini geliştirmişti. Yenikapı Mevlevihanesi’nde dedeliğe yükselen besteci Darüşşafaka’da (Dürüşşafaka Lisesi’nde) müzik öğretmenliği görevinde de bulundu. Bestecilikte Dede Efendi’nin çizgisini sürdürdü. Dinsel ve dindışı konularda çok sayıda eser yazdı. Bunların 250 kadarı günümüze geldi. Şevki Bey, Suphi Ezgi, Kazım Uz gibi bestecileri yetiştiren Zekai Dede, Dede Efendi’den sonra en büyük 19. yüzyıl bestecisiydi. Eserleri içinde, Mevlevi ayinleri, durak, teşbih, ilahi, şugl, kar, beste, semai, şarkı ve marş biçimleri çoğunlukta idi. Hacı Arif Bey (1831-1884), Zekai Dede, Dede Efendi gibi zamanın büyük müzisyenleriyle Mızıka-i Hümayun hocalarından dersler alarak yetişti. Genç yaşta Abdülmecit’in sarayında (Harem-i Hümayun’da), cariyeleri eğitmek için müzik öğretmeni olarak görev aldı. II. Abdülhamid dahil dört padişahla çalıştı. Cariyelerle girdiği gönül ilişkisinden dolayı üç kez adı çıkan cariyelerle evlendirilerek saraydan kovuldu (Kaygısız, 2000, s. 155,156).

Hasta olmasına rağmen, Bahariye Mevlevihanesi’ndeki ‘kudümzenbaşı’lık görevini hiç aksatmayan bu kişi, hoca-hafız Mehmed Zekaî Efendi veya mevlevi çilesini tamamladıktan sonraki daha çok tanınan adıyla Zekaî Dede’dir. 1897’nin bir 24 Kasım

günü, ölümüne düşürülen tarih mısraında söylendiği gibi “ayrılığıyla dostlarının kalbini yakarak” sonsuzluk alemine göçtüğü zaman, arkasında, Mevlevî ayininden kar-beste-semaî-şarkı-ilahî ve marşlara kadar 265 eserden başka; Hüseyin Fahreddin Dede, Rauf Yekta, Ahmed Rasim ve Şevki Bey’ler, Medenî Aziz, Şeyh Rıza ve Şeyh Cemaleddin Efendi’ler, Subhi Ezgi, Ahmed Irsoy (oğlu), Kazım Uz, Şükrü Şenozan ve Leon Hancıyan gibi çok güçlü bir talebe ordusu da bırakıyordu (Tanrıkorur, 2004, s. 225).

“Gönüller Yakan” Suz-i dil makamını eserleriyle ihya etmiş olan Zekâî Dede, büyük Dede’den (Hammamîzade) ve onun Dellalzade İsmail Efendi ve Eyyubî Mehmed Bey gibi en önemli iki talebesinden başka, Mustafa Rakım ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi’ler gibi hat devlerinin de talebesi olmuştu (Tanrıkorur, 2004, s. 226).

3.5.3. Hacı Arif Bey

Öztuna (1970)’ya göre; En büyük Türk şarkı bestekârıdır. 1831 yılının ikinci yarısında İstanbul’da Eyüp’te doğdu... Daha ibdidaî mektebde (ilkokulda) iken sesinin fevkalade güzelliği ile Eyüp’te meşhur oldu. Eyyubî Mehmed Bey’den musiki öğrenmeye başladı. Daha önce biraz Zekâî Efendi’den musiki dersi görmüştü. Arif Bey’den sadece 6 yaş büyük olan Zekâî Efendi, istikbalin büyük bestekârı Zekâî Dede’dir ve Mehmed Bey gibi o da Eyüplü ve Arif Bey’in komşusu idi. Kendisini Mehmed Bey’e götüren de Zekâî Efendi idi. Mehmed Bey, Zekâî Efendi’nin de hocası idi. Büyük istidat karşısında olduğunu anlayan Mehmed Bey, bir müddet ders verdikten sonra talebesini Mızıkâ-i Hümayun’a yazdırdı. Mehmed Bey, burada hoca idi. Arif Bey, gerek ondan, gerek diğer hocalardan faydalandı... Sesinin güzelliği bütün İstanbul’da duyulmuştu. Bizzat Sultan Abdülmecid’in (1839-1861) dikkatini çekti... Zeka, nezaket, terbiye, istidat, zevk ve yakışıklılığı ile 20 yaşma gelmeden Sultan Mecid’e mabeynci oldu (Öztuna, 1970, s. 61).

Sonrasında Abdulhamid’in padişah olmasıyla muallim sıfatı ve Kolağası rütbesiyle Mızıkâ-i Hümayun’a alınmıştır ve Hacı Arif Bey ölümüne kadar bu görevde kalmıştır. Bu dönemde hanendelerin şefi Müezzınbaşı Rif’at Bey olup, Fasıl da onun yönetimindeydi. Fakat Mızıkâda Arif Bey’in özel bir odası vardı ve orada talim ile eşlik ederdi (Ergin, 1999, s.17).

Arif Bey binden fazla şarkı ve hayli dinî eser (bilhassa şarkı formunun dinî musikideki karşılığı olan İlahî) bestelemiştir. Fakat elimizde notaları bulunanlar 327

şarkı ile 10 adet diğer formlardaki parçalardır. Elimizde hiçbir bestekârın bu kadar çok şarkısı yoktur. Arif Bey, tek başına, şarkı şeklini Türk Musikisi'nin en mühim şubesi haline getirmiştir. Şarkıları teknik bakımdan kusursuz, ifade itibariyle ekserisi mübalağasız harikulade, eda bakımından pek asil ve kibardır (Öztuna, 1970, s. 64).

3.5.4. Tanburi Ali Efendi

1836'da Midilli'de doğdu. Enis Efendizadeler'den Hafız Bekir Efendi'nin oğludur. İlk tahsiline babasından aldığı derslerle başladı, yedi yaşında hafız oldu. Bir müddet sonra İstanbul'a gitti, tahsilini oradaki medreselerde tamamladı. Bilhassa kıraat ilminde belli bir seviyeye gelerek talebe yetiştirmeye başladı. Sultan Abdülaziz'in tahta çıktığı yıllarda müezzinlik vazifesi ile saraya alındı ve bir müddet sonra da ikinci imamlığa yükseltildi. Bu sıralarda kendisine Kudüs mevleviyeti payesi verilen Ali Efendi imamlık vazifesini 1885 yılında saraydan ayrılıncaya kadar devam ettirdi. Abdülhamid tarafından saraydan uzaklaştırılıp İzmir'e gönderildikten sonra ölümsüz eserlerini vermeğe başladı. Musikideki eserlerinin büyük bir kısmını burada besteledi. Hayatının geri kalan yıllarını, İzmir'de ve ara sıra gittiği Manisa'daki meşk toplantılarına devam etmekle ve talebe yetiştirmekle geçirdi. İzmir'de öldü ve Karşıyaka Mezarlığı'na defnedildi. Ölüm tarihi, Hoş Sada ve Nazari Amelî Türk Musikisinde 1890, Yirminci Yüzyıl Türk Musikisi'nde 1902 olarak gösterilmektedir. Oğlu Aziz Mahmud Efendi de (ölm. 1929) zamanının tanınmış bestekâr ve tanbur üstatlarındandı (Tanrıkörur, 2004, s. 228).

Tanburî Küçük Osman Bey'den tanbur dersleri almış ve tanbur çalmadaki maharetini, adının bu saz ile beraber zikredilmesi derecesine getirmiştir. Bestekârlığı ve icracılığının yanı sıra bu sahadaki hocalığı ile de tanınmış ve birçok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında Tanburî Cemil Bey ve Rakım Elkutlu en meşhurlarıdır. 14 yaşında bir çocuk olan Cemil'i ilk dinlediğinde, hayranlığını pek büyük bir iltifatla ifade edecek kadar fazilet sahibiydi (Tanrıkörur, 2004, s. 228,229).

Suzidil makamını büyük ve küçük formlu eserleriyle ihya eden Tanburî Ali Efendi'nin günümüze biri dinî, yedisi saz ve çoğu şarkı formundaki seksen beş sözlü eseri ulaşmıştır. Bunlardan ancak kırk kadarının notası mevcuttur (Tanrıkörur, 2004, s. 229).

3.5.5. Tanburi Cemil Bey

Öztuna (1970)'ya göre; Türk Musikisi tarihinin en büyük virtüözü ve Arel'e kadar gelen saz eserleri bestekârlarının en büyüğüdür (s. 125).

Silistre Valisi Giridîzade Mehmet Paşa'nın (ölm. 1855) evlatlığı ve Abdülmecid'in sadrazamı Hüsrev Paşa'nın (1756-1855) kethüdası Mustafa Reşid Efendi'nin küçük oğlu olan İşkodra vali yardımcısı ve Tahran büyükelçisi Tevfik Bey'le (1836-1878) Adile Sultan'ın Çerkez cariyelerinden lavta çalan Zihniyar hanımın oğludur. 1871'de Mollagürânî'de doğdu. Üç yaşındayken babası öldü, amcası Refik Bey'in Horhor'daki konağında ve onun gözetimi altında yetişti... Bütün Avrupa'ya gezmiş, İngilizce ve Fransızca konuşan tipik bir Tanzimat aydını olan Refik Bey'in evi, küçük Cemil'in kültür yapısı, sanat anlayışı ve dünya görüşünün erkenden gelişmesine olumlu katkısı olan bir ortamı (Tanrıkorur, 2004, s. 230).

3-4 yaşlarından itibaren çevresinde bulduğu bardaklar, teneke kutular ve fotin lastiklerinden oyuncak çalgılar yapmış olan Cemil, 7 yaşında ağabeyi Ahmed Bey'in tanburunu gizli gizli kurcalamaya başlamış, bir yıl sonra da durumu öğrenen ağabeyinin hediye ettiği ilk tanburuna kavuşmuştu. İlk müzik bilgilerini ondan aldıktan sonra, amcaoğlu Mahmud Bey'e keman dersine gelen ünlü Kemanî Ağa (1852-1910)'dan da Hamparsum ve Batı notalarını öğrendi. Tanbur çalmadaki üstün yeteneğini gören amcaoğlu, onu 13 yaşındayken, ünlü bestekâr Tanburî Ali Efendi'ye (1836-1902) götürmüş, yeğenin Ali Efendi'den "Evladım, bunca zaman bu sazı çaldım, biraz yendiğimi de sanıyordum, ama simidi seni dinledikten sonra ben bunu bir daha nasıl elime alırım?" övgüsünü duyunca, meclisteki diğerleri gibi şaşırıp kalmıştı (Tanrıkorur, 2004, s. 230,231).

19 yaşında Hariciye Nezareti Umur-ı Şehbenderî Kalemî'nde hulefa (Dışişleri Bakanlığı Konsolosluk Şubesi'nde kâtip) olarak memuriyete başladı. Ama tanburî olarak büyük üne, bu sayede de başta zamanın müziksever bütün nüfuzlu ve saraya yakın ricali olmak üzere kendisinden tanbur ve kemençe dersi alan şehzadeler, hanım sultanlar ve padişah damatlarından oluşan en yüksek düzeyde dostlara sahip olduğu için, göreve gitmek yerine evinde veya dost meclislerinde aralıksız çalışıyor, ünlü Fransız müzikologlarının (Fetis, Lavignac, Decoudre, Marmontel) kitapları üzerinde çalışıyor, Türk ve Batı Müzikleri arasındaki sistem farklarını açıklayan nazariyat kitabıyla

tamamlayamadığı müzik sözlüğü ve kemence metodunu yazıyordu... ve Makam seyirleri üzerindeki şahsî görüşlerini içeren *Rehber-i Musikî* adlı 80 sayfalık nazariyat kitabı yayımlandı (Tanrıkorur, 2004, s. 231).

II. Abdülhamid Cemil'i saltanatının son yılında saraya davet edip dinledi, fazla anlamadığı halde iltifat etti, memuriyet görevini başkâtipliğe, maaşını 10 altına yükseltti; ayrıca 2. Mecidî nişanı ile 300 altın verdi (Tanrıkorur, 2004, s. 232).

1909'dan itibaren önce İstanbul Tepebaşı Tiyatrosu'nda, sonra Selanik, Resne ve Edirne'de mızraplı-yaylı tanbur ve kemence ile resitaller ve diğer ünlü sazende ve hafız-gazelhanlarla konserler verdi. 1910-13 yılları arasında... Or-Feon firmasına tanbur, kemence, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel gibi sazlarla 84'ü taksim, 41'i eşlikli saz eseri, 20'si gazel eşliği türlerinde olmak üzere, 78 devirli 145 plak yaptı. Sultan Reşad'ın Mızıkâ-i Hümayun sazendeliği teklifini de, Mısır Hıdîvi Abbas Halim Paşa'nın (1874-1944) yatını göndererek Kahire Sarayı'na yaptığı daveti de kabul etmedi. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, cepheye gönderilmek üzere askerlik şubesinde yapılan muayenesinde verem olduğu anlaşıldı... 28 Temmuz 1916 günü şafak vakti, ruhunu teslim etti (Tanrıkorur, 2004, s. 232).

Tanburî Cemil Bey hakkında yazılan yazıların başlıca kaynağı, oğlu M. Cemil'in 156 sayfalık bol belgeli edebî biyografi kitabı, musikisi üzerinde yapılan incelemelerin dayanağı ise bıraktığı 145 plaktır. Çaldığı sazlar, başta tanbur ve kemence olmak üzere, yaylı tanbur, lavta, viyolonsel, keman, viyola, rebab, ud, kanun, çöğür, tanbura, dîvan sazı, bağlama, cura, bozuk, tar ve zurnaydı. Kemençede Vasilaki Efendi'den (1845-1907) yararlanmış, ona hep arkasından yürüyecek ve birlikte oldukları meclislerde onun ısrarı olmadan kemençeyi eline almayacak kadar saygı göstermesine karşılık, klasik icrada ve özellikle taksim konusunda Vasil'i geçtiğinde kaynaklar birleşirler (Tanrıkorur, 2004, s. 233).

Türk musikisinde en çok iki isme hayranlık duymuş olan Yahya Kemal (ona göre Osmanlı musikisinin zirvesi olan İtrî ile başlı başına "İstanbul Musikisi" demek olan Tanburî Cemil), "Bezm-i Cemşîd'de devran ki kadehlerle döner/Şevk şebtabeseher raks-ı mükerrerle döner" beytiyle başlayan Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazeliyle Kar Musikîleri adlı şiirini; F. Ahmed Aykaç "Namin bugün üfler gibidir duygulu bir ney / Ey yadı da bir beste olan içli Cemil Bey" beytiyle ile başlayan Tanburî Cemil Bey adlı,

Nazım Hikmet “Ela gözleri dalgın, geniş alnı sararmış / Bir sanatkâr hastadır, Cemil hasta yatıyor” mısralarıyla başlayan Cemil Ölürken adlı şiirlerini onun için yazdılar (Tanrıkorur, 2004, s. 233,234).

Cemil Bey, Türk musiki tarihinde mevcut ses kayıtlarına göre benzeri görülmemiş dahî bir virtüöz olarak, özellikle gramofonun yaygınlaşmasından sonra, çok büyük bir üne kavuşmuştur. Klasik Türk müziğinde şöhret olmuş hemen bütün saz sanatkârları onun ya doğrudan/dolaylı öğrencisi olmuşlar ya da açık etkisinde kalmışlardır (Tanrıkorur, 2004, s. 234).

Cemil’in bestelediği eserler, çoğunluğu aynı makamda peşrev ve saz-semaîsi (en ünlüleri: muhayyer, şedaraban, ferahfeza, mahur, hicazkâr, kürdîlihiczakâr), bir kısmı oyun havası (en ünlüleri: “Çeçen Kızı” folklorik derlemesiyle Nikriz Longa) olan 21 saz eseri ile en ünlüleri Şehnaz (Feryad ki feryadıma...), hüseyinî (Görmek ister gözlerim...), Evç (Nazîrin yok...), mahur (Var iken zatında...), kürdîlihiczakar (Def’-i nalîş eylerim...) olan 18 şarkı olmak üzere toplam 39 parçadır... Cemil’in en önemli özelliği, bilinen en büyük “taksim bestecisi” oluşudur (Tanrıkorur, 2004, s. 234).

Cemil’in besteci-virtüöz olarak çarpıcılığının arkasında gölgelenen bir başka önemli özelliği, kullandığı perde sistemidir. Hangi makamda taksim yapacak veya eser çalacaksa, tanburunun bugünlere oranla çok daha az olan perdelerini ileriye-geriye kaydırarak yeniden ayarlar, bunu, makamların kendilerine özgü renklerinin verilebilmesinin ilk şartı sayardı (benzer makamlarda ortaklaşa kullanılan ve nazarî olarak hep aynı işaretlerle gösterilen perdeleri her makam için ayrı pestlik/tizlikte kullanmıştır). Cemil’in kompozisyon estetiği ve icra tekniği içinde daha da güzelleşen bu perdeler kulaklarda öyle yer etti ki, son 70 yılın bütün toplu/solo, ses/saz icralarında nazariyatın öğrettikleri değil, Cemil’in perdeleri egemen oldu (Tanrıkorur, 2004, s. 235).

Tanburî Cemil’in çağdaş Türk saz müziği icrasına bir başka katkısı da “yazılan” müzikle “çalınan” müzik arasındaki ayrımı en belirgin biçimde ortaya koymuş olmasıdır. Duygunun nota kağıdına olabildiğince eksiksiz olarak yansıtılması konusunda Balının geliştirdiği çok ayrıntılı ritm-nüans işaret ve deyimlerine rağmen, yorum ve yorumculuk kavramının önemini yitirmemiş olduğunun kanılı, “çağın en iyi Beethoven yorumcusu, Chopin’cisi, Paganinisti...” vb. övgü nitelemeleridir... Çağının

yenilik anlayışının etkisiyle eserlerinin notasını bizzat yazmış olan Cemil Bey bile ya yazdığı gibi çalmamış, ya da çaldığını yazmamıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 235).

Annesinden başlamak üzere hemen bütün aile fertleri müzisyen (hatta bazıları besteci) olan Cemil Bey'in sanatı, irsiyet kanunlarına üç yönden aldığı çevre etkilerinin eklenmesiyle oluşmuştur: Klasik fasıl geleneği etkileri, Batı müziği etkileri ve folklor müziği etkileri. Fasıl geleneği konusundaki tecrübesini, çok kısa bir süre katıldığı Tanburî Ali Efendi'nin meşklerinden sonra kendi çalışmalarıyla geliştirdi. II.Mahmud'dan sonra sarayın modası olan Batı müziği etkilerine de zaten, gerek Refik amcasının evindeki eğitimi, gerekse saray çevresine olan yakınlığı dolayısıyla açtı. Türk ve Batı müziklerinin melodik açıdan bir tür izdivacı niteliğinde gördüğü, Kemanî Rıza Efendi'nin (1780-1852) Tahir-buselik Peşrevini onun için ihya etti, kendi "bravour" parçası haline getirdi. Batı müziğine karşı hoşgörülü hatta biraz da özentili tutumu, sadece G. de Hegyei ve L. Godovvsky gibi piyanistlerle dostluk kurmasında değil, şaheserleri olan Ferahfeza ve Şedaraban Sazsemaîlerinin 4. hanelerindeki melodi yapısında da görülür (Tanrıkorur, 2004, s. 236,237).

Tanburi Cemil İcrasının Başlıca Özellikleri:

A. Saz Tekniği Açısından:

1. Müzik dilinin çarpma (mordan), tril, tremolo, senkop, üçleme, glissando, accelerando, rallentando, agitato, maestoso, appassionato, sottovoce, legato, tenuto, pizzicato gibi bütün unsur ve nüansları;

2. Tesadüfe, tereddüde, hataya yer vermeyen bir sağ ve sol el tekniği;

3. Anlatmak istediği konuya göre özel bir akort, perde sistemi ve ritm dengesi;

4. Zaman zaman birkaç tele birden (belli bir akor düzeninde) vurarak bağlamadakine benzer özel birçok sesli derinlik arayışı öncülüğü;

5. Taksimlerinde her defasında değişen orijinal giriş cümleleri ve yine çok orijinal finaller;

6. Taksimlerinde bir tür antiphonarium ve responsorium tarzında yer alan soru-cevap motifleri (soru da, cevap da her defasında değişir);

7. Taksimlerinde yer alan kendi kendine tempo verdiği usullü pasajlar ve bu pasajlara giriş ve çıkışlardaki orijinal dönüşler.

B. Anlam Açısından:

1. Taksimlerinde konuşur, sohbet eder, tablolar çizer, ders verir, isyan eder veya şakalaşır gibi bir belagat, koyu bir melankoli ya da coşkun bir lirizmle insanı adeta başka zaman ve mekânlara götüren bir heyecan selidir.

2. Kendisinin ya da başkalarının eserlerini icra ederken, tekrarı gereken cümleleri her defasında değişik bir çeşitleme ile çalmış, tekrardaki monotonluğu ortadan kaldırmıştır.

3. Türk müziği makamlarındaki perdeleri kendi anlayışına göre yeniden değerlendirmiştir ki, son 80 yılın bütün klasik Türk müziği icralarına hakim olan perde sistemi budur (Tanrıkörur, 2004, s. 237,238).

II. Mahmud zamanından başlayarak bata çığa sürüp giden Batı akımı, Tanburî Cemil'in kuvvetle benimsediği zıt tesirlerden birincisidir ki, eserinde bu akımın üsluplaşmış bir örneği ve meydana getirdiği kompozisyonun ana unsurlarından birisi olarak büyük ölçüde payı vardır. Cemil'in Batı musiki esprisine karşı açık ilgisinin ilk işaretini, Kemanî Rıza Efendi'nin (1780-1852) "Tahir Buselik Peşrevi" üzerinde, bu peşrevin melodik kuruluşundaki virtüözce tasarrufunda görürüz. Cemil bu eseri, doğu ve batı musiki anlayışının yeni bir terkiyle birleşmesine doğru giden zahmetli yolu en doğru yönünde yakalayan sezisiyle, Batıya mahsus canlılık ve parlaklıkta, mutlak musikinin... enstrümental bir örneği haline getirmiş, "Tahir" gibi daha çok doğuya, "Buselik" gibi daha çok batıya özgü iki karaktere aynı zamanda sahip olan peşrevi, çağının ikili akımının bir sembolü gibi ortaya atmıştır (Tanrıkörur, 2004, s. 245,246).

Cemil'in icrasındaki sihir, halk musikisindeki dinamik cevherin keşfinden ve klasik formlara tatbikinden ibaret değildir. Esasen o, sadece Tanbur ve Kemeçeyi değil, çaldığı öbür aletleri de, bir tek motifini aynen taklitten bugün dahi aciz bulunduğumuz tasavvur üstü bir seviyeden konuşturmuş olduğu halde, sözlük anlamında ne sadece bir "virtüöz", ne de sadece bir "besteci"dir. Türk musikisinin geleneklik formları üzerinde bestecilik, üstün nitelikli bazı saz ve söz eserlerinin sahibi olmasına rağmen onu hiçbir zaman fazlasıyla çekmemiştir (Tanrıkörur, 2004, s. 247).

3.5.6. Rauf Yekta

Türk müzik bilgini Rauf Yekta... Fransa'da, Encyclopedia de la Musique et Dictionnaire du concervaticre'da yayımlanmış (1922) olan Türk müziği ile ilgili yazısında, müziğimizin çoksesliliğe dönüşmesi konusuna da eğilmiş ve bu alanda yaptığı çalışmalarda, 12 perdeye böldüğü kendine özgü bir dizi sistemini kullanmış olduğunu açıklamıştır (Budak, 2000, s. 227).

3.5.7. Hüseyin Sadettin Arel

Arel'in, Türk müziğinin çok seslendirilmesiyle ilgili düşüncelerini içeren: "Çağdaş musiki, çok sesli olmalı, fakat Türk musikisi ses sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, icap eden formları ve icap eden çalgıları mutlaka kullanılmalı idi" (Öztuna,1986, s. 90,akt. Budak, 2000, s. 228).

Musikimizde gerek nazarî, gerekse amelî açıdan (fikir eserleri ve besteleriyle) çağdaş dönemi başlatan, hukuk, dil ve müzik bilgini, büyük bir kültür milliyetçisi... Türk Hukukçular ve Türk Filarmoni Derneği ile İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği'nin kurucusu... *Şehbal*, *Türklük* ve *Musiki Mecmuası* gibi çok önemli dergilerin yayımcısı... 1880'de İstanbul'da doğmuş, Osmanlı aristokrasisinin şanslı bir çocuğu olarak iyi eğitim görmüş, büyük hocalardan özel dersler almak suretiyle Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, Almanca, klasik ve tasavvufî musiki, ud, piyano, armoni-kontrpuan-füg öğrenmişti... Musiki tarihi ile çalgılama ve orkestralama konulan üzerinde kendi kendine çalıştı. 1955'te sona eren 75 yıllık ömrü içinde, hayalindeki çok sesli Türk musikisinin gerçekleşmesi için çok uğraştı. Darüttalîm-i Musiki Cemiyeti hocası, Şura-yı Devlet (Danıştay) Tanzimat Dairesi ve İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk ve Batı Müziği Bölümleri başkanı oldu. "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri", armoni, kontrpuan, füg, ileri solfej ve prozodi dersleriyle eski musiki tarihi, Kantemir *Edvarı* ve *Türk Musikisi Kimindir*, makale ve monografi olarak yayımladıklarının küçük bir kısmıdır. Bunlar arasında, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri ve "Türk Musikisi için Ahenk Dersleri-Armoni" başlığı altında Musiki Mecmuası'nda çıkan notları, 1968 ve 69'da İleri Türk Musikîsi Konservatuvarı Derneği tarafından ayrı basım halinde; 1939'da *Türklük*'te on dört makale halinde çıkan "Türk Musikisi Kimindir" adlı monografisi ise 1969'da M. E. B. tarafından kitap halinde yayımlanmıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 252,253).

Tanrıkorur (2004)'a göre Arel, musikimizde her şeyden önce bir fikir adamıdır. Temsil ve müdafaa ettiği fikir ise, Türk musikisinin kendi ses sisteminden çıkma bir çok sesli teknikle bestelenmesi, kendi makamları, usulleri, formları, ses ve çalgılarıyla icra edilmesidir. “Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çok sesli hayaline meftunum” sözü de açıkça gösterir ki Arel, musikimizin tarihinden gelen ve devam eden sistemiyle zevk geleneği içinde ortaya konmuş olan repertuarına değil, onun gelecekteki çok sesli ‘hayal’ine tutkundur. Bunun için, kendine mahsus bir aralık kullanışı ve melodi kuruluşu anlayışı içinde, Mevlevî ayininden ilahîye, besteden köçekçe ve marşa, tasvirî saz eserinden gazel ve taksimlere, ikilemeden al ulamaya oda müziği, korallerden sonatin ve fughetta'lara kadar giden çok geniş bir makam, usul ve tür yelpazesi içinde, Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde verilen sayıya göre 712 adet kendi deyimiyle ‘deneme’ mahiyetinde tek ve çok sesli örnek eser bestelemiştir... Çok sesli Türk musikisi için, soprano-allo-tenor-bas-kontrbas Kemence'den oluşan hiç rağbet edilmemiş bir kemanlaştırılmış Kemence Beşlemesi dahi yaptırmıştır (s. 253).

Tanrıkorur (2004)'e göre Türk musikisi sanatkarlarının gözünde Arel, bilinmeyen bir yabancı dilde ders veren ve kendi müziğini yabancı gözlüğüyle seven çok bilgili bir hoca gibidir. Milletlerin tek veya çok porteli müzik kullanma tercihi, müzikologların tasarrufunda ve onların koyduğu kuralların denetiminde olmayan, sosyal, tarihî-coğrafi-ekonomik vb. özelliklerin sonucudur (s. 254).

3.5.8. Sadettin Kaynak

Tanrıkorur (2004)'a göre insanlık tarihini, gönüllerinden fişkıran ateşle ısıtmış ve aydınlatmış öyle sanatkarlar vardır ki, zaman zaman çeşitli sebeplerle toplumun gerisinde (dolayısıyla toplumu aydınlatan çağdaşlık huzmesinin dışında) kalmış olan sanatı, kollarından yakaladıkları gibi getirip yeniden o huzmenin içine oturtmuşlardır. Bu sanatkarlara genellikle “yenilikçi”, “dahî”, “çağ açan”, “ekol sahibi” gibi sıfatlar ve payeler verilmiştir. Batıda Leonardo, Beethoven, Ni-etzsche, Le Corbusier ve Picasso bu tür dehalardandır. Bizdeyse Yunus'la Mevlana, Sinan'la İtrî, Dede ile Hacı Arif Bey, Tanburî Cemil'le Sadeddin Kaynak, hızla yürüyen toplumun bir an için gerisinde kalmış olan sanatı tutup çağdaşlığın içine yeniden oturtan dahîlerdir (s.256).

1895 yılında İstanbul'da doğan Kaynak, 10 yaşında hafız oldu ve H. S. Arel'in de hocaları olan Hafız Melek ve Cemal Efendilerle Hoca Kazım Bey'den ve Neyzenbaşı

Emin Dede'den dinî musiki öğrendi. Liseden sonra yedek subay olarak gittiği güneydoğu illerimizde folklorik musikimizi inceledi. Sonra İlahiyat Fakültesi'ni bitirdi. Sultan Selim ve Sultan Ahmed Camilerinde imamlık yaptığı sırada film müziğiyle ilgilendi. Plaklara dinî eserlerle gazeller ve şarkılar okudu. Plak doldurmak için gittiği Berlin, Viyana, Paris ve Milano gibi büyük müzik merkezlerinde Batı müziğini dinledi. Nihayet 31 yaşında besteciliğe başladı ve şarkı formunu yıkan “fantezi”lerine geçmeden önce, klasik formlarda da şahsî üslubunu ortaya koyan eserler verdi. Ama asıl şöhretini folklorik esprili şarkılar, fanteziler ve film müziği bestecisi olarak yaptı. “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” filminin müziklerini bestelediği sırada felç oldu ve 1961’de 66 yaşında vefat etti (Tanrıkorur, 2004, s. 256,257).

Ülkemizin 78 devirli ilk taş plaklarına dinî ve dindışı eserler okuyan bir imam ve ülkemizin ilk film müziği bestecisi... yüzyılımızın ilk çeyreği içindeki toplumumuzda bu iki konunun yanyana düşünülmesi bile, bestecimizin ne kadar geniş görüşlü bir kişiliğe sahip olduğunun belgesidir. Aruz vezninde, A-A-B-A kafiye düzeninde ve A-B-C-B beste kuruluşundaki 4 mısralık ve konusu sınırlı Şarkı formunun karşısına, hece veya serbest vezinde, çok değişik konu ve uzunluklardaki Fantezi formunu koymuş ve yerleştirmiştir. Bu fantezilerinde, kendisi esasen bir saz sanatçısı olmadığı halde, son derece parlak ve orijinal enstrümantal giriş ve bağlantı bölümleri vardır (Tanrıkorur, 2004, s. 257).

Musikimizin genel karakteri olan ses unsurunun hâkimiyeti altında yüzyıllarca ezilmiş ve silikleşmiş olan saz unsuru, Sadettin Kaynak’ın dünyasında, satır sonlarındaki küçücük bağlantı parçası olmaktan kurtulmuş, gerektiğinde kelime aralarına dahi girebilen, başta-ortada-sonda söz unsuruyla yarışan, onunla eşdeğer bir kişilik kazanmıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 257,258).

Tanrıkorur (2004)’a göre “Seste de, sazda da icranın alışılmış sınırlarını zorlamış, gerek teknikte gerek nünasta onun eserlerini gerektiği gibi icra edebilmek bayağı ustalığı gerektirir olmuştur. Makam da, usul de onun için sadece birer araçtan ibarettir. O kadar ki, hemen hiçbir fantezisini aynı usul veya tempoda başlayıp bitirmediği gibi, bazen eserini, başladığı makamda bitirmeyi dahi önemsememiştir” (s. 258).

Kaynak, klasik müzik eğitimiyle yetişmiş olmasına rağmen, Tanburî Cemil’le birlikte, halk sanatındaki zevk ve büyüyü keşfetmiş, bu büyüünün cazibesinden kendisini

ömür boyu kurtaramamış ve tıpkı Bela Bartok'un yaptığı gibi, halk müziğinin sonsuz malzemesinden klasik müzikte faydalanmayı bilmiş, gerçek anlamda çağdaş bir bestecimizdir. Karacaoğlan, Emrah, Gevherî, Âşık Ömer, Bayburtlu Zihni vd. leri, Kaynak'ın âşık olduğu ozanlardır (Tanrıkorur, 2004, s. 258).

Tanrıkorur (2004)'a göre "Dinleyicisiyle konuşan, hitap eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin neşeyle mırıldandığı "cantabile" müziği yaratmıştır. Ve bütün bunları yaparken, muhatabına herhangi bir yabancı dilin unsurlarıyla seslenmemiş, ona tepeden bakmamış, aralarına girip horon etmiş, türkü söylemiş; nota öğretmiştir" (s. 260).

3.5.9. Şerif Muhittin Targan

Tanrıkorur (2004)'a göre; "Büyük sanatkârların sanatını hayatlarından ayrı olarak düşünmek, hayatlarına hiç girmeden sadece sanatlarını ele alıp incelemek mümkündür. Ama bu biraz, bir tabloya, ressamını bilmeden, hangi çağda yapılmış olduğuyula hiç ilgilenmeden bakmak gibi, eksik bir inceleme olur. Zira o tablo (yapanı bilinmeyenler dahil) belli bir ressamın, o ressam belli bir toplumun, o toplum da belli bir çağın eseridir. Sanatkârın sanatı da, bunun gibi, belli bir hayatın, bu hayat süresince alınan eğitimin, o eğitime imkan veren ailenin ve bu ailenin mensubu bulunduğu toplumun ürünüdür. Sanatkârın sanatındaki üstünlük ve eksikliklerin nasıl ve niçinleri, ancak hayatı bilinmekle cevaplandırılabilir hususlardır" (s. 288).

1892 yılında İstanbul'da doğan Mehmed Muhiddin (Targan), Meclis-i Ayan (Senato) ikinci başkanı iken Mekke emirliğine ("şerifliğine) tayin edilen Ali Haydar Paşa'nın oğludur (Tanrıkorur, 2004, s. 288).

Hukuk ve Edebiyat Fakültelerinden bir yıl arayla mezun olduğu ve yağlıboya resimle ciddi surette meşgul olduğu halde, küçük yaştan itibaren öğrenmeye başladığı klasik Batı müziğine olan düşkünlüğü sebebiyle, viyolonselini ilerletmek amacıyla New York'a gitmiştir. Ancak, evlerine gelmiş olan büyük dahi Tanburî Cemil Bey'in musikisini de yine küçük yaşta dinlemiş olmak mazhariyetine erişmiş olduğu için, Türk musikisine karşı da ilgisiz değildi. Hatta piyano ve özellikle viyolonsel kazandırdığı Batı tekniğini kullanarak ud çalıyor, bu suretle çevresindekileri şaşırtıp "virtüöz" olarak isim yapıyor, bu arada klasik formda bir iki sazsemaîsiyle birlikte, Türk musikisinden çok Batı müziği etüdlerini andıran, "Kanatlarım Olsaydı", "Teemmüller", "Kapis-I ve

II”, “Koşan Çocuk” gibi orijinal isimli parçalar da besteliyordu (Tanrıkorur, 2004, s. 289).

1928’de New York’ta verdiği viyolonsel ve ud resitali çok büyük yankı yaptı. Batı zevk ve tekniğinin kullanıldığı akrobatik üslubu, hakkında “Udun Paganini’si”, “Segovia’nın gitarından üstün” gibi yorumlar yapılmasını sağladı. ABD’de geçirdiği Tiroid ameliyatından sonra 1934’te Türkiye’ye döndü. Fransız Tiyatrosu’nda bir solo konseri verdikten sonra, 1936’da, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi’nin Müzik Bölümü’nü kurmak üzere Irak’a davet edildi. Hem bu bölümün başkanlığını, hem de ud ve viyolonsel sınıflarının hocalığını yaptığı bu okulda 12 yıl kaldı ve bu süre içinde Arap âleminin en ünlüleri arasında olan üç ud sanatkârı yetiştirdi (Musullu Hıristiyan kıbtîsi Cemil ve Münir Beşir kardeşlerle, Süleymaniyeli bir Kürt olan Selman Şükür). 48’de İstanbul’a dönünce, H. S. Arel’den boşalan İstanbul Konservatuarı ilmî Kurul başkanlığına getirildi; ancak Arel’in 5 yıl dayandığı bu görevde sadece iki yıl çalışabildi. 1950’de (58 yaşında) ünlü ses sanatkârı Safiye Ayla ile evlendi ve ona eşlik etmek üzere 1953’te Türkiye’de ikinci ve son defa olarak Saray Sineması’nda sahneye çıktı. 1967’de (75 yaşında) vefatına kadar geçen 14 yılda muhtemelen sağlık sebebiyle başka konser vermedi (Tanrıkorur, 2004, s. 289,290).

...Müziği önce piyano ve viyolonselle tanımış ve Batı müziğinde öğrendiklerini uda uygulamaya çalışmış olan Targan’ın müziği, bir bakıma Arel’inki gibi, toplumu topluma rağmen geliştirmeyi amaçlayan, toplumun onlara göre ilkel ve bayağı olan zevk, üslup ve alışkanlıklarına sevgiyle yaklaşmayı gereksiz gören bir müziktir (Tanrıkorur, 2004, s. 291).

Aynen ses musikimizdeki gazel gibi, saz musikimizdeki taksim de bir saz sanatkârının değerlendirilmesindeki en önemli kıstaslardandır. Bir başka ses, bir başka nefes, bir başka bakış açısı olma özellikleriyle musiki tarihimizde bir kilometre taşı niteliğini her zaman koruyacaktır (Tanrıkorur, 2004, s.292,293).

3.5.10. Sadi Işlay

Klasik musikimizde XX. yüzyılda yetişen en büyük saz sanatkârlarından biri olan Sadi Işlay, 1899’da İstanbul-Laleli’de doğdu. Keman çalmasını bir Rumeli göçmeni olan babası berber İsmail Efendi’den öğrendi. 12 yaşındayken, Sultan Reşad’ın Rumeli gezisine katılan Musiki-i Osmani Cemiyeti ile ilk defa sahneye çıktı. Bu konserde

yaptığı keman taksimleriyle ismi daha o yaşlarda duyuldu. Daha sonra Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin saraydaki meşklerine katıldı, Bestenigâr Ziya Bey'den fasıllar geçti, Tanburî Cemil'i dinledi. Gülşen-i Maarif Mektebi'nden sonra Vefa lisesini bitirdi. Hindistan, İran, Suriye, Irak ve Mısır'da konserler verdi (Tanrıkorur, 2004, s. 294).

Keman icrasında, maalesef genç vefat eden çağdaşı Nubar Tekyay (1905-1955) gibi bir Cemil Bey ekolü virtüözü olmamakla beraber, bu sazı Türk musikisine uygulamada bugüne dek erişilmemiş bir başarı göstermiş, teknik gösterisinden uzak, ama musikimize mahsus makam ve seyir özelliklerini adeta konuşur gibi anlattığı taksimleriyle, Türkiye sınırlarını dahi aşan bir üne kavuşmuştur... ünlü Muhayyerkürdî Saz semaisi ile Segah Saz semaisi gibi 12'si saz, 28'i söz eseri olmak üzere 40 parçanın da bestekârı olan Sadi Işıl, keman icrasında çok önemli olan, yayın tamamını kullanma tekniğini ciddi bir müzik eğitimi geçirmemiş olmasına rağmen üstün kabiliyetiyle ilk defa başarıyla uygulamış, hatta aşağı ve yukarı çekişlerde yayın eklenme yerini kaybetmeyi büyük ustalıkla başarması ve icra sırasında yayını hemen hiç kaldırmaması yüzünden, musiki çevrelerinde 'çenber yayla çalan kemancı' olarak ün yapmıştır. Bu çenber yayın çıkardığı sesler, bir ömür boyu saz arkadaşlığı ettiği Yorgo Bacanos'un mızrabından çıkan sesler gibi son derece güçlü ve pürüzsüz, parmak baskıları ise o nisbette müzikal ve musikimizin kendine özgü vibratolarına tam anlamıyla hâkimdir (Tanrıkorur, 2004, s. 295,296).

3.5.11. Münir Nureddin Selçuk

Münir Nureddin, çağının en gözde ses sanatkârı olarak, sadece hafif piyasa ve film musikisi parçaları söylemekle yetinmemiş, kültür ve bilgisinin müsaade ettiği, plak piyasasının da imkân verdiği ölçüde, klasik eserleri de seslendirmiştir. Bu seslendirmelerde yer yer yorum sınırlarını aşan keyfî melodik tasarruflara rastlanmakta ise de, Üstadın "falsetto"ya kaçan lirik tenor sesinin olağanüstü güzel, icra üslubunun da çağdaş şan tekniğine uygun oluşu, Münir Nureddin'i en çok sevilen ve taklit edilen sanatkâr yapmaya yetmiştir (Tanrıkorur, 2004, s. 302).

Ses sanatkârlığından başka biraz Tanbur çalan, bir ara film yıldızlığı, ama en fazla bestekârlık, koro şefliği ve Konservatuar hocalığı yapmış olan Münir Nureddin, erkek öğrenci yetiştirmemiştir; belki kadın sesine ses cinsi olarak daha büyük zaafi

olduğundan, belki de hiçbir erkek sanatkârın kendisini yakalamayacağına inandığından... (Tanrıkorur, 2004, s. 302).

Yüzyılımızın büyük şairlerinden Yahya Kemal'in: "Bu devirde yaşayan genç ihtiyar herkes eski musikimizin bestelerini Münir Nureddin'den dinleyebildikleri için talihlidirler." cümlesiyle anlattığı üstad Münir Nureddin Selçuk, yalnız sesiyle değil, "Aheste çek kürekler, "Sen şarkı söylediğin zaman", "Rindlerin Akşamı", "Ruhsarına aybetme nighah ettiğimi" ve "Dumanlı başları göklere ermiş" gibi besteleriyle de XX. yüzyıl Türk musikisinin en hoş sadalarından biri olarak kubbede bakî kalacaktır (Tanrıkorur, 2004, s. 303).

3.5.12. Yorgo Bacanos

Rum asıllı tanınmış sazende ve şarkı bestekârıdır. 21 Eylül 1900'de Silivri'de doğdu . Aleko Bacanos'un kardeşidir. Beş yaşında ud öğrendi. On iki yaşından itibaren piyasaya çıktı. Mısır, Kıbrıs gibi yerlerde konserler verdi. Radyolarda çalıştı. Piyasada cümbüş de çaldı... Son derece iyi bir udî olarak tanındı. Piyanist olarak da mühim başarı gösterdi (Öztuna, 1970, s. 94).

Edirneli Rum çigamı bir aileden, Lavtacı Haralambos Efendi'nin oğlu olarak 1900 yılında doğmuş, küçük yaşta ailesiyle İstanbul'a gelmişti. Ağabeyi, bir zamanlar pek ünlü olan "Gel ey denizin nazlı kızı, nuş-i şerab et" ve Atatürk'ün çok sevdiği "Bakamam gözlerine, çünkü erir gözbebeğim" olan son mısrasını da "Bakarım gözlerine, sonra erir gözbebeğim" şeklinde değiştirdiği "Öyle bir afet-i yektayı emelsin meleğim" şarkılarının bestecisi kemeñçeci Aleko, dayısı kemeñçeci Anastas, amcaoğlu yine kemeñçeci Sotiri'dir. 5 yaşındayken süpürgeyi kucağına alıp ud niyetine çalar gibi yapan çocuk Yorgo'yu babası kendi deyimiyle: "Okuyup adam olsun diye" Saint Benoit'ya vermiş, ama oğlunun müzikten başka hiçbir şeye ilgi duymadığını görünce, lavtasını kucağına alıp: "Senin ne olacağın anlaşıldı, geç bakalım karşıma." diyerek ilk dersini vermek zorunda kalmıştı. 3-4 yıl süreyle sadece teknik geliştirici alıştırmalar çalmasına izin verilen Bacanos 10 yaşına gelince, babası tarafından İstanbul'un en iyi sazının çalıştığı Taksim'deki Eptalofos Gazinosu'na götürüldü. Gazino sahibi Emin Bey'in hediye ettiği udla önce 5, bir süre sonra da 10 kuruş haftalıkla profesyonel müzisyenliğe başlayan küçük Yorgo, 4-5 yıl içinde şöhret oldu. Bunda 2 yıl süreyle

Büyük Sinanyan'dan aldığı Batı tekniğiyle piyano derslerinin de katkısı vardı (Tanrıkorur, 2004, s.297,298).

“*Sevdası henüz sinede gönlüm gibi sağdı*”,”*Hala kanayan kalbimi aşk ateşi dağlar*” ve “ *Neş ‘eyle geçen ömrümü eyvah keder ettin*” gibi şarkılarıyla daima anılacak olan Yorgo Bacanos, musiki tarihimizin yetiştirdiği birkaç büyük udîden biridir. Hatta uddan çıkardığı ses (elde ettiği ton) bakımından, bu sesin ses belgesi olanlar içinde kendinden önce de, sonra da kimse tarafından çıkarılmadığı kabul edilir... Uda heves edip de en azından belli bir süre Yorgo üslubunun cazibesine kapılmamış olanlar pek azdır, denilebilir.

Bu üslubun başlıca özellikleri şunlardır:

1. Mızrap şakırtısına yer vermeyen, örse vurulan çekiçten geliyormuş gibi keskin ve tannan bir ses,
2. Aynı netlikte (açık tel-basılı perde farkını hiçe indiren) kaydırmaz ve yaklaşıklık tanımayan parmak baskıları,
3. Çok sağlam ritm duygusu sonucu hızlı parçalarda “lavta mızrabı” denen teknikle aynı anda hem tempo verip hem ezgi çalma yeteneği,
4. Piyasa kökeninden geldiği halde (sadece udî olarak değil, piyanist olarak da sahnelerin aranan sanatkarıydı), taksimlerinde bayağı ezgilere rağbet etmeyip klasik makam anlayışına sadık kalması,
5. Müzikte *varyasyon* denen süslü veya alternatifli ezgi yaratma sanatının Tanburî Cemil'den sonraki büyük ustası olması (birçok fasıl aranağmesi bugün dahi onun varyasyonlarıyla çalınır).

Yorgo Bacanos'un, bu özelliklerini erişilmez ve tekrarlanamaz yapan farklılığı ise, başlıca şu niteliklerinden kaynaklanır: 1. Müziğe doğuştan yetenek veren ırkı; 2. Müzisyenlerden oluşan bir ailede yetişmiş, 3. Aynı zamanda piyano eğitimi de görmüş ve 4. Tanburî Cemil'den hemen sonraki iyi müzisyenlerle aynı çevrelerde yaşamış olması (Tanrıkorur, 2004, s. 299,300).

3.6. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE DAVET EDİLEN BATILI MÜZİSYENLER VE AVRUPALI GEZGİNLERİN TÜRK MUSİKİSİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

3.6.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Davet Edilen Batılı Müzisyenler

19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok alanda Batılılaşma amacı için, bütün kapıların ardına kadar açıldığı bir dönemdir. Bu dönemde eğitim, sanayi, siyaset ve yargı alanlarında büyük reformlar gerçekleştirilmiştir. Bunun yanında müzik alanında da birçok gelişme gözümüze çarpmaktadır. Bu dönemde ünlü Batılı müzisyenler, ülke sınırları içerisinde, saraylarda dönemin padişahlarına ve saray eşrafına konserler vermişlerdir. Çalınan eserler içerisinde padişah için eserler yazıp padişaha ithaf edilen ve birebir şahsına dinletilen eserlerde vardır. Bu dönem içerisinde gelen Batılı müzisyenler sadece konser icra etmekle kalmamış, henüz Batı müziğine çok yabancı olan saray müzisyenlerini denetleyip, Batı müziğini Avrupa'daki natürel hali ile saraya tanıtmışlardır.

3.6.1.1. Elias Parish Alvars

Dönemin bir diğer ünlü bestecisi Berlioz'un "Arpın Sihirbazı" ya da çağdaşlarının "Arpın Liszt'i" olarak tanımladığı İngiliz arpçı-besteci Alvars, 1832 baharında II. Mahmud'un huzurunda konser vermek üzere İstanbul'un Rusya büyükelçisi Kont Boutinoff tarafından davet edilmiştir. Bu ziyaretiyle sanatçı üç ay İstanbul'da kalmış, topladığı Ermeni, Bulgar, Yunan ve Türk asıllı bir dizi popüler melodiden oluşan koleksiyonunu "Travel of a Harpist in the Orient op. 62" başlığıyla basıma hazırlamıştır (Baydar, 2009, s. 141).

3.6.1.2. Auer

1902'de İstanbul'a gelen Macar asıllı ünlü kemancı Leopold Auer (1845-1930) Yascha Heifetz, Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Isolde Menges gibi kemancıları yetiştirmiş olmasıyla da tanınır. Auer, piyanist Miklaçevski ve Mme. Gorlenko ile birlikte II. Abdülhamid için bir konser vermiştir. Konserin programı padişahın musiki zevkine uygun parçalardan seçilmiş. İtalyan operalarından şarkılar, Chopin'in noktürnleri, Brahms'ın Macar dansları, Rus halk şarkıları bu konserin programını

oluşturuyormuş. Padişah, konserden sonra üç sanatçıya da nişanlar vermiş (Aksoy, 2003, s. 210,211).

3.6.1.3. Leopold De Meyer

Avusturyalı piyanist besteci De Meyer döneminin müzik hayatının şekillenmesinde rol oynamış bir müzisyendir. 1842 yazında Beylerbeyi Sarayında Sultan Abdülmecid'in huzurunda verdiği konser Revue et Gazete Musicali de Paris, Universal Gazete of Augsburg ve The Musical World gibi pek çok yabancı basın yayınına haber olmuştur (Baydar, 2009, s. 143).

3.6.1.4. Franz Liszt

Meşhur Macar piyanist-besteci Franz Liszt, İstanbul'a 1847 yazında konser vermek üzere gelmiştir (Baydar, 2009, s. 146). Osmanlı İmparatorluğunun resmî gazetesi Takvim-i Vakay-i'nin Aralık 1846 tarihli 309. sayısında sanatçının İstanbul'a geleceğine dair bir haber yayımlanmıştır (Sevengil, 1970, s. 24).

Franz Liszt'in 1847 yılında İstanbul'da verdiği konser, kültürel açıdan geleneksel yapımızda dönüm noktasını oluşturur. Bununla, Batıya açılma politikasının sonucu olarak kültür-müzik yaşantımızda Batı'ya dönük yenilikler kendini göstermeye başlamıştır. Franz Liszt, Donizetti'nin bestelediği Osmanlı Marşı'nın (Marş-ı Sultani) yeni düzenlemesini de yapmıştır. Ayrıca, Liszt'i, Beyoğlu'ndaki Nurüziya sokak 19 numaralı evinde konuk eden M. Alexandre Kommendinger tarafından 1848 yılında Beyoğlu'nda bir müzik mağazası da açılmıştır (Budak, 2000, s. 121,122).

3.6.1.5. Eugene Leon Vivier

Berlioz'un arkadaşlık yapmaktan en çok hoşlandığı ve şakaları ve mimikleriyle ünlü Korsikalı korno sanatçısı Eugene Leon Vivier Paris'te ve İtalya'da eğitim görmüş, III. Napolyon'un favori sanatçısı olarak sarayda görev yapmıştır. Yine Paris'te Chateau D'Eu'da Louis Phillippe huzurunda konser vermiş, Fransa'nın en çok saygı duyulan korno sanatçısı olmuştur. Kornoda akor çalma tekniğiyle ün yapmıştır. Osmanlı'ya konser vermek için 1852'de gelmiştir. Sarayda yalnızca konser vermiş fakat padişaha bir eser ithaf etmemiştir (Baydar, 2009, s. 146).

3.6.1.6. Henri Wieuxtemps

Belçikalı keman sanatçısı Henri Wieuxtemps, önce Almanya ve Viyana’da ün yapmış sonrasında da diğer Avrupalı sanatçılar gibi konser turnelerine çıkmıştır. İlk turnesine 1837’de Rusya’dan başlamış, 1843 ve 1844’te Amerika turneleri yapmıştır.

Osmanlı sarayındaki bu kapsamlı konserlerden 1848’de sarayda konser veren Belçikalı kemancı Henri Wieuxtemps anı kitabında bahsetmektedir. Wieuxtemps eşi Josephine’le birlikte İstanbul’a gelmiş, Josephine Rifat Paşa’nın haremde bir konsere katılırken, Wieuxtemps da Abdülmecid’in isteği üzerine Mızıka-ı Hümayün’u denetlemiştir (Baydar, 2009, s. 149). Denetleme sonucu öğretmenleri yetersiz bulmuş, öğrencilerin La Somnambula’dan söyledikleri küçük bölümü hiç beğenmemiş, ama Sultan Abdülmecid için bestelediği bir marşı gençlerin ilk bakışta kusursuz çalmaları karşısında duyduğu hayranlığı belirtmiştir (Sevengil, 1970, s. 27).

3.6.1.7. August D’adelburg

1861’de İstanbul’a gelen keman virtüözü ve besteci D’ Adelburg Mızıka-i Hümayun’u teftiş etmiştir. Babasının Avusturya Macaristan İmparatorluğu Büyükelçiliği’ndeki görevi dolayısıyla İstanbul Pera’da doğmuş, çocukluğu da İstanbul’da geçmiştir. Dolayısıyla kendisini İstanbul’a kalben bağlı hissetmektedir. Verdiği konserde ise diğer davet edilen virtüözler gibi padişaha Aux Bordsdu Bosphore (Boğaziçi Kıyılarında) isimli beş bölümden oluşan büyük orkestrasyonlu bir senfoni fantezi sunmuştur (Baydar, 2009, s. 150).

3.6.1.8. Arditi

19. yüzyılda İstanbul’da konserler veren ünlü sanatçılardan biri de İtalyan bestecisi ve orkestra şefi Luigi Arditi’dir (1822-1903). Arditi, Naum tiyatrosunda sahnelenen operalarda orkestrayı yönetmek üzere İstanbul’a gelmiştir. Kazandığı başarı üzerine Naum kardeşler kendisinden bir opera mevsimi daha çalışmasını istemişler, ama sanatçı karısı ile kendisinin İstanbul’daki hayata bir türlü alışamadıklarını öne sürerek bu öneriyi kabul etmemiştir (Aksoy, 2003, s. 210).

3.6.2. Avrupalı Gezginlerin Gözünden Osmanlı Musikisi

Aksoy (2003)'a göre; Şarkiyatçılık doğu ülkelerinin tarihlerini, dillerini, düşünce hayatlarını, kültürlerini vb. bilimsel yöntemlerle araştırmayı amaçlayan bir bilim dalıdır. Asıl kaynakları konuyla ilgili temel yazılı ürünlerdir (s.195).

Osmanlı Musikisi üzerine yazılmış ya da musiki konularını içeriğinde barındıran birçok eser vardır, bunlarla ilgili olarak Aksoy (2003) şu bilgileri veriyor; 19. yy.da Avusturyalı musiki tarihçisi *Kiesewetter'in Die Musik der Araber* adlı... kitabının giriş bölümünde doğu musikisi için şu kaynaklardan yararlandığını belirtir Kiesewetter:

1. Onuncu yüzyılda yazılan *Ihvanu's-safa* adlı ansiklopedik eserin musikiye ilişkin bölümü,
2. Kazvini'nin *Acaibü'l-mahlukat'ı* (XIII. yüzyıl),
3. Onüçüncü yüzyılda yaşayan Safiyüddin Abdülmümin Urmevî'nin Arapça *Şerefiye* adlı eseri,
4. 1316'da ölen Kutbuddin-i Şirazi'nin *Dürretu't-tac* adlı eserinin musikiye ilişkin bölümü,
5. Almanca *Schatz der musikalischen Gaben* adıyla anılan, yazarı bilinmeyen, 1332 tarihli Farsça bir eser,
6. 1391'de ölen Muhammed İbn-i İbrahim İbn-i Seyid El-Ensari'nin ansiklopedik eserinin musikiye ilişkin bölümü,
7. ondördüncü yüzyılda yaşamış olan Muhammed bin Mahmud'un *Nefayisü'l-fünün fi arayisi'l-uyun* adlı eseri,
8. 1405'te ölen İbnî Haldun'un *Mukaddime'si*,
9. 14. yüzyılın ikinci yansıya 15. yüzyılın birinci yarısında yaşayan Marağalı Abdülkadir'in *Makasidü'l-elhan* adlı eseri,
10. 1450'de ölen Şemseddin El-Fenari'nin ansiklopedik eserinin musikiye ilişkin bölümü,
11. 1492'de ölen Şair Camî'nin *Musiki Risalesi*,

12. 1550'de ölen Hafız Acem'in *Medinetü'l-Ulum* adlı ansiklopedik eserinin musikiye ilişkin bölümü,

13. 1586'da ölen Taşköprüzade Ahmed Efendi'nin büyük ansiklopedisinin musikiye ilişkin bölümü,

14. 1627'de ölen Şirvanlı Muhammed Emir'in ansiklopedik eserinin musikiye ilişkin bölümü,

15. Hızır bin Abdullah'ın Türkçe kitabı (XV. yüzyıl),

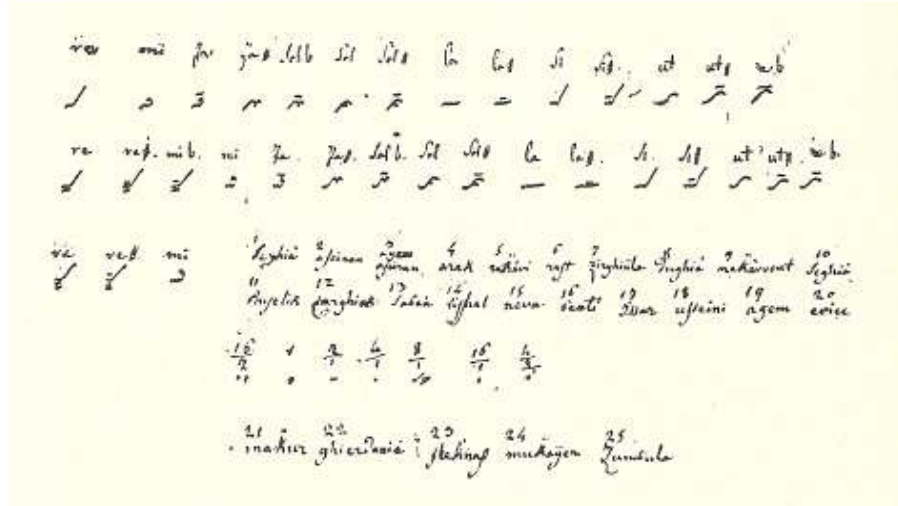
16. Viyana Doğu Akademisi Kütüphanesi'nin yazma eserler koleksiyonundaki, yazarı bilinmeyen Türkçe bir eser,

17-18. aynı ciltte toplanan, biri Farsça, diğeri Arapça, yazarları bilinmeyen iki eser (s.196,197).

Aksoy (2003)'a göre; Musiki tarihlerinin genellikle klasik İslam kaynaklarına saplanıp kalması, gözlem ürünü araştırmaların ise daha çok Arap Musikisine yönelmesi, Avrupa'nın Türk musikisini tanıma yolundaki çalışmalarını aksatmıştır. 19. yüzyıl Milliyetçilik fikrinin ve ırkçı eğilimlerin Şarkiyatçılık alanında da ağırlığını duyurduğu bir dönemdir. Bu yüzyılda ulusların, dillerin kökeni gibi musikilerin de kökeni konusuna eğilen musiki tarihçileri çıkmıştır. Bu tür eserlere zaman zaman Türk musikisi de konu olmuştur. Ancak, bu tür eserlerin yazarları Türk musikisinin kökeni sorununu başlı başına bir konu olarak incelemeye girişmemişler, Doğu musikisi kuramıyla ilgili kaynakların Arapça-Farsça yazıldığına bakarak toplu bir yargıya varmışlardır. Böylece Osmanlı-Türk Musikisi'ni ya Arap ya da İran Musikisi'ne mal etmeye kalkışmışlardır. 19. yüzyılda yayımlanan Almanca bir musiki ansiklopedisinde bile, Türklerin Arap musikisini taklit ettikleri, ama onun gerisinde kaldıkları yazılmıştır (Aksoy, 2003, s. 201).

Bu konudaki en doğru bilgiler İtalyan ordusunda topçu subayı olan A. Bacolla'nın bir araştırmasındadır. A. Bacolla araştırmasını Donizetti Paşa'nın ailesinden aldığı bilgilere ve belgelere dayanarak hazırlamıştır. Donizetti'nin hayat hikâyesi, Türkiye'ye gelmeden önceki bandoculuğu, İstanbul'a nasıl davet edildiği, Enderun ağalarından oluşan ilk bandoyu kuruşu, ilk öğrencilerinin bildiği Hamparsum notasını öğrenmek zorunda kalışı, sarayda sahnelediği operetler, İtalya'ya ısmarladığı sazlar, kısacası

musiki çalışmaları konusundaki bilgilerin pek çoğu bu metindedir. Donizetti'nin çalışmalarından söz eden bütün Türk musiki tarihçileri ve yazarlarının aktardıkları bilgiler de hep bu araştırmaya dayanır. Donizetti Paşa'nın Hamparsum notasındaki işaretlerin Batı müziğindeki karşılıklarını öğrenmek için yazdığı, kendi elinden çıkan notlarının bir kopyası (Bkz. Şekil 3.13.) ile günümüze kalan tek resmi de yine bu kaynakta yayımlanmıştır (Aksoy, 2003, s. 206).



Şekil 3.13. Giuseppe Donizetti'nin El Yazısı Ders Notları. Hamparsum Notasıyla Batı Notasının Karşılaştırılması (A. Bacolla, 1911),(Aksoy, 2003, s. 374).

İlk bandonun kimlerden oluştuğunu Tayyartzade Ata Bey'in Tarih-i Atasından öğreniyoruz. Ata Bey bandonun ilk kadrosundaki sazandelerin adlarını tek tek vermiştir; bunlar tanınmış ailelerin çocukları olan, Enderun'a alınmış yirmi bir Türk gencidir. Mac Farlane'in yazdıkları biraz değişiktir. Diyor ki:

“Bandolardan birini çalıştırmakla görevli yaşlı bir İtalyan Türklerde fazla öğrenme yeteneği bulunmadığını, zaten musikicilerden çoğunun Ermeni reayalarından olduğunu söyledi. Sultan daha sonra Maestro'ya Donizetti genç içoğlanlarından bazılarını göndermiş; bunlar okul öğrencileri gibi çalıştırılabilen uysal çocuklar oldukları için, ben İstanbul'dan ayrılacağım sıralarda epeyce ilerleme göstermişlerdi” (Aksoy, 2003, s. 207).

Ermeni bandocularla ilgili kaydın ancak bandonun Donizetti'ye kadar ki ilk iki yıllık döneme ilişkin olduğu düşünülebilir. Buna göre, Ata Bey tarihinde adları geçen bandocu adayları Donizetti'nin görevine atanmasından sonra alınan yetenekli

gençlerdir. Bilindiği gibi, bandonun ilk şefi, İstanbul’da yaşayan, Fransız asıllı yahudi uyruklu olduğu söylenen M. Manguel bando çalışmalarında başarılı olamadığı için görevine son verilmişti (Aksoy, 2003, s. 207).

3.6.2.1. Edward Jones

Jones (1752-1824) Galli bir arpist, musiki araştırmacısı ve yazardır. Eski ve çağdaş Yunan, Arnavut, Eflak, Türk, Arap, İran, Çin, Mağrip musikileri hakkında edindiği bilgileri, bu ülkeler ile ilgili kaynaklardan derlediği ezgilerin notalarıyla birlikte, Lyric Airs adlı kitabında toplamıştır; bu kitapta, altı Türk Musikisi parçasının notaları vardır (Aksoy, 2003, s. 229).

Jones Türklerin musikisi hakkında çok az bilgi edinebilmiştir... Türkiye’de en seçkin musikicilerin mevlevi dervişleri arasından çıktığını, ama onların bu sanatın kuramını ve nota kullanmayı bilmediklerini, Türk musikisinin alışılmadık ölçüde sade ve içli olduğunu, bu musikiye kulakları alışanların başka bir musikiyi sevediklerini, Rumların da bu musiki tarzının çekiciliğine kapılıp Türklerin musikisini kendi kiliselerine soktuklarını anlattıktan sonra, derlediği ezgileri veriyor. Yazar, Türklerin nota bilmemesi yüzünden Batı notasıyla yazılmış bir Türk ezgisi bulmanın çok zor olduğunu, yayımladığı ezgilerin Türk musikisinin gerçek kimliğini yansıttığına inanmadığını, daha başka yazılı örnek bulunmadığı için bu ezgileri yayımlamak zorunda kaldığını belirtmiştir (Aksoy, 2003, s. 229).

Notası verilen altı parçadan biri: “Suzidil adlı Türk konçertosu”. “Suzidil Konçerto”, bu makamdan bir peşrev ile saz semaisinin notasıdır. Suzidil, Abdülhalim Ağa’nın düzenlediği, yeni bir makamdır; 18. yüzyıl ortalarında, düzenlendiği tahmin edilebilir. Notası verilen iki saz eseri de, Jones’un çağdaşı Abdülhalim Ağa’nın suzidil makamındaki peşrevi ile saz semaisidir. Yazar peşrevin altına şu notu düşmüştü: “Modern Türk musikisi yarım seslerle olduğu kadar çeyrek seslerle doludur; bu parçayı yeniden düzenlemek çok zor olduğundan, İngiliz kulağına hoş gelebilecek biçimde, kendi dizimize göre yazdım” (Aksoy, 2003, s. 229).

Öteki parçalar “Türk havası” (iki parça), “İp dansı”, “Türk marşı” (mehter havası), “Türk havası” adlarını taşıyor. Yazar bunlardan ilk ikisini Osmanlı devletinin İngiltere’deki maslahatgüzarı Muhammed Sıdkı Efendi’nin okuyuşundan notaya aldığı belirtiyor. Öteki “Türk havası” ise, Thomas Shaw’un kuzey Afrika’dan

derlediği, Labord'un da yayımladığı parçadır; ancak, Jones do ile başlayan ezgiyi si'ye indirip yazmıştır. Son parça, elçi Ferriol'un pek çok kitaba giren ünlü "Derviş Raksı"dır (Aksoy, 2003, s. 230).

3.6.2.2. Arditi

Arditi 1896'da yayımlanan anılarında İstanbul'da geçirdiği günlere ilişkin anılarına kısaca değinmiştir. Karısı Virginia'nın, aynı kitapta yer alan, annesine yazdığı 31 Ağustos 1856 tarihli mektuptan, Naum kardeşler yönetimindeki operanın çok iyi olduğunu, opera topluluğunda Donatelli, Murio Celli gibi değerli sanatçıların görev aldığını, Murio Celli'nin Osmanlı sultanının huzurunda şarkı söylemek üzere seçildiğini, bu sanatçının İstanbul'da özellikle *Norma* ve *Luisa Miller* operalarında büyük başarıya ulaştığını, Arditi'nin orkestrasıyla Sultan Abdülmecid'in isteği üzerine sarayda da bir konser verdiğini, konserden birkaç gün sonra Arditi'nin padişahın Mecidiye Beratı ve nişanı aldığını öğreniyoruz (Aksoy, 2003, s. 210).

Arditi'nin Türklerle ilgili ikinci anısı sanatçının Abdülmecid için güftesi Türkçe olan bir eser bestelemesiyle ilgilidir. Arditi'nin karısı bu besteyi "Kantat" diye anıyor. Arditi'nin bir başka eseri de Sultan Abdülaziz'e ithaf edilmiştir. Abdülaziz'in İngiltere'yi ziyareti sırasında, 17 Temmuz 1867 günü Londra'da sultanın şerefine Crystal Palace'da bir konser verilmiştir. O günkü konserde orkestra şefliğini Luigi Arditi ile A. Friedrich Mann paylaşmışlardır. Bu konserde Mozart, Rossini, Gounod, Verdi, Weber vb. bestecilerin eserleri yanında Arditi'nin de bir bestesi birkaç saz sanatçısı ile koronun katılmasıyla seslendirilmiştir. "Sultan'a Kaside" adlı bu kantatın güftesini Zafiraki Efendi yazmıştır. Arditi bu eseri için, "Bu bestemde bazı karakteristik Türk ezgileri kullanabildiğim için mutluyum" diyor. Abdülaziz bu konserden ve eserden çok memnun kalmış, besteyi ve sanatçıyı övmüş, onu dördüncü derece Mecidiye nişanıyla ödüllendirmiştir (Aksoy, 2003, s. 210).

3.6.2.3. Hr. Von Hussard ve Stadler

Almanya'nın İstanbul elçiliğinde görevli tercüman Hr. von Hussard İstanbul'da bulunduğu yıllarda Mevlana Celaleddin'in Mesnevî'sini Almancaya çevirmiş, birçok mevlevi ayinini dinleyip seyretmiş, bazı ayinleri de ezberlemiştir. Hussard ezberlediği ayinleri 1821'de Viyana'da Avusturyalı besteci, orgcu, rahip Maximillian Stadler'e

(1748-1833) defalarca okumuş, o da dinlediklerini notaya almıştır. Hussard'ın Farsça güftelerini de öğrenip Almanca'ya çevirdiği ayinler haftalık dergi “*Allgemeine Musikalische Zeitung*” un 23 Ekim 1822 tarihli 43 sayısında yayımlanmıştır. Notaları yayımlanan ayinler Musahip Seyid Ahmed Ağa'nın hicaz, nihavend, Nasır Abdülbakî Dede'nin acembuselik, “beste-i kadim” pençgâh ve Derviş Mustafa Efendi'nin bayatî makamlarındaki ayinleridir (Aksoy, 2003, s. 233,234) (Bkz. Ek.2).

Aksoy (2003)' e göre Avrupalıların nota yazımı konusundaki bir temel sorunu vardır; Türk musikisinin bir yabancıya, musikici de olsa, üzerinde yeterince çalışmadıkça kavrayamayacağı birçok ayrıntısı ve çeşitli güçlükleri vardır. Bunların başında, usul kavramının iyi anlaşılması ile perde düzeninin, makam yapılarının, özellikle de makam arızalarının bilinmesi gelir (Aksoy, 2003, s. 234).

3.6.2.4. Thibaut

19. yüzyılda Türk musikisine ilgi duyan Avrupalıların en önemlisi, hiç şüphesiz, P. J. Thibaut'dur. Bu Fransız musiki araştırmacısı doğu musikisinin kuramı üstüne bilgi edinmeye çalışmakla yetinmemiş, Türk musikisini de yerinde dinleyip incelemiştir. Yazdıkları hem bilgiye ve araştırmaya, hem de gözleme dayanır (Aksoy, 2003, s. 246).

P. J. Thibaut 1872'de Saint-Etienne'de doğdu, 1938'de Lorgus'da öldü... Bizans musikisi üzerinde çalıştı. 1900'de papaz olarak İstanbul'a gönderildi. Uzun zaman İstanbul'da, Edirne'de yaşadı... İstanbul'da ve o dönemde gene önemli bir musiki merkezi olan Edirne'de bulunduğu yıllarda bir yandan da dinî ve dindışı Türk musikisine eğildi. Türk müzikologu Rauf Yekta Beyle çok yakın bir dostluk kurdu... Thibaut Bizans notasını ilk kez sistemli bir biçimde inceleyen müzikologlardan biridir. Thibaut Türk musikisi konularında da incelemeler, makaleler yazmış, bunları Fransız müzikoloji dergilerinde yayımlamıştır (Aksoy, 2003, s. 246).

Thibaut'un ilk iki makalesi Mevlevî musikisi üzerinedir. Mevlevî musikisini batıya en doğru biçimde tanıtan bu makaleler konusundaki ilk bilimsel yaklaşım denemesi olması yönünden de anılmayı hak ediyor... Thibaut makalelerin sonunda, Mevlevî musikisi için bir örnek sunmak amacıyla, kendi deyişiyle, “dönen dervişlerin manevî konserleri”nden birinin tam programını vermiş, “konser”de icra edilen eserlerin notalarını yayımlamıştır. Program şöyledir:

Ferahnâk makamında baş taksim,

Zeki Mehmed Ağa'nın zincir usulünde ferahnâk peşrevi,

Sermüezzîn Rifat Bey'in ferahnâk ayini,

Zakir'in eviç peşrevi (son peşrev),

Bestecisi bilinmeyen ferahnâk yürük semai (son yürük semai).

Bir 19. yüzyıl Mevlevî mukabelesinin tam programını oluşturan bu eserler arasında bizim için asıl önemli olanı Rifat Bey'in ayinidir. Mevlevî ayinleri arasında bu eserin yabancı bir kaynaktan yayımlanmış olması gibi benzersiz bir kaderi vardır Türk musikisi tarihinde. Thibaut'un makaledeki açıklamasına göre ayinin notası bestecisince yazılmıştır, öteki eserlerin de tek notası bile değiştirilmemiş, nasıl yazılmışsa o şekilde yayımlanmıştır. Yazarın açıklaması tıpatıp şöyledir:

“Cüretkârlığım bazı Mevlevîleri kızdıracak olsa da, dönen dervişlerin koral senfonilerine bir örnek vererek, bunlardan birinin tamamını yayımlayacağım. Hem eserin gerektiği biçimde, hem de, okurun haklı olarak bekleyeceği, kusursuzca yazıldığına ilişkin en sağlam güvenceyi verebilmek için, bu yayının doğrudan doğruya bestecinin, Sultan Abdülaziz'in Müezzînbaşı'sı, Mevlevî dedesi Rifat Bey'in kaleminden çıktığını açıklamak isterim. Kendi eserini notaya almak zahmetine giren Rifat Bey'in bu gayreti istisnâî, belki de benzersiz bir örnektir. Bu makaleyi de, onun mutlu bir rastlantıyla elime geçen el yazmasına borçluyum” (Aksoy, 2003, s. 246,247).

Ferahnâk ayin 1902'den sonra da hiçbir Türkçe kaynaktan yeniden yayımlanmamıştır. Rifat Bey'in eseri yerli kaynaklarda el yazmalarında kalmıştır. Çok yakın bir geçmişte, 1984'te Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanan Ekrem Karadeniz koleksiyonu içindeki bir yazma ayin defterinde eserin notası ve güftesi vardır (Aksoy, 2003, s. 247).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Batı müziği Tanzimat Fermanı'nın ilanı sonrası resmî olarak ilk kez Mızıkai Hümayun'la Osmanlı Devleti'ne girmiş, Türk müziği makamlarıyla Batı müziği formatında eserler yazılmış ve Türk müziği eserleri çok seslendirilmiştir. Batı müziğinin devlet içerisindeki böylesine hızlı gelişimi, Mehterhaneler ve Mevlevihaneler gibi yüzyıllar boyunca yoğun bir şekilde müzik alanında hizmet vermiş olan köklü müzik kurumlarının alışlagelmiş yapılarının değişmesine ve batı müziği enstrümanlarının bu kurumların bünyesine girmesine neden olmuştur.

1828 yılında kurulan Mızıkai Hümayun günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın temeli sayılan ve dönem itibari ile İmparatorluk sınırları içerisinde en kapsamlı ve sistemli müzik faaliyetleri yapılan kurumdur. 19. yüzyılda kurulan bu müzik teşkilatı, sadece Mehterhane'nin bando görevini alması beklenirken, öğrencilere müzik eğitimi verilen, sanatsal faaliyetler yapılan ve bizzat padişah tarafından himaye edilen bir kurum olmuş ayrıca bando görevine de devam etmiştir.

Mızıkai Hümayun'un dışında, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yeni müzik eğitimi kurumları da açılmıştır. Yeni açılan bu kurumlarda padişahların çocukları hatta padişahların kendileri bile müzik eğitimi almışlar bu sayede de dönem padişahları, müzik alanındaki bütün gelişmeleri merkezinden takip etmişler ve gelişmelere belirgin bir şekilde destek vermişlerdir.

Bu desteklerin başında şunlar gelmektedir; müzik kurumlarına ve müzik faaliyetlerine devlet hazinesinden bütçe ayrılması, batıdan müzik alanında uzman kişilerin çağırılması ve bu kişilerin bilgilerinden faydalanılarak dersler verdirilmesi, batılı müzisyenlerin Osmanlı Devleti'ne davet edilerek konserler vermelerinin sağlanması, piyano keman gibi batı müziği enstrümanlarının Avrupa'dan getirilmesi ve icralarının yaygınlaştırılması, yeni beste yapan ve yeni makamlar bulan kişilere padişah tarafından ödül verilmesi. Bütün bu destekler sonrasında batı müziği alanında önemli ilerlemeler sağlanmıştır.

Mızıka-i Hümayun, Darülelhan ve Darülbedayi gibi devlete bağlı müzik kurumlarında dersler veren batılı müzisyenler, Özel Meşkhaneler ve Cemiyetlerde de dersler vermişler ve batı müziğinin devlet içerisinde daha da yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Fakat dönem incelendiğinde Batı müziğini tanıtmaya ve sevdirmeye amacı, sadece Padişahın ailesi, kendisi ve Saraya yakın kişiler tarafından faydalı olmuş, halk, Batı müziğini tanıma konusunda yeterli ilerlemeyi gösterememiştir. Halkın müzik alanında ki bu gelişmelere uzak kalışının nedenlerinden birincisi, o dönemde Basın-Yayın ve Popüler kültür unsurlarının günümüz teknolojisinin çok uzağında olması ve konserler gibi Batı müziğinin somut bir şekilde sunulduğu faaliyetleri takip edememesidir. Nedenlerin ikincisi ise sarayın halka çok kapalı bir yapıda bulunmasıdır. Bu araştırma yapılırken bile dönem müziğini belgelendirecek nota ve dokümana istenildiği ölçüde ulaşılamamıştır. Bir asıra yakın bir süre geçmesine rağmen günümüzde sarayın dışarıya kapalı yapısı hala bu özelliğini korumaktadır.

Bir diğer önemli konu ise; asırlar boyunca Türk müziğinin, ihmal edilen bir tarafı olan müzik eserlerinin notaya alınması konusudur. Bu dönem içerisinde bu mesele çok önemsenmiş ve önceden kulaktan kulağa aktarılan ve çoğu zamanda unutulup kaybolan eserler, önceleri ebced ve hamparsum notaları ile yazıya dökülmüş sonradan evrensel batı nota sistemi ile notaya alınmıştır. Bu eserlerin basılarak çoğaltılmaları sağlanmış böylelikle bu eserlerin kaybolmadan günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır.

Sonuç olarak Bu çalışmalar günümüzde Batı müziğinin bizlere yabancı bir müzik tarzı sayılmaması, herkes tarafından yadırganmadan dinlenilebilir olması ve çok sesli armonik müziğin birçok kesime hitap etmesini sağlamıştır.

4.2. Öneriler

- Osmanlı Arşiv Belgeleri içerisinde bulunan, müzik alanıyla ilgili belgeler alanında uzman kişiler tarafından günümüz Türkçesine çevrilebilir.
- Müzik alanıyla ilgili “el yazması ve nadir eserler’in bulunduğu kütüphane arşivleri, ilgili alan ve dil bilimi uzmanları tarafından araştırılarak alana katkı sağlanabilir.
- Araştırma kapsamında belirtilen müzik eğitimi kurumları yeni çalışmalarla ayrıntılı bir şekilde tek tek ele alınarak incelenebilir.
- Bu araştırma yeni çalışmalara kaynak oluşturarak, müzik eğitimi öğrencilerine, araştırmanın konusu olan dönemi tanıma konusunda faydalı olabilir.
- Osmanlı dönemine ait önemli belge ve kaynakların incelenebilmesi için müzik ve dil bilimi alanında yetişmiş uzman ihtiyacının karşılanması, Türkiye’deki üniversiteler tarafından sağlanabilir.
- Yapılacak yeni çalışmalarla ebced ve hamparsum nota sistemleri ayrıntılı olarak araştırılarak müzik bilimine katkı sağlanabilir.
- Uzman araştırmacılar tarafından, eski nota belgeleri (ebced ve hamparsum nota sistemleri ile yazılan) evrensel müzik dili olan batı nota sistemine çevrilerek günümüz repertuarına kazandırılabilir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, İ. (2003). Türk Musikisi'nde Enderun'un Yeri ve Önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, s. 63-67.
- Akkutay, Ü. (1984). *Enderun Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını, No:38.
- Aksoy, B. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksu, F. A. (1998). *Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik ü Tahkik, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altınay, R.(2004). *Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- And, M. (Şubat-2006). İstanbul'dan Geçen Kadın Yıldızlar, *Skylife Dergisi*. İstanbul.
- Armağan, M. (2010). *Osmanlı'nın Mahrem Tarihi Bilinmeyen Yönleriyle Osmanlı Padişahları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başer, F. A. (2006). *Tahrir ü Tahririyye Işığında Mevlevi Ayini Formu*. Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyumu. Konya: Rumi Yayınları.
- Baydar, E.K. (2009). Osmanlı Sarayları'nda Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları Üzerine Bir Çalışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı 22.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Düstur, (1872). *Mektebi Sultani Nizamnamesi*. İstanbul: Matbaay-ı Amire.
- Elçi, A.C. (2008). Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları, *Milli Folklor Dergisi sayı: 78*. Ankara.
- Ergin, N. (1999). *Yıldız Sarayında Müzik "Abdülhamid II Dönemi"*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

- Erguner, S. (1991). *Kutbi Nayî Osman Dede, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergün, M. (1996). *II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Es'ad, M., İzzet, M., Kami A. Nuri, O. (1927) . *Darıüşşafaka, Türkiye 'de İlk Halk Mektebi Cemiyet-i Tedirisiye-i İslamiye*. İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.
- Feldman, W. (2010). *Mysticism Memory and History In The Mevlevi Ayini*. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu, cilt. III. İstanbul: Mas Matbaacılık
- Gazimihal, M. R. (1947). *Konya 'da Musiki*. Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.
- Gazimihal, M.R. (1939). *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri*, I. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M.R. (1955). *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gökalp, Z. (1924). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası
- Gökbilgin, M.T. (1967). *Tanzimat Hareketinin Osmanlı Müesseselerine ve Teşkilatına Etkileri*. Ankara: T.T.K. Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlana 'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.
- Güngör, E. (2003). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Güray, C. (17-18 Mart 2006). *Anadolu 'daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Sempozyumu. Ankara.
- Karasar, N. (1991). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (10. Baskı). Ankara: Nobel Yayın ve Dağıtım.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Biltur Basım Yayın ve Hizmet A.Ş.
- Kosal, V. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunda Klasik Batı Müziği, Osmanlı Kültür ve Sanat*, cilt 10. İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.

- Mevlana. (2007). *Divan-ı Kebir* (Çev. A. Gölpınarlı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Miller, B. (1941). *The Palace Scholl Muhammad The Conqueror*. Massachusetts: Harward University Press.
- Ortaylı, İ. (2009). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Osmanoğlu, A.(1994). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*. İstanbul: Selçuk Yayınları.
- Osmanoğlu, Ş. (1963) Sultan İkinci Abdülhamid Devrinde Harem Hayatı, *Hayat Mecmuası*, Sayı: 1-10. İstanbul.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, E. , Toker, H. (15-17 Aralık 2010). *Türkiye’de Bugünden Yarına Müzik Eğitimi*. 9.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulan bildiri, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi. İstanbul.
- Özkan, İ.H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri (10.Basım)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y.(1970). *Türk müziği Ansiklopedisi*, cilt I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y.(1974). *Türk müziği Ansiklopedisi*, cilt II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y.(1976),*Türk müziği Ansiklopedisi*, cilt III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y.(1986). *Sadettin Arel*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Paşa, T. (1990). *Tahsin Paşanın Yıldız Sarayı hatıraları- Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Sağlam, A. (2009). *Türk Musikisi / Müzik Devrimi*. Bursa: Aktüel Yayınları.
- Sanal, H.(1964). *Mehter Musikisi, Bestekâr Mehterler- Mehter Havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R.A.(1970). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Şakir, Z. (Aralık-1953). Saray Harem musikisi ve Harem Bاندosu, *Resimli Tarih Mecmuası*, Sayı: 48. İstanbul.
- Şakir, Z. (Mart-1954). Yıldız Tiyatrosu, *Resimli Tarih Mecmuası*, Sayı: 51. İstanbul.
- Tanrıkorur, Ç. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tunalı, T. (Şubat-1965). *Bestekâr Padişah III. Selim, Hayat Tarih Mecmuası*, Sayı: 1. İstanbul.
- Tura, Y. (1984). “Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt: 6. Ankara.
- Turan, M. (2008). *II. Abdülhamid Han Ulu Hakan Mı? Kızıl Sultan Mı?* İstanbul: Elit Kültür Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü.
Web: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts adresinden 24 Temmuz 2012’de alınmıştır.
- Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, *Uludağ Dergisi*, sayı:27. Ankara: Evrensen Müzikevi Yayınları.
- Uçan, A. (Ekim-1998). “Atatürk ve Türk Müzik İnkılâbı’na Genel Bir Bakış” *Opera Bale (Kültür-Sanat) Dergisi*, Sayı 22. Ankara: Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yayını.
- Ufki, A. (2002). *Albert Bobovious ya da Santuri Ali Ufki Bey’in Anıları; Topkapı Sarayı’nda Yaşam* (çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Umur, S.(1986). Osmanlı İmparatorluğu’nda Resmî Marşlar (Padişah Marşları), *Tarih ve Toplum Dergisi*. İstanbul.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977, Ocak). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*. Belleten, sayı. 161, s. 79-134. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yekta, R. (1900). *Esatiz-i Elhan*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçay Yayınları.
- Yöndemli, F. (2007). *Mevlevilikte Sema ve Musiki*. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

ARŞİV BELGELERİ

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Cevdet Evkaf, 76-3770.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalih, 13-1328.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 11-1084.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1002.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1331.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1333.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 7-692.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. İbnü'ül Emin Saray Mesalihi, 8-794.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Maarif Vekaleti Mektubi Kalemi, 17-130.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Maarif Vekaleti Mektubi Kalemi. 12-04.

EKLER

Ek.1. Ömer Paşanın Karısı Tarafından Bestelenen Mars

The Illustrated London News, 27 Mayıs 1864.

May 27, 1864.]

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

497



MARCH COMPOSED BY HER EXCELLENCY THE WIFE OF ÖMER PACHA.

INTRODUCTION. MARCH.

Travellers.

Fine. TRIO. *Marche.* *And.*

D.C. *Allo Marche.*

Ek.2. Musahip Seyid Ahmed Ağa'nın hicaz mcvlevî ayininden bir bölüm, Stadler, 1822.

N^o III. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung 1822, N^o 43.

Die Chöre der Dervische Mewlevi.

Majestätisch *Klajlich*

1^{te} Chor
Hidschas.
1^{te} Streife

Ich bin der Falk der Him. mals, der Göt. sterblich ent. vom ... wirt. o Freund o Freund, Seele mein, die
Dor um die Jagd ins fröh. vor, die Blü. te an. ge. nom. men, o Freund.

Geschwind *Klajlich*

2^{te} Streife

lieber mein! Der Sinusy vom Hü. als höchten, dem Hü. der Seyas anteygen, o - Freunde - Freund Seele mein, die lieber mein!
Tausend Lob und tausend Preis! Freund Freund, wie erlang er Herr. - schon Nichtsach, der ihm als Fracht, geföhrt, ach,
Sei, der Niese Schweren Staat, streicht als Schönke er - in's Aug, und vor ihm in's Antlitz schaut, ach,

ach! glänzet in Choro, mein Pracht, glänzet in Choro, in mein Pracht! Al. ter merke auf mein Wort, ach, ach! Er. dem wästen
ach! lebt von heiliger Furcht ungranitelt von heiliger Furcht ungranitelt. Wer der Sinne. L. ist bedämet, ach, ach! wird die Claubens

ist nur Schein ist nur Schein
König sey. König sey.

Musahip Seyid Ahmed Ağa'nın nihavend Mevlevi ayininden bir bölüm, Stadler, 1822.

Schwächend, Langsam

1^{te} Chor
Hidschas.
1^{te} Streife

Hör die Fl. tercia sic tönd. Langt: vom Gehörnis Got, ter cia er.

Wing, 'ieß die Wing' vom Taren hold, der Haupt der Winda Spiel, ein Wort und Zung' allein, o Gott, o Gott! so dar sie dringt

Nasır Abdülbaki Dede'nin acembuselik Mevlevi ayininden bir bölüm, Stadler, 1822.

Langsam und sichtig

4^{ter} Chor:
Achtstimm.
Bunuelik.
2^{te} Strophe

Beste-i kadim peçgah Mevlevi ayininden bir bölüm, Stadler, 1822.

Gedehnt

6^{ter} Chor:
Penschnegiah.
2^{te} Strophe

Gedehnt

6^{ter} Chor:
Penschnegiah.
2^{te} Strophe

Gedehnt

6^{ter} Chor:
Penschnegiah.
2^{te} Strophe

Derviş Mustafa Efendi'nin bayatı Mevlevi ayininden bir bölüm, Stadler, 1822.

Gemässigt

7^{ter} Chor:
Bejati.
2^{te} Strophe

Leutig

7^{ter} Chor:
Bejati.
2^{te} Strophe

Musahip Seyid Ahmed Ağa'nın hicaz ayininden bir bölüm, [Stadler'den] Kiesewetter, 1842

XXII Noch einige Gesänge aus einer Sammlung unter dem Titel: Original-Chöre der Derwische Memlewi (nach der unmittelbaren Mittheilung eines bekannten Orientalisten notirt und mit einer Clavierbegleitung versehen von weiland Abbé Max Stadler. (59 Nummern) Herausgegeben bei Pietro Mucchetti qu^o Carlo, in Wien.

N^o 21.

Persisch.



Lie - ben - de sie set - zen erst auf bei - de Wel - ten hin den Fuss
A - şikan evvel kadem ber berdü âlem mizened.

PIANO.



und im Gan der Lie - be prah - len dann sie mit der Lie - be Gluth.
Badezan dergüyt aşk ez âşıkı dem mizened.



Wenn die Ar - muth mei - nen Na - men hin führet in des Freun - des Gan;
Taberayed ezgedayi namıma dergüyt dost.

D. C.

2. Wird der Herrschaft Pauke schlagen,
Kıssi Sultanî mader
 Stäts in heiden Welten fort,
Her dualem mizened,
 Die an Molla Dschelâs heil'ger
Sakinani asitani
 Schwelle wohnen lieberfüllt,
Aşkı monlay Dschelâ,
 Treten bald mit Stolz darnieder
Es feraget püstü pader
 Dschems des Grossen Herrscherglanz.
Mülketi Dschem mizened.

*Âşikan evvel kadem ber berdü âlem mizened
 Badezan dergüyt aşk ez âşıkı dem mizened
 Taberayed ezgedayi namıma dergüyt dost
 Kûsi sultanî- mader berdü âlem mizened
 Sakinani asitani aşkı monlayı celâl
 Ez feraget püstü pader milketi cem mizened*

Musahip Seyid Ahmed Ağa 'nın hicaz ayininden bir bölüm, [Stadler 'den] Kiesewetter, 1842.

XXIII

Ebenscher.

Nr. 25.
Türkisch.

Tau - send Lob und tau - send Preis, Freund, Freund! wie er - rang er
Ei ki ho - sar A - fe - rin! Dost! Dost! bu nid - sche Sul -

PIANO.

Herr - scher Macht! sich, der Ihn als Knecht ge - feißt, ach!
tau o - lur! ku - lu o - lan ki - schi - ler, Ah

glän - zet in Chos - ro - en Pracht! glän - zet in Chos - ro - en Pracht!
Chos - rew ü Cha - kan o - lur! Ah ah!

D. C.

2. Seiner Füße theuren Staub, Freund, Freund!
Aja giniñ tosunu, Dost, Dost,
Streich als Schminke er in's Aug'!
Sürme tacheke gösine!
Und wer ihm ia's Antlitz schaut,
Nesne görür kösiki,
Ach, ach! lebt von heil'ger Furcht umgraut.
Ah, ah! waleh ü havran olur.

3. Wir sein Glas voll süßem Weins, Freund, Freund!
Scherbetinin Kattrassin, ah, ah!
Trank bis an die Hefen leer
Her kim itcher dachürasin, ah!
Füllt sein Herz mit Perlschmuck; ach! ach!
Gönlü köher olubds; ah! ah!
Und sein Bosen wird zum Meer.
Sinessi Umman olur. Ah, ah!

Musahip Seyid Ahmed Ağa'nın hicaz ayininden bir bölüm, [Stadler'den] Kiesewetter, 1842.

2: Das horet keinen Wohlmut mehr
O hiſch ſachan neſchne ved
 Als nur in Gott allein,
Ilia be Chudai.
 Ja wohl Freund, Seelenfreund,
Beli jar, beli dost,
 Seelenfreund, o weh!
Jar dſchanimen, wai!

3.

Und je - nes Angedum bli - kut belli des Höch - sten Won - ne - strahl. Ja wohl, Freund,
Hau di - de kes o nu - ri o pe - si - red o - - ra, *be - li ja - r,*

ja wohl, Freund, See - lenfreund, o weh! sieht in A - to - men selbst den Spie - gel,
be - li dost, jar dſchani - men, wai! *her se - re bü - ved a - i - an - i*

der die Thüre zeigt, ja wohl, Freund, ja wohl, Freund, See - lenfreund, o weh!
dost nu - ma - i *be - li ja - r, be - li dost, jar dſchani - men, wai!*

Guſiki bebak baz büved derbeme cay-i (beli dost yar canimen vay)
O biçü süban neſneved illa behüday (beli dost yar canimen vay)
Van dide kezo nur pezired ora (beli dost yar canimen vay)
Her zerre büved ayine-i dost nūmay (beli dost yar canimen vay)

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Erzurum'da doğdu. 1990-1995 yılları arasında Erzurum Merkez Tatbikat İlköğretim Okulu'nda ilköğrenimini, 1995-1998 yılları arasında Erzurum Merkez Sabancı Ortaokulu'nda ortaöğrenimini ve 1998-2002 yıllarında Erzurum Merkez Nevzat Karabağ Anadolu Öğretmen Lisesi'nde lise öğrenimini tamamladıktan sonra 2003 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bölümü'nü kazanarak, 4 yıllık eğitimden sonra üniversite öğrenimini 2007 yılında tamamladı. Üniversite eğitimini bitirdikten sonra Erzurum Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaya başladı. Öğretmenlik hayatı 2007 yılında Erzurum Merkez Alparslan İlköğretim Okulu'na Müzik Öğretmeni olarak atanması ile başladı. Sonrasında Anadolu ve Fen Liseleri Öğretmen Seçme Sınavı'nda başarılı olup, Erzurum Merkez Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'ne Bağlama Öğretmeni olarak atandı. 2010 yılında Bayburt Üniversitesi, Bayburt Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak girmeye hak kazandı.

Zafer AKINCIOĞLU