

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**19. YÜZYILDA İSTANBUL'DA OSMANLI MAKAM MÜZİĞİNİN
YAPILDIĞI MEKANLAR ve BATILILAŞMA'NIN BU MÜZİK
MEKANLARI ÜZERİNE ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ahmet Selim KOYTAK**

Anasanat Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

TEMMUZ 2010

**19. YÜZYILDA İSTANBUL'DA OSMANLI MAKÂM MÜZİĞİNİN
YAPILDIĞI MEKÂNLAR ve BATILILAŞMA'NIN BU MÜZİK
MEKÂNLARI ÜZERİNE ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ahmet Selim KOYTAK
415041026**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 Mayıs 2010
Tezin Savunulduğu Tarih : 07 Haziran 2010**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Atilla Coşkun TOKSOY (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Yrd. Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU (İTÜ)
Yrd. Doç. Nesibe Özgül TURGAY (YTÜ)**

TEMMUZ 2010

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 19. yüzyılda İstanbul'da Makâm müziğinin eğitim ve icra mekânlarını ve Batılılaşma hareketlerinin bu mekânlar üzerindeki etkisini araştırmaktadır. Yapılan kaynak taramaları sonucunda, şimdiye kadar çok fazla incelenmemiş olduğu anlaşılan Osmanlı Makâm müziği ile bu müziğin yapıldığı mekânlar arasındaki ilişkinin tartışılmasına bir katkı sunmak da bu çalışmanın amaçlarından biridir.

Bu tez çalışmasını hazırlama sürecindeki katkıları ve anlayışı için değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Atilla Coşkun Toksoy'a, değerli jüri üyeleri Yrd. Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu ve Yrd. Doç. Nesibe Özgül Turgay'a, benden desteğini esirgemeyen aileme ve Ayşe Köksal'a tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

| | |
|-------------|--------------------|
| TEMMUZ 2010 | Ahmet Selim KOYTAK |
|-------------|--------------------|

| | |
|---|-----|
| ÖZET | vi |
| SUMMARY | vii |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. 19. YÜZYILDA İSTANBUL'DA MAKÂM MÜZİĞİ MEKÂNLARI | 7 |
| 2.1 19. Yüzyılda İstanbul'da Makâm Müziğinin Eğitim Ve İcrâsının Yapıldığı Kapalı Mekânlar | 7 |
| 2.1.1 Müzik Eğitiminin Verildiği Mekânlar | 15 |
| 2.1.1.1 Saray – Enderun Meşkhânesi | 15 |
| 2.1.1.2 Evler, Konaklar | 18 |
| 2.1.1.3 Tekkeler | 20 |
| 2.1.1.4 Camiler | 22 |
| 2.1.1.5 Kahvehâneler | 24 |
| 2.1.2 Müzik İcrâsının Yapıldığı Mekânlar | 25 |
| 2.1.2.1 Saray – Enderun Meşkhânesi | 25 |
| 2.1.2.2 Evler, Konaklar | 26 |
| 2.1.2.3 Tekkeler | 29 |
| 2.1.2.4 Camiler | 30 |
| 2.1.2.5 Kahvehâneler | 32 |
| 2.2 19. Yüzyıl Avrupası'nda Klasik Batı Müziği Eğitim Ve İcrâsının Yapıldığı Mekânlara Genel Bir Bakış | 37 |
| 2.3 Avrupa'daki Müzik Mekânları İle İstanbul'dakilerin Karşılaştırması | 40 |
| 3. 19. YÜZYILDA BATILILAŞMA'NIN İSTANBUL'DAKİ MAKÂM MÜZİĞİ MEKÂNLARINA ETKİSİ | 45 |
| 3.1 19. Yüzyıl'da Osmanlı'da Batılılaşma'ya Genel Bir Bakış | 45 |
| 3.2 Batılılaşma'nın Makâm Müziğine Etkileri | 51 |
| 3.2.1 Eğitim açısından | 51 |
| 3.2.2 Üretim açısından | 52 |
| 3.2.3 İcrâ açısından | 53 |
| 3.3 Osmanlı'da Batılılaşma Hareketlerinin Müzik Mekânları Üzerine Etkileri .. | 54 |
| 3.3.1 Muzıkâ-ı Hümayun ve Saray Meşkhâneleri | 54 |
| 3.3.2 Evler, Konaklar | 58 |
| 3.3.3 Tekkeler | 59 |
| 3.3.4 Camiler | 63 |

| | |
|---|----|
| 3.3.5 Kahvehâneler..... | 64 |
| 3.4 Osmanlı'da Müziğin Kamusal Alanda Belirışı..... | 67 |
| 3.5 Batılılaşmanın İstanbul'da Müzik Kültürüne Kattığı Yeni Müzik Mekânları | 69 |
| 3.5.1 Saray Tiyatroları | 69 |
| 3.5.1.1 Dolmabahçe Tiyatrosu..... | 69 |
| 3.5.1.2 Yıldız Sarayı Tiyatrosu..... | 72 |
| 3.5.1.3 Dolmabahçe Muayede Salonu | 73 |
| 3.5.2 İstanbul'da Saray Dışındaki İlk Tiyatro Salonları..... | 74 |
| 3.5.2.1 Fransız Tiyatrosu | 75 |
| 3.5.2.2 Naum Tiyatrosu | 76 |
| 3.5.2.3 Gedikpaşa Tiyatrosu | 79 |
| 3.5.2.4 Şehzadebaşı Tiyatrosu | 80 |
| 3.5.2.5 Bağlarbaşı Tiyatrosu | 80 |
| 3.5.2.6 Tepebaşı Tiyatrosu | 80 |
| 3.5.2.7 Diğer Tiyatro Salonları | 81 |
| 3.5.3 Konser Mekânları | 81 |
| 3.5.4 Balo Salonları | 82 |
| 3.5.5 Müzik Okulları | 83 |
| SONUÇ | 85 |
| KAYNAKLAR | 89 |

Şekil Listesi

sayfa

| | |
|---|----|
| Şekil 2.1 Charles Fonton'un çizdiği 18. yüzyıl incesaz topluluğu – (Fonton, 1746 – 1751) | 7 |
| Şekil 2.2 Bağdat Minyatürü – Matrakçı Nasuh (www.resimkalemi.com) | 10 |
| Şekil 2.3 Safranbolu Yerleşimi (www.e-tarih.org) | 11 |
| Şekil 2.4 III.Selim'in Aynalıkavak Kasrı'ndaki beste odası – Turgay Bülbül | 16 |
| Şekil 2.5 Lâvta Çalan Hanım, Thomas Allom'un Gravürü, XIX.Yüzyıl | 17 |
| Şekil 2.6 Tophâne'de bir kahvehâne, tuval üzerine yağlıboya, anonim | 25 |
| Şekil 2.7 Galata Mevlevîhânesi'ndeki dervişler (www.flickr.com) | 29 |
| Şekil 2.8 Osmanlı'da bir kahvehâne (www.mimarizm.com) | 35 |
| Şekil 2.9 İstanbul'da dışarıya doğru genişlemiş bir kahvehâne – (www.flickr.com – Özgür Özkök Arşivi) | 36 |
| Şekil 2.10 İstanbul'da bir meyhânede müzik dinleyerek içki içen mirasyedi – (1793-94. Hubannâme-Zenannâme, İÜ Küt. 5502, y. 41a | 37 |
| Şekil 3.1 Batı kemanının Osmanlı müzik topluluğu içinde bilinen ilk resmi..... | 53 |
| Şekil 3.2 “Sarayda Beethoven” – Halife Abdülmecid (www.sazvesoz.net) | 57 |
| Şekil 3.3 Galata Mevlevîhânesi'nden bir iç görünüm - www.muze.semazen.net ... | 62 |
| Şekil 3.4 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun İçi – Ayşe Türemiş | 70 |
| Şekil 3.5 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu – Abdullah Biraderler (1862- 1863) | 71 |
| Şekil 3.6 Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nun içi – www.alevalatlı.com | 72 |
| Şekil 3.7 Dolmabahçe Muayede Salonu – (www.flickr.com – twiga swala) | 74 |
| Şekil 3.8 Farnese Tiyatrosu (1618 – 1619) – (www.flickr.com- Inchotels) | 75 |
| Şekil 3.9 Naum Tiyatrosu'nda 1862'de Garibaldi İçin Düzenlenen Bir Şölen | 77 |
| Şekil 3.10 Naum Tiyatrosu'nun Seyirci Planı – Metin And | 78 |
| Şekil 3.11 Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Dışarıdan Görünüşü (1884) - Metin And..... | 79 |

19. YÜZYILDA İSTANBUL'DA OSMANLI MAKÂM MÜZİĞİNİN YAPILDIĞI MEKÂNLAR VE BATILILAŞMANIN BU MÜZİK MEKÂNLARI ÜZERİNE ETKİLERİ

ÖZET

Osmanlı'da Makâm müziğinin eğitim ve icrâsı, her dönemde Saray dışında tekkeler, evler, konaklar, camiler ve kahvehâneler gibi mekânlarda da varolmuştur. 19. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketleri Osmanlı Makâm müziğini etkilediği gibi ve bu müziğin yapıldığı mekânları da etkilemiştir.

Batılılaşma politikasının bir sonucu olarak Saray'da kurulan Muzıkâ-ı Hümayun'da Batı müziği ağırlıklı bir eğitim verilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Osmanlı Makâm müziği ve yüzyıllardır büyük bestekâr ve icrâcılarının yetişmesine hizmet eden Enderun Meşkhânesi eski önemini yitirmiştir. Bu dönemde evlerde yapılan Makâm müziği meşk ve âlemleri yerini yavaş yavaş Batı tarzı müzik ve eğlencelere bırakmıştır. Gerek dini gerekse ladini müziğin en çok beslendiği kaynakların başında gelen tekkeler de bu dönemdeki değişim furyasından müzikal ve mekânsal anlamda payını almıştır. Camilerde de bu döneme kadar kullanılan dini müzik formlarında bir takım değişikliklerin olduğu görülmüştür. Osmanlı sosyal hayatının önemli buluşma mekânlarından biri olan kahvehânelerin bazılarında sadece icrâ edilen müzikte değişim görülürken, bazıları ise tamamen kabuk değiştirip vaktiyle Doğu'dan devşirilmiş olan Batılı "cafe"lere dönüşmüştür. Öte yandan Osmanlı'da Batı müziğinin kamusal alanda belirmesini sağlayan opera, operet, bale, çalgılı gazinolar ve tiyatro Osmanlı kültür hayatına tiyatro salonları gibi kendilerine mahsus yeni mekân türlerini de beraberinde getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Makâm müziği, İstanbul, mekân, değişim, batılılaşma

THE PLACES IN WHICH THE OTTOMAN MAQAM MUSIC WAS TAUGHT AND PERFORMED IN ISTANBUL IN 19. CENTURY AND EFFECTS OF WESTERNIZATION ON THESE PLACES.

ABSTRACT

The education and performance of maqam music in the Ottoman Empire have been carried on in every period both at the palace and out of the palace, in public places like dervish lodges, houses, mansions, mosques, and coffehouses. Westernization movements that began in the 19th century had affected both the Ottoman maqam music and the places it had been taught and performed.

The Muzikâ-ı Hümâyun that had been established at the palace as a result of Westernization policies, had a predominantly Western music based curriculum, Thus Ottoman Maqam music and the Enderun Meşkhânesi which for centuries had served as the educator of great composers and performers, lost its significance. In this era, meşk and âlems of Maqam music performed in residences were replaced by Western style of music and entertainments. The dervish lodges which are among the main sources that nourished both religious and secular music, nolens volens had evolved with this wind of change. Reformations were observed in the religious music forms performed in the mosques. Some of the coffehouses which are one of the most important meeting places of the Ottoman social life, not only had changed the kind of music performed in, but also had changed its shell into Western cafés which had once evolved from the Eastern. Besides, opera, operet, balet, instrumental gazinos and theatres which made Western music appear in public sphere in the Ottoman Empire, brought with them the new kind of places like theatre halls into Ottoman cultural life.

Keywords: Ottoman Maqam music, Istanbul, place, change, westernization

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasının amacı, 19. yüzyılda İstanbul'da Makâm müziği eğitiminin ve icrâsının yapıldığı mekânlar ve Tanzimat Dönemi'nde ivme kazanan Batılılaşma hareketlerinin, bu müziğin mevcut eğitim ve icrâ mekânları üzerindeki etkilerini ve İstanbul kültür hayatına kattığı yeni müzik mekânlarını incelemektir. Bugüne kadar yapılmış olan çalışmalarda, bu dönemin sosyal yapısına bir ölçüde ışık tutarken, bu müziğin yer aldığı mekânlar konusuna yoğunlaşilmamıştır. Bu sebepten, çalışmanın diğer amacı ise, İstanbul'da Makâm müziği kültüründeki mekân olgusunu bir bütün halinde, aynı başlık altında ele almaktır.

Araştırmanın kapsamı, 19. yüzyıl ve İstanbul'daki Makâm müziğinin eğitim ve icrâ mekânları ile sınırlıdır.

Osmanlı Makâm müziği üzerine araştırma yapılırken en sıklıkla karşılaşılan problemlerden biri terminoloji sorunudur. Bu sebepten, öncelikle bu çalışmada neden “Osmanlı Makâm müziği” teriminin kullanıldığını ve bu terimle kastedilenin ne olduğunu açıklamak yerinde olacaktır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde üretilen makâmsal müzik için günümüzde çok çeşitli terimler kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları; Türk Sanat müziği, Klasik Türk müziği, Türk müziği, Geleneksel Türk Sanat müziği ve Türk Tasavvuf müziği olarak sıralanabilir. Ancak, bunların hiçbiri kastedileni tam olarak ifade edememektedir. “Klasik Türk müziği” günümüzde yapılan makâmsal müziği ve Osmanlı dönemindeki Türk olmayan azınlık unsurların bu müziğe katkısını içermezken, “Türk Sanat müziği” ise günümüzde piyasada yapılan, makâm dizilerine sahip ancak makâmsal olmaktan ziyade tonal özellikler gösteren eserleri de kapsamakla birlikte yine azınlık unsurları görmezden gelmektedir. Bu tür karışıklıkları önlemek için makâmsal nitelikteki müziği tarifleyen “Makâm müziği” terimini kullanmak uygun gözükmektedir. Bu tez çalışmasının kapsadığı 19. yüzyıl sonuna kadarki dönem içinde bu müziği “Osmanlı Makâm müziği” diye nitelendirmek yerinde olacaktır.

Bu çalışmada “Saray” sözcüğü, yaklaşık 380 yıl kadar kaldıkları Topkapı Sarayı ve 19. yüzyılda kullandıkları diğer saraylarla birlikte, Osmanlı Hânedanı ve çevresini tanımlayan bir özel isim olarak kullanıldığı için büyük harfle yazılacaktır.

Bu tez çalışmasının araştırma aşamasında MIAM ve BORUSAN Müzik Kütüphâneleri, İSAM Kütüphânesi ve çeşitli üniversitelerin kütüphâne arşivlerinden, bunlar dışında uluslararası veritabanlarından yoğun bir şekilde faydalanılmıştır. Bu arşivlerden Türkçe, İngilizce ve Fransızca dillerinde çok sayıda kitap, makale, dergi ile doktora ve lisansüstü tezi taranmıştır. Yapılan literatür taramasında, birkaç kaynak dışında Osmanlı Makâm müziğinin mekânları veya bu mekânların Batılılaşma ile geçirdiği evrim süreci ve bu sürecin Osmanlı kültür dünyasına kattığı yeni müzik mekânları konularını tek bir başlık altında ve detaylı bir şekilde inceleyen bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu konu ile ilgili yararlanılabilecek bazı kaynaklar olsa da, bu kaynaklarda mekân olgusu merkezde değil, hep destekleyici unsur veya alt başlık olarak ele alınmıştır.

Başvurulan önemli kaynaklardan biri, Cem Behar’ın “Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim, İcrâ ve Aktarım” isimli çalışmasıdır. Aynı yazarın “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal” isimli çalışmasından da gerek meşk sistemini anlama, gerekse Osmanlı’da meşkin verildiği mekânları belirleme konusunda yararlanılmıştır. Bülent Aksoy’un “Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” isimli çalışması da özellikle Avrupalı gezginlerin anılarında geçen İstanbul’daki meşk ve icrâ mekânları tasvirleriyle bu çalışmayı desteklemiştir. Ayrıca, araştırılan döneme ışık tutan en önemli kaynak türleri olduğu için çok sayıda yerli ve yabancı gezginin seyahâtnâmesi ve anı kitabı da taranmıştır.

Osmanlı Makâm müziğinin, İstanbul dışındaki Osmanlı şehirlerinde neredeyse hiç varolmayan, İstanbul içinde ise toplumun her kesiminde kabul görmemiş; buna karşın sadece Saray çevresine mahsus bir müzik olduğu her zaman ortaya atılan bir tartışmadır. Üç bölümden oluşan bu çalışma, ikinci bölümde, durumun böyle olmadığını, Makâm müziğinin İstanbul’da en başta, müziğin hayati önem taşıdığı ve beslendiği tekkeler olmak üzere evler, konaklar, camiler, kahvehâneler gibi Osmanlı halkının her kesiminin buluştuğu mekânlarda da önemli bir karşılık bulunduğunu gösterme amacını taşımaktadır. Genellikle aynı mekânda müziğin hem eğitiminin verilmesi hem icrâsının yapılmasına rağmen bunlar eğitim ve icrâ mekânları olmak

üzere iki ayrı başlık altında ele alınmıştır. Bu ayrımı yapmaktaki amaç, anlatımı mümkün olduğunca açıklığa kavuşturmaktır. Kozmopolit ve renkli bir kültürel yapıya sahip olan İstanbul’da, “meşki alan öğrencinin ve meşki verecek ya da musiki icrâ edecek musiki üstâdının nitelikleri ve sosyal statüsü yanında, meşk veya icrâ edilecek eserlerin türüne bağlı olarak musiki mekânları da değişmekteydi” (Behar, 2003:49). Bu bakımdan müzik eğitim ve icrâ mekânları anlatılırken mekânların sosyal, kültürel ve mimari nitelikleri ile birlikte bu mekânlarda yapılan meşkler ve icrâ edilen eserlerin türleri hakkında da bilgi verilmiştir.

Yukarıda sayılan müzik mekânlarının kapalı mekânlar oluşu, doğası gereği sadece belli bir işleve mahsus olarak icrâ edilen Mehter müziği ayrı tutulacak olursa, Osmanlı Makâm müziğinin tarihsel, teknik ve estetik özellikleri gereği bir “kapalı mekân müziği” oluşundan kaynaklanmaktadır. Kaynaklarda Osmanlı Makâm müziğinin yukarıdaki kapalı mekânlar dışında kalan hamamlar, hanlar gibi mekânlarda da zaman zaman icrâ edildiğine rastlanmıştır ancak bunlar istisnai ve nadiren karşılaşılan durumlar olduğundan burada ayrıca ele alınmamıştır. Buna karşın Saray, tekkeler, camiler, evler, konaklar ve kahvehânelerdeki meşk ve icrâların sıklıkla veya düzenli aralıklarla gerçekleştiği ve Makâm müziğinin doğal meşk ve icrâ mekânları oldukları söylenebilir. Zira, Saray’daki Enderun Meşkhânesi’nin meşk ve icrâ için tesis edilmiş kurumsal bir yapı olduğu; tekkelerdeki -bazı istisnaları olmakla birlikte- dinî ritüellerin birçoğunda müziğin olmazsa olmaz bir nitelikte olduğu; camilerde kandillerde, dinî önem taşıyan gecelerde veya mevlidlerde düzenli olarak dinî müziğin icrâ edildiği; evlerde veya konaklarda düzenli olarak meşk buluşmalarının veya müzikli toplantıların yapıldığı; ve Osmanlı sosyal hayatında çok önemli bir yere sahip olan kahvehânelerde değişik dönemlerde farklı müzik türlerinin icrâ edildiği bilinmektedir.

İkinci bölümde bahsedilen diğer bir konu ise bu dönemde Avrupa’da bugün Klasik Batı müziği denilen müziğin yapıldığı mekânlara genel bir bakış ve bu mekânların İstanbul’da kullanılan mekânlarla karşılaştırmasıdır. Böylelikle üçüncü bölümde değinilen konu, özellikle Tanzimat’la birlikte her alanda hız kazanan Avrupa’ya mahsus değer ve kurumları örnek alma sürecinin müzik mekânları ile ilgili kısmının anlaşılmasına katkı sağlanmıştır.

Üçüncü bölümün başında, müzikte ve müzik mekânlarında yaşanan bu değişim sürecini daha kapsamlı bir şekilde kavrayabilmek için Osmanlı’nın Batılılaşma

döneminin siyasal ve kültürel boyutları genel bir bakışla ele alınmıştır. Çünkü müzik, “sadece ses sisteminden ibaret bir kavram olmayıp, diğer sanat dalları gibi sosyal bir yapının zaman içerisinde oluşturduğu, diğer kültürlerle etkileşim halinde devamlı değişen ve gelişen davranış kodlarını da içinde taşımaktadır. Bu anlamda müziğin belli bir kültür içinde sosyal bir olay olduğu söylenebilir.” (Kaplan, 2005: 60) Başka şekilde ifade etmek gerekirse müzikteki dalgalanmalar, toplumsal yaşamın varlığının ve bu yaşamın var ettiği toplumsal imgelerin bir yansıması olarak insanlığın değişim sürecindeki dalgalanmalarla paralel bir çizgi izler. Bu anlamda Konfüçyus’un çok bilinen “Bir toplumda müzik bozulmuşsa pek çok şey de bozulmuştur” sözü tersinden okunursa, “Bir toplumda müzik iyi seviyede ise, o toplumda diğer değerler de iyi durumdadır” denebilir (Güngör, 1990: 39).

Mehterhâne, 1826’da II. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırmasıyla birlikte lağvedilmiş ve yerine daha sonra Mızıka-ı Hümâyun adını alacak olan Batı tipi askeri bando ve konservatuarın temelleri atılmıştır. Her ne kadar Osmanlı’da Batı müziğine karşı ilginin bu gelişmeden önce başladığı söylenebilirse de, bu kurumla birlikte, Batı müziği askeri alandaki bir gereklilik sonucu bir devlet politikası olarak yürürlüğe girmiştir. Amaç; askeri bandolar ve devamında orkestralar ve korolar kurarak, Batı müziğini önce saray ve çevresine, sonra tüm halka yaymaktır. Üçüncü bölümde eğitim ve icrâ açısından Osmanlı müzik dünyasının ve buna bağlı olarak eğlence hayatının bu politika çerçevesinde geçirdiği değişim ele alınmıştır.

“Toplumu değiştirmek’, ‘yaşamı değiştirmek’ eğer sahip çıkılan mekânın üretimi gerçekleşmiyorsa bir anlam ifade etmez. Yeni toplumsal ilişkiler için yeni mekâna ihtiyaç vardır” (Lefebvre, 1973: 72). Osmanlı dünyasında hemen her alana sıçrayan yenileşme hareketleri toplumun kültür dünyasını da değiştirmiştir. Kültür dünyasının değişimi ise insanların meraklarının, zevk ve beğenilerinin değişmesi, yani genel anlamda toplumsal ilişkilerin değişmesi anlamını taşır. Mimarlığın, insanların değişen ihtiyaç ve talepleri doğrultusunda onlara yeni mekânsal öneriler sunma pratiği olduğu düşünülürse, Osmanlı kültür dünyası değişiminin bir ayağını da değişen taleplere cevap verecek nitelikte mekânsal kazanımların oluşturacağı aşıkârdır. Nitekim bu doğrultuda, Batı müziği ve bununla birlikte Osmanlı kültür dünyasına giren opera, operet, orkestra, konser, tiyatro, kanto gibi Batılı kavramlar beraberinde bunların eğitim ve icrâsının yapılabileceği kamusal nitelikte yeni mekânlar, yeni yapı türleri getirmiştir. Batılılaşma, bir yandan Batı dünyasına

mahsus değerleri getirirken diğer yandan da dönüştürdüğü kültürün mevcut değerlerini, yapılarını da değitirmitir. Bundan Osmanlı Makâm müziği de, bu müziğin eğitiminin ve icrâsının yapıldığı mekânlar da etkilenmiştir. nc bölümde bu etkilenmenin nasıl gerçekleştiği, çeşitli eğitim ve icrâ mekânları alt başlıklar halinde açıklanmaya çalışılmıştır.

2. 19. YÜZYILDA İSTANBUL'DA MAKÂM MÜZİĞİ MEKÂNLARI

2.1 19. Yüzyılda Makâm Müziğinin İstanbul'da Eğitim ve İcrâsının Yapıldığı Kapalı Mekânlar

18. yüzyıldan beri *incesaz* olarak nitelendirilen Osmanlı Makâm müziğinin doğal icrâ mekânları arasında Saray, tekkeler, evler, konaklar, camiler, kapalı ve küçük mekânları sayabiliriz. (Şekil 2.1)



Şekil 2.1 Charles Fonton'un çizdiği 18. yüzyıl *incesaz* topluluğu: Nakkare (veya çifte nâra), miskal, ney, tanbur, kemançe – (Fonton, 1746 – 1751)

Nitekim *incesaz* heyeti, kalabalık bir saz ve ses topluluğu olmayıp, yukarıda sayılan türden kapalı ve küçük mekanlarda Makam müziği icra eden ve az sayıda müzisyenden oluşan topluluklardı. 18. yüzyılda yaşamış Avrupalı gezginlerden biri olan Toderini de Makâm müziğinde *incesaz* – *kabasaz* ayırımını yapar. Zurna, Kaba Zurna, Boru, Zil, Kös, Davul gibi Mehterhâne ve savaş çalgılarının yer aldığı kümeyi *kabasaz*; Ud, Ney, Kanun, Rebap, Tanbur, Keman gibi “*oda müziği*” yapan diğer çalgılardan oluşan kümeyi de *incesaz* olarak nitelendirir (Aksoy, 2003:341-342).

Tarihsel, teknik ve estetik niteliklerinden dolayı Makâm müziğinin bir kapalı mekân müziği olduğu söylenebilir.

Bu müziğin tarihsel nitelikleri arasında, hiçbir dönemde bir “konser düzeninde” icrâ edilmemiş olması sayılabilir. Behar, Osmanlı Makâm müziğinin, 19. yüzyılda müzik alanında yaşanan bütün Batılılaşma sürecine rağmen Cumhuriyet dönemine kadar bugünkü gibi konser salonunda, sahnede icrâ edilen, bir şefi olan, Klasik Batı müziği icrâsında olduğu gibi izleyicilerin bir konser düzeninde sahne karşısına dizilerek sadece izleyip dinledikleri bir müzik olmadığını söyler. Bu gibi nitelikler, bu müziğe aynen Klasik Batı müziğine yakıştırılan ciddi (*serious music*) imajını verebilmek düşüncesiyle Cumhuriyet’in ilanından sonra Makam müziğine adeta yamalanmıştır. Öyle ki ilk kez Ali Rıfat Çağatay 1920 yılında Kadıköy’deki bir sinema salonunun sahnesinde verilen bir Makâm müziği konserinde “şef”lik yapmıştır. Bu düzen, 1940’lı ve 1950’li yıllarda Mes’ut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’un koro şefliği yapmaları sayesinde yaygınlık kazanmıştır. Halbuki belgelere bakıldığında o zamana kadarki geleneksel icrâların genelde 5-6 kişilik bir saz heyeti tarafından yapıldığı çıkarılmaktadır. Tarih-i Enderun’da belirtilen, Saray’da yapılan küme fasıllarından en kalabalığının 12 müzisyen ile yapıldığı bilinmektedir (Behar, 1990: 16-17).

Makâm müziğinin bir kapalı mekân müziği olmasının teknik ve estetik nedenleri bu müziğin incelikleri ile ilgilidir. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre, Makâm müziğinde bir sekizli içinde 24 aralık bulunmaktadır (Ezgi, 1933-53: 8). Fakat bu aralıkların hepsi sabit ve standart olmayıp eserden esere ve bazen de aynı eser içinde farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar biraz icrâcının yorumuna, biraz da eserin melodik çizgisinin seyrine göre farklılık arz edebilir. Öte yandan, komalı perdeler diyebileceğimiz bu ara sesler, bu müziğin doğru icrâsı için hayati önem taşımaktadır. Bu sebepten birbirinden ufak komalarla ayrılan bu perdelerin dinleyici tarafından ayırt edilebilecek şekilde doğru icra edilmesi gerekmektedir. Bu ise ancak az sayıda müzisyenle yapılan icrâlarda mümkün olabilecektir. Zira saz heyeti kalabalıklaştıkça her icrâcının bu perdeleri aynı şekilde duyurmaları zorlaşmaktadır. Makâmın rengini belirledikleri için hassas bir şekilde duyulması gereken bu perdeler, aralarında ufak koma farkları olan çok sayıda farklı perdeye dönüşeceği için sonucun bir uğultuya dönüşmesi kaçınılmazdır. Teknik ve estetik nedenlerin bir diğeri ise bu müziğin çok sesli bir müzik olmayışıdır. Makâm müziği çok sesli bir müzik olmadığı için her çalgı aynı notayı çalmakta ve farklı çalgıların farklı ses renk ve tınları üst üste binmektedir. Birbirinden çok farklı zenginlikteki ses rengi ve tınlarına sahip olan çalgıların sayıları arttıkça, aynı nâğmeyi çalan ve üst üste binen farklı kimlikteki

seslerin ayırt edilmesi zorlaşmaktadır. Bu durum ise icrânın duyuş kalitesini düşürmektedir (Behar, 1990: 16-17). Aynı durum kalabalık korolardaki insan sesleri için de geçerlidir. Bu problemle, günümüzde dinlediğimiz Makâm müziği koroları sıkça karşılaşmaktadır.

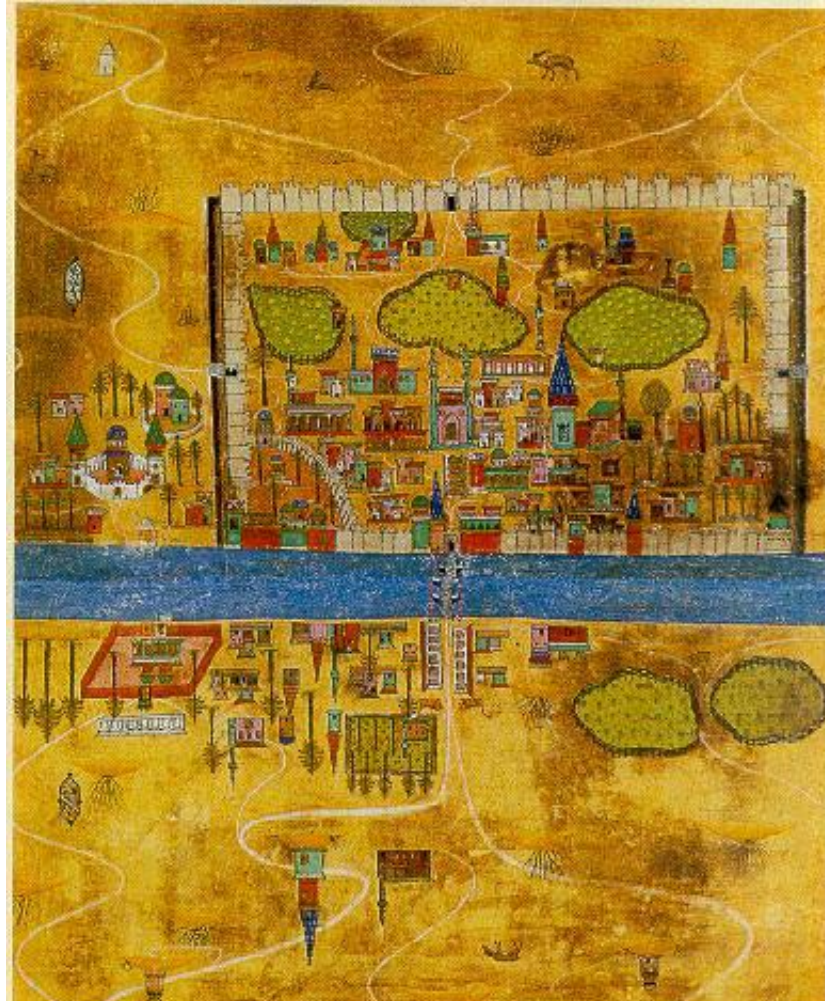
Öte yandan Behar'a göre, Osmanlı Makâm müziğinin bir kapalı mekân müziği olduğunu söylerken bundan Mehter müziğini ayrı tutmamız gerekmektedir. Çünkü Mehter müziği, Osmanlı'da sınırlı zamanlarda kullanılan ve daha çok spesifik bir amaçla icrâ edilen, dinleyenler üzerinde bıraktığı ihtişam, yücelik, azâmet gibi duygularla Osmanlı askerlerine moral verirken, düşmanlar üzerinde ise korku etkisi bırakan "katı ve sert" duyuşa sahip bir müzik türüdür. Bu amaçlar doğrultusunda bu müzik davul, zurna, kös ve boru gibi çok yüksek ses çıkarabilen çalgılarla açık havada, geniş alanlarda icrâ edilir, böylelikle savaşlarda olabildiğince "gürültü" çıkararak düşman üzerine korku salardı.

Osmanlı'da makâm müziğinin icrâ edildiği mekânlar, icrâcı ile dinleyici arasında net bir ayrımın olmadığı ortamlardı. Bu mekânlarda, herkesin söz konusu eserin sunumuna katılımı önemsenir, pasif dinleyici-icrâcı ayrımı ortadan kalkardı.

Aslında icra mekânlarında böyle bir ayrımın olmaması Osmanlı'ya mahsus daha temel bir zihniyet yapısı ile alakalıdır. Osmanlı kültür dünyasında müzik icrâsı; müzik eseri, icrâcı ve dinleyicinin ayrı ayrı düşünüldüğü üç unsurlu bir kavram değildi. Sanatçı veya izleyenin seslendirilen yapıtla olan ilişkisi pasif değil, aksine aktifti. Osmanlı insanının algısında sanatçı veya izleyici daima temsil edilen şeyin bir parçası konumundaydı. Buradan hareketle, sanat eserinin bir şeyi temsil etmekten ziyade o şeyi sunmak üzere üretildiği söylenebilir. İcrâ edildiği mekânın karakterine veya gerek icrâ edenin gerekse dinleyicinin içinde bulunduğu ruh hallerine göre her seferinde farklı bir şekilde icrâ edilen Makâm müziği için de bu durumun geçerli olduğu söylenebilir.

Osmanlı insanı, herhangi bir yapıtın temsilden ziyade "gösteriye" ya da "sunum"a yönelik karakterini kavramaya yönelik bir algıya sahipti. Dolayısıyla Osmanlı zihni, genel atmosferin ve yer alan tüm unsurların hep birlikte gösterilen olayı var ederek ayrı ayrı önem kazandığı ve tüm katılımcıların içinde aktif roller aldıkları mekânlar yaratmaya yatkındı (Erzen, 1999: 50).

Mekânı mekân yapan kendisini oluşturan öğelerden çok, içinde yer alan etkinliklerdir. Bu anlamda, mekâna yüklenen işlev ve insan ögesi mekânda aktif roller alarak onu asıl hüviyetine kavuşturur. Bu durum, aynı zamanda sanatçı ve izleyicinin çerçevesinin içinde yer aldığı ve doğası gereği dışarıdan izleyiciye yer vermeyen minyatürler için de geçerlidir. Özellikle 16. yüzyılda Osmanlı'nın en gelişmiş sanat dallarından biri olan ve mekânsallığın vurgulanarak üç boyutluluğun iki boyutlu bir ortama aktarıldığı minyatürlere bakıldığında da yukarıda bahsedilen mekân algısının izleri takip edilebilir (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 Bağdat Minyatürü – Matrakçı Nasuh (www.resimkalemi.com)

Minyatürlerde, izleyen, sunulan şeyin bizzat içine dahil olması durumu, perspektif kullanılmadan sağlanan merkezi bir kompozisyon anlayışı ile sağlanmıştır. Sanatçı, aynı minyatür içinde resmettiği her figürü, kendi konumlandığı farklı noktaları referans alarak, oradan bakıyormuşçasına çizer. Her figürün ayrı ayrı tam karşısından bakıyormuş gibi resmedilmesi, minyatür içindeki her figüre ayrı bir önem

atfedildiğini gösterir. Bu teknikle minyatür kendi aralarında geçişli ve etkileşim içinde olmakla birlikte, kendilerine özgü kimliği de olan farklı karelere bölünmüş olur. Bu durum perspektif tekniği uygulanmaya başlandıktan sonraki Avrupa resminde var olan mekânsal sürekliliği içermemektedir (Erzen, 1999: 53). Bu anlamda minyatürlerin doğası gereği her seferinde farklı bir atmosferde gerçekleşen Makâm müziği icrâsı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Zira, farklı yönlerden merkeze doğru bakan gözlerin algıladığını resmettiği söylenebilecek minyatürlerde de nereden bakıldığına göre değişen, her seferinde farklı bir kompozisyonla karşılaşmak mümkündür.



Şekil 2.3 Safranbolu Yerleşimi (www.e-tarih.org)

Osmanlı'nın mimari algısı da esas itibarıyla müzik ve minyatür sanatı ile ilgili yukarıda bahsedilenlerden farklı değildir. Osmanlı mimarisinde de her seferinde araziye uyarlanabilen tipler kullanılmıştır (Şekil 2.3). Mimari yerleşimler incelendiğinde binaların birbirine göre hem dik hem de geniş açılarla konumlandırıldığı fark edilir. Bina konumlandırmasındaki bu karma yaklaşım, yerleşim grubunun bütününe bakıldığında binaların her birine canlılık ve kendine özgülük katar. Binaların bu kendine özgülük durumunun, her birinin farklı yönlere bakarak farklılaştığı izlenimini doğurarak onlara insansı, organik bir birliktelik

sağladığı söylenebilir. Cami, medrese ya da hamam gibi yapıların içerisinde, farklı etkinlikler için bir sahne işlevi gören iç hacmini oluşturan farklı nitelikteki mekânlar topluluğunu bir arada tutan önemli unsur kubbedir. Bu tip yapılarda kubbe “sahne” üzerinde dönerek altındaki mekânları merkezîleştirir.

Osmanlı'nın bu üç sanat alanındaki dünyaya bakışında, mekâna dair benzer yaklaşımlar gösterdiği söylenebilir. Bu benzerlikler, aynı kültüre mahsus sanat alanlarının, farklı tekniklerle, farklı ortamlarda icrâ edilmesine rağmen mekânsal yaklaşımlarının aynı olduğunu ve dünyayı aynı şekilde algılayan zihinlerin ürünleri olduğunun göstergesidir.

Osmanlı kültür dünyasında müzik, mimarlık ya da başka bir alana ait bilginin yüzyıllar boyunca sadece sözlü kültür çerçevesinde kalması da temsil meselesi ile ilişkilidir. Osmanlı'da, eski ve yeni müzik kuramlarının araştırma konusu yapıldığı basılı eserler ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkarak yaygın bir şekilde tanınmaya başlanmıştır (Zeren, 1999: 556). Bu dönemden önce elyazması olarak yazıldığı için yaygınlaşmamış birkaç istisna dışında, yüzyıllar boyunca Makâm müziğinin notaya geçirilmeden icrâ edilmiş olmasının veya sanat analizi veya herhangi bir kuramsal söylemin yazıya dökülmemiş olmasının da sanat eserinin temsil yükümlüğünün olmayışından kaynaklandığı söylenebilir. Sözlü bilgi ile yazılı bilgi arasında temel farklılıklar olduğu gerçeği çoğunlukla gözardı edilen bir durumdur. Halbuki, müzik, mimarlık veya herhangi başka alana ait bir bilgiyi sözlü olarak edinmek, iletmek ve üretime geçirmek ile bunları yazılı olarak, belli bir notasyon sistemi ile yapmak arasında bir fark olduğu açıktır. Bu fark, bilginin içeriğiyle ilgili olabileceği gibi, bu içeriğin düşünsel planda genişletilmesi veya iletmesi hususunda kendini gösterir. Tanyeli'ye göre, insanın farklı algılama ve kavrayış metotları olduğu da düşünülürse, sözlü ve yazılı bilgi dünyalarının insanın düşünce ve üretim süreçlerini şekillendirmede farklı etkilere sahip etkenler olduğu anlaşılabilir (Tanyeli, 1996:25).

Makâm müziği icrâsına konser düzeninin gelmesinden sonra, Batı müziği konser düzeninde olduğu gibi sahne ile oturma grupları arasına bir çizgi çizilerek icracı dinleyiciden net bir biçimde ayrılmıştır. Sonuç olarak, dinleyicinin pasif bırakılıp, icrâya her seferinde bir yenilik katacak olan katılımı ortadan kalkınca, süslemelerde de yapılan sadeleştirme ile icrâ da standartlaşmış ve donuklaşmıştır. Behar, Makâm

müziğinin ruhuna uygun mekânlarda icrâ edilmesi gerektiği ile ilgili olarak şunları söyler:

“Bugün bildiğimiz "çok amaçlı", yani içinde her şeyin icrâ edilip dinlenebileceği (ve modernleşme sürecinin ürünü olan) konser salonları geleneksel müziklere uygun mekânlar değildir aslında. Çünkü hangi türden olursa olsun, geleneksel anlamda müzik dinlemek mutlaka belli bir ritüel içinde yapılırdı. Musîki dinlemeyle ilgili bir erkân vardı, bu da zihin ve mekânla ilgili bazı olmazsa olmaz koşulların yerine getirilmesini gerektirirdi. (...) Ayrıca musîkinin türü icrâ mekânını belirlerdi, mekân da icrâ edilecek musîkiyi. Tekke ilâhîsi başka, cami ilâhîsi başkaydı meselâ. Camide şarkı, köçekçe okunması akla gelmeyeceği gibi, ekâbir konağında da ilâhiler, naatlar, Mevlevî âyînleri okunması pek düşünülmezdi “ (Behar, 30.06.2000).

Saray’da meşk vermekle görevlendirilmiş musiki üstâdları, zaman zaman verilen hediyeler dışında Saray Hazinesi’nden de düzenli maaş alıyorlardı. Verilen bu maaş kayıtlarına göre, musikiye düşkünlüğü ve musikişinasları korumasıyla bilinen, kendisi de aynı zamanda büyük bir bestekâr olan III. Selim döneminde dahi Saray’da görev alan musiki üstâdlarının sayısı yirmiyi geçmemektedir. Bu bilgiler ışığında, Saray dışında faaliyet gösteren musiki üstâdlarının, sanatını Saray bünyesinde icrâ eden musiki üstâdlarının sayısından daha fazla olduğu aşikârdır (Behar, 2003:59).

Osmanlı padişahlarından müzikten hoşlanmayanlar ya da bir takım dinî sebeplerle müziği hoş görmeyenler de olmuştur. Meselâ 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman döneminde Saray’da bulunan yetmiş müzisyenlerin tümünün görevine son verilmiş ve Enderun meşkhânesi süresiz olarak kullanım dışı bırakılmıştır. Buna benzer bir diğer örnek olarak III. Osman’dan hemen sonra, tahtta oturduğu 1757-1774 yılları arasında Saray’da hiçbir musiki öğrenim veya icrâ faaliyetine rastlanmayan III. Mustafa dönemi gösterilebilir. Ama Saray’dan musiki seslerinin duyulmadığı yaklaşık çeyrek asırlık zaman dilimi boyunca musiki aktarımında veya geleneğinde bir kopukluğun yaşanmamış olması, Osmanlı’da musikinin sadece Saray’a bağlı olarak var olmamasına ve temellerinin Saray dışında da canlılığını sürdürüyor olmasına bağlanabilir. Bu çeyrek yüzyıllık kesintiye rağmen 1774’te başa geçen I. Abdülhamid ve sonrasında III. Selim zamanında Enderun meşkhânesi belki de tarihinin en büyük canlılığına kavuştuğuna göre,

meşkle varolan Makâm müziği aktarımı Saray'ın dışına taşmış ve musiki Saray'ın mali ve sosyal desteği olmaksızın varlığını devam ettirebilme gücüne erişmiş olmalıdır (Behar, 2003:45).

Bu sebeplerden dolayı, yaygın kanıların aksine Osmanlı'da müziğin ancak Tanzimat'la başlayan Batılılaşma çabaları ile birlikte Saray dışına çıkabildiği doğru değildir. Tanzimat'ın çok öncelerinden itibaren İstanbul başta olmak üzere, Bursa, Edirne, İzmir, Selanik, Şam gibi imparatorluğun büyük şehirlerinde musiki, toplumun değişik katmanlarında varlığını sürdüren ve farklı hayat damarlarından beslenerek birikimini derinleştiren bir sanattı. Saray dışında musiki öğrendikten, yaptığı beste ve icrâlarla musiki camialarında adını duyurduktan sonra padişahın özel isteği ile Saray'da göreve çağrılan ve himaye altına alınan müzisyen sayısı oldukça fazladır. Buna karşılık sanat hayatları boyunca Saray'dan hiçbir şekilde destek görmemiş olmasına rağmen verdiği eserlerle günümüze dek ismi anılan müzisyenler de çoğunluktadır (Behar, 2003:47). Nitekim, Makâm müziği denince yüzyıllardır akla gelen en önemli isimlere baktığımızda bu müziğin Osmanlı kentinin bütün toplumsal kesimlerinde bir karşılığının bulunduğu söylenebilir. Hamamızâde, Kömürcüzâde, Şekerci, Dellalzâde, Buhurizâde, Uncuzâde, Mutafzâde vb. Makâm müziğinin büyük bestekârlarının 'soy' adları bu insanların saray dışından, halktan gelen ailelere mensup olduklarını hemen ele verir.

Saray dışında musiki ile uğraşan insanlar, bu işi profesyonel olarak yapmıyordu. Bu musikişinaslar, asıl geçimini şeyhlik, dervişlik, imamlık, hatiplik veya müezzinlik gibi dinî içerikli mesleklerle; kadılık veya müderrislik gibi ulema sınıfına mahsus mesleklerle veya pazarcılık, taşçılık, hamamcılık, şekercilik, çömlekçilik gibi esnaf sınıfına mahsus mesleklerle sağlıyorlardı. Bu bilgiler ışığında Makâm musikisinin hiçbir zaman yalnızca bir Saray musikisi veya sadece elit çevrelerde çalınıp söylenen bir müzik türü olmadığı rahatlıkla düşünülebilir. Böylece Makâm musikisinin başta İstanbul olmak üzere, İzmir, Edirne, Bursa, Konya ve Selanik gibi dönemin önemli şehirlerinde toplumun değişik katmanlarında karşılığını bulmuş bir şehir müziği olduğu söylenebilir.

Yukarıdaki durumdan çıkarılabilecek diğer bir sonuç ise Osmanlı'da müzisyenlerin büyük çoğunluğunun müzikle profesyonel anlamda uğraşmadığıdır. Nitekim eldeki veriler de ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar musiki meşkinin para karşılığında verilmediğini göstermektedir.

Osmanlı kültür dünyasına batılı unsurların girmesiyle çeşitlenen Osmanlı müzik dünyası özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde çoğalan mesire yerleri, bahçeler, gazinolar gibi umuma açık mekânlarda da var olmuştur. Farklı beklentilere hitap eden ve farklı kesimlerden insanların girip çıkabildiği bu mekânlardaki musiki icrâsının artmasıyla yavaş yavaş bir müzik piyasası olgusu ve icrâda da piyasa üslûbu ortaya çıkmış, bu da bu alanda profesyonelleşmeyi ve piyasa rekabetini getirmiştir (Behar, 2003:46).

2.1.1 Müzik Eğitiminin Verildiği Mekânlar

Osmanlı kültür hayatında çeşitli dönemlerde yapılan, müziği Batı müziğinde olduğu gibi yazılı olarak kaydedebilmek için bir notasyon sistemi oluşturma çabalarına karşın müzik eserleri yüzyıllar boyunca, hatta yirminci yüzyılda dahi “meşk” sistemiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Öyle ki; eserlerin meşk yoluyla aktarımı Osmanlı’da “gündelik bir öğrenme pratiği” idi (Behar, 2003:43). Meşk, Makâm müziğinde uygulanan, geleneksel kulaktan öğrenme ve öğretme yöntemidir. Bu eğitim yönteminde hoca, bir eseri parça parça veya bir bütün halinde, öğrencinin hafızasına doğru ve eksiksiz bir şekilde yerleşinceye kadar tekrar tekrar okuturdu. Ancak bu öğretim yönteminde, eseri usulüyle birlikte okumak, hem öğrenmeyi hızlandıracağından hem de eseri öğrencinin zihnine daha kalıcı bir şekilde nakşedeceğinden, çok önemlidir. Çünkü usul, notanın olmadığı bir müzik dünyasında, içerdiği güçlü ve zayıf zamanlı ritmik vuruşlarla eserlerin melodik örgüsüyle daima karşılıklı bir ilişki içinde olarak, eserlerin ritmik altyapısını oluşturur. Batılılaşma çabaları ile birlikte tesis edilmeye çalışılan Batı tarzı müzik eğitiminin verildiği mekânlara geçmeden önce Osmanlı’da “meşk” yoluyla eğitimin hangi mekânlarda yapıldığından bahsetmek yerinde olacaktır. Osmanlı kültür hayatında, Makâm müziğinin Saray dışında beslendiği mekânlar arasında tekkeler, konaklar, musiki üstâdlarının meşk verdikleri kendi evleri ya da öğrencilerinin evleri, camiler ve kahvehâneler sayılabilir.

2.1.1.1. Saray – Enderun Meşkhânesi

1635 yılında Topkapı Sarayı’nda musiki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi, Saray’daki sanat hayatını anlatırken buranın kurumsallaşmış bir musiki öğrenim mekânı olduğundan bahseder (Behar, 2003: 25).

Enderun meşkhânesi Saray'daki müzik hayatının en önemli kurumudur. Enderun'daki musiki eğitimi IV. Murat zamanında açılan Seferli Odası'nda verilirdi. Seferli Odası açılmadan önce ise musiki eğitimi için “büyük” ve “küçük” odalar kullanılırdı (Akkutay, 1999: 189). Evliya Çelebi de bu özel odalardan bahsederken, Saray'daki musiki eğitiminin meşk yöntemine uygun olarak tahsis edilmiş mekânlarda yapıldığının belgesini sunmaktadır. Saray'da Sultan ve Hânedan üyeleri musiki icrâ ve beste çalışmalarını sedirli Türk evinin başodası şeklindeki küçük ve kapalı mekânlarda yaparlardı (Şekil 2.4). Nitekim III. Selim ve son Padişah VI. Mehmet Vahdettin de Saray'da böyle mekânlarda müzikle uğraşmışlardır. (Yılmaz, 2007:62).



Şekil 2.4 III.Selim'in Aynalıkavak Kasrı'ndaki beste odası – Turgay Bülbül

Burada musiki meşklerini Saray'da aynı zamanda müezzinlik veya hünkâr imamlığı gibi müzikle ilgili başka görevlerde de bulunan yetişmiş müzisyenler verirdi. Enderun'daki eğitim sistemi Büyük ve Küçük Oda, Doğancı Koğuşu, Seferli Koğuşu, Kiler Koğuşu, Hazine Odası, Has Oda olmak üzere 6 kademededen oluşurdu (Akkutay, 1999: 189). Eğitim verecek musiki üstâdları ise Kiler, Hazine ve Has Oda gibi daha yüksek kademelerdeki musikişinaslar arasından seçilirdi. Saray'a bağlı olmaksızın müzik yeteneğini kanıtlamış musikişinaslar da Saray'a çağrılıp aylık

ücret ödemek suretiyle Meşkhâne’de meşk verebiliyordu. Bu müzisyenler haftanın belli günleri Saray’a gelip dersler verirdi (Uzunçarşılı, 1977: 79-114).

1630’lu yılların başında bir savaşta esir düşüp Müslüman olduktan sonra Saray’a alınan ve burada musiki eğitimi alan Polonyalı Ali Ufki Bey (Wojciech Bobowski) “Saray-ı Enderun” isimli çalışmasında Saray Meşkhânesi’ni detaylı bir şekilde anlatır. Buna göre: Meşkhâne, musiki üstâdları ile içoğlanların karşılıklı oturarak usûl vurarak meşk ettikleri, gün boyu açık bulundurulmuş bir yerdi. Burada Makâm müziği öğrencileri yanında Halk müziği ve Mehter müziği yapan müzisyenler de bulunabilirdi. Divan’dan sonra gelen musiki üstâdları çalgılı ya da çalgısız bir şekilde öğrencilerine musiki eserleri öğretirlerdi. Eserlerin tonlarını ezberden bilir ve şarkılar bestelerlerdi. *Murabba*, *kar*, *nakiş* ve *semâi* gibi eserleri geçerken ritmi sağlamak için her zaman küçük bir davul çalınırdı. *Tesbih*, *ilahi* ve *tevhid* gibi ciddi ve ağırbaşlı eserleri meşk ederken ise elleriyle usûl vurmazlardı. Burada musiki hep ezbere yani meşk yoluyla öğrenilir, eserleri notaya almak ise bir mucize gibi görülürdü (Behar, 2003: 27).



Şekil 2.5 Lâvta Çalan Hanım, Thomas Allom'un Gravürü, XIX.Yüzyıl.

Osmanlı Sarayı'nda erkekler musiki eğitimlerine Enderun Meşkhânesi'nde devam ederken, Saray'daki kadınlar için Harem-î Hümâyün'da musiki dersleri verilirdi (Şekil 2.5). Harem'deki kadınlara dönemin müziğine büyük hizmetleri geçmiş, Enderun'da da müzik dersleri veren ya da Saray mensubu olmasa da besteleri veya icrâsıyla meşhur olmuş önemli musiki üstâdları ders verirdi. Bu dersler haftanın belirli günleri düzenli olarak yapılırdı. Derslerde çalgı eğitiminin yanında, meşk yöntemi ile usûlleri de vurularak sözlü eserler geçilirdi. Bir nevi konservatuar diyebileceğimiz bu müzik eğitimi mekânında kadınlar Osmanlı müziğini oldukça iyi bir şekilde öğrenmişlerdi. Bu sebeptendir ki kadınlar Saray'da ve şehirde, iyi eğitilmiş olmanın verdiği cesaretle bu müzikte ve raksta etkin bir şekilde söz sahibi olmuşlardı. Saray'dan yüzyıllar boyunca birçok önemli kadın bestekâr çıkmıştır. Osmanlı ile ilgili temel kaynaklar incelendiğinde, bu kaynaklarda Osmanlı müziğinin daha çok şehirlerde icrâ edilen tarzıyla karşılaşılmaktadır. Buna bağlı olarak Saray'da Harem gibi "saklı" bir yerde bulunmaları ve sosyal hayata katılımlarının kısıtlı olması sebebiyle Saray'da yetişen bu kadın bestekârların pek azının isimleri ve eserleri hakkında bilgi bulunmaktadır. Müzikte yetkinlik kazanan bu kadınlardan aynı zamanda, 18. yüzyılda yaşamış olan Dilhayat Kalfa gibi Saray'da sazende ve besteci olarak hocalığa kadar yükselip "kalfa" ünvanına sahip olanlar da vardır (Beşiroğlu, 2006: 3-19).

2.1.1.2 Evler, konaklar

Yaygın kanının aksine Osmanlı kültür hayatında musiki, Saray Meşkhânesi'nin sistematik bir şekilde çalışmaya başladığı onyedinci yüzyılda bile, saray dışında da varolmuştur. Musikinın Saray dışında eğitiminin verildiği mekânlar arasında ders verecek musiki üstâdının ve ders alacak öğrencinin evi ya da konağı sayılabilir. Zira, Saray'a mensup câriyelerin musiki ya da bir çalgı çalmayı öğrenmek için musiki üstâdlarının evlerine gittikleri bilgisi çeşitli arşiv belgelerinde mevcuttur.

Saray dışından olan bu musiki üstâdları Saray câriyeleri için yaptıkları bu dersler karşılığında Hazine'den ücretlendirilirdi. Bu üstâdlardan biri 1692'de ölen Serhânende Çömlekçi Recep Çelebi'dir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerde, Çömlekçi Recep Çelebi ile evinde meşk yapan câriyelerin meşk bittikten sonra hemen Saray'a geri dönmediği, zaman zaman bu evde uzun süre kaldıkları ve kaldıkları her gün için üstâda Saray Hazinesi'nden nafaka ücreti

verildiği belirtilmiştir. Yine aynı kaynakta 1679 yılında Neyzen Mehmet Çelebi'nin kendi evinde Saray câriyelerine musiki ve ney meşk ettiği, Saray Hazinesi'nin de yine bu meşkin ve câriyenin yemek masraflarını karşıladığı bilgisi bulunmaktadır (Uzunçarşılı, 1977: 39).

Bu iki örnek de Osmanlı'da musiki öğreniminin sadece Enderun'da ya da Saray'da bu iş için tahsis edilmiş mekânlarda gerçekleşmediğini, buna mukabil Saray dışında da musiki üstâdlarının öğrencileriyle musiki meşk ettiklerini göstermektedir. Bunun yanında Saray câriyelerinin düzenli musiki derslerinin doğrudan saray hazinesinden karşılanıyor olması, padişahların müziğe ve musiki üstâdlarına ne kadar değer verdiklerinin bir göstergesi olarak sayılabilir.

İstanbul'da devletin ileri gelenlerinin ve varlıklı ailelerin konaklarında çalışan diğer vazifeliler yanında bir de imam efendi olurdu. İmam efendi, hâne sahibi ve halkına sabah, akşam ve yatsı namazını konağın selamlık tarafındaki büyük sofada kıldırırdı. Hâne sahibi, musikiden anlayan imam efendiden na't-ı şerif ve ilahiler okumasını rica edebilirdi. Ayrıca imam efendilerin öğretme konusunda kabiliyetli olanları, bulunduğu konakta hizmet eden gençlerden hevesli olanlarına bildiği bestelerden semai, nefes, kâr, ilahi ve şarkı gibi türleri öğretirdi. Bu şekilde birçok musikişinas yetişmiştir. Bu musiki heveslileri içinden çalgı çalmaya ilgi duyanlar da çıkardı. Bu sayede, musikiden anlayanların çok olduğu konaklarda, Ramazanlarda cemaat ile teravih namazı kılınır, tevşihler okunur, müezzinliğin hakkı verilirdi. Ayrıca, konağında böyle musiki ustaları bulunduran hâne sahiplerine, halk arasında "falanca zat falanca paşanın imamlığından geçmiştir" şeklinde iltifat edilir ve böylelikle hâne sahibinin namı, imam efendinin şöhreti ile birlikte anılırdı (Abdülaziz Bey, 2000:176-177).

İstanbul'da konaklarında çalgı ve oyun takımları bulundurmamak sadece vüzera (vezirler) ve devlet büyüklerine mahsustu. Bu durum sadece varlıklı olmakla ilgili değildi. Ekonomik durumu buna yetse dahi diğer ailelerin konaklarında saz ve oyun takımları bulundurmaları hoş karşılanmaz, halk arasında dedikoduya sebep olurdu. Vüzera ve ekabir konaklarında bulundurulmuş çalgı ve oyun takımı üyeleri câriyeler arasından özenle seçilirdi. Bu câriyeler, kabiliyet ve fiziksel niteliklerine göre sazende, hânende ya da rakkase olarak ayrılırdı ve titizlikle bu konaklarda eğitilirdi. Sesi güzel, kıvrak ve gür olanlar hânende; şişman olmayan, çevik ve kıvrak yapılı bir vücudu olan, uzun saçlı ve güleç yüzlü câriyeler ise rakkase olacak

şekilde eğitilirdi. Namuslu olduğundan şüphe edilmeyen, musikide şöhret kazanmış yaşlı ustalar, haftanın belirli iki günü konağa gelerek hânende olarak yetiştirilecek câriyelere kâr, nefes, semai, ve şarkı öğretirlerdi. Ancak bu câriyelere, fihrist ve uzun taksimler, ağır besteler ve kârların uzun ve ağır olanlarındansa, daha hareketli, neşeli ve kıvrak köçekçeler, yörük besteler ve şarkılar öğretilmesi istenirdi. Sazende olacak câriyeleri eğitmek içinse sazında usta, ancak bilhassa âmâ olan saz üstâdları seçilir, bu üstadlar, haftanın belirli bir günü konağa gelerek harem ağası refakatinde meşk verirlerdi. Çengiler ve genelde Çingene kadınlar da rakkase olacak câriyelere raks usulleri öğretirlerdi (Abdülaziz Bey, 2000:285).

Konaklarda musiki ve raks eğitimi için ayrılmış oda genelde hâne halkının, özellikle çocukların bulunduğu yerlerin uzağında olurdu. Musiki çalışmaları sırasında konak sakinlerinin içeri girmesine izin verilmezdi. Câriyeler, musiki üstadlarıyla yeterince meşk ettikten sonra hâne sahibinin bulunduğu sofaya alınırlar, öğrendikleri eserleri hâne sahibine dinletir ve onların görüşlerini alırlardı. Çalgı ve raks üstadlarına belli bir maaş verilir, ayrıca kendilerine zaman zaman bahşiş verilerek de ödüllendirilirdi. Musiki ve raks çalışmalarının olduğu günün akşamında, câriyelere ve musiki üstadlarına şerbet ve yiyecekler ikram edilirdi (Abdülaziz Bey, 2000:286).

2.1.1.3 Tekkeler

Cumhuriyetin ilânından sonra 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatıldığı tarihe kadar tekkeler Makâm müziğinin beslediği can damarlarından biri olmuştur. Başta Mevlevî dergâhları olmak üzere, Halvetiyye, Gülşeniyye, Kadiriyye, Cerrahiye ve Bektaşîyye gibi dergâhlarda gerek dinî gerekse dindışı eserler öğretilmiş, üretilmiş ve icrâ edilmiştir. Tarikat mensubu olsun olmasın toplumun her kesiminden musikişinasların devamlı uğrak yeri olan özellikle Mevlevî dergâhları kapatıldıkları tarihe kadar Osmanlı'da adeta birer müzik konservatuvarı vazifesi yapmışlardır. Mevlevî dergâhları, sadece kendisi de Mevlevî olan büyük bestekâr ve padişah III.Selim'in veya Makâm müziğinin en büyük bestekârlarından İsmail Dede Efendi'nin yaşadığı dönem olan onsekizinci yüzyıl sonu ile ondokuzuncu yüzyıl başında değil, onyedinci yüzyıldan itibaren Makâm müziğinin en önemli eğitim, üretim ve icrâ mekânı olmuşlardır.

Cami veya tekke musikisine ait dinî eserleri öğrenmek isteyenlerin ilk başvuracakları kimseler bu dinî ya da sosyal çevre içinde yetişmiş, olgunlaşmış musiki üstâdlarıydı.

Ancak dinî musikinin ve hatta Osmanlı musikisinin en karmaşık ve çetrefilli eserleri sayılan Mevlevî Âyînleri, öncelikle Mevlevî dergâhlarında yetişmiş ve bu eserleri özümsemiş olan müzisyen, derviş ya da âyînhanlardan meşk edilirdi. Mevlevîhâneler dışında kalan diğer tekkelerin zakirbaşları ise öncelikle kendi âyînlerinde icrâ edilecek *nefes* ya da *ilahilerin* meşkini verirlerdi (Behar, 1993: 25). Musiki eğitimin en üst düzeyde verildiği tekkelerde, özellikle musikişinas şeyhler, eğitimi bizzat kendileri yürütür ve öğrencileri takip ederlerdi. Meselâ; kanunî ve üdfî olan Galata Mevlevîhânesi şeyhi Atâullah Dede, mukâbele günleri mutripte okunan âyînleri dikkatle takip eder, usûlde veya nağmelerde farketdiği hataları mukâbeleden sonra öğrencilerine aktarırdı (Demirtaş, 2007:163).

“Örneğin ondokuzuncu yüzyılda 1880’li ve 1890’lı yıllarda Bahariye Mevlevîhâne’si dergâhı şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve kudümzenbaşısı Zekâi Dede haftada iki gün seçkin öğrencilerine eser meşk ederlerdi. Bu meşklerde Suphi Ezgi, Kazım Uz, İsmail Hakkı Bey gibi besteciler yetişti. Aşağı yukarı aynı yıllarda Yenikapı Mevlevîhânesi’nde neyzenbaşı olan Aziz Dede (1835-1905) her cuma günü namazdan sonra dergâhtaki hücrelerinde meraklılara ‘pir aşkına’ ney dersi verirdi.”(Behar, 2003: 49) İstanbul’da bulunan çok sayıdaki tekkenin çoğunda, Mevlevîhânelerin ise küçük büyük hepsinde sema âyînleri yapılırdı. Bu âyînler müziksiz olamayacağından dolayı bu tekkelerde daima musiki teşkilatı mevcuttu (Ak, 2004:65).

Antoine Murat, 18. yüzyılda Osmanlı dünyası gözlemcileri tarafından yapılmış en güvenilir araştırmalardan birini ortaya koymuştur. Kendisi de aslen bir Osmanlı olan Murat, daha çok Batı müziği eğitimi almışsa da, Osmanlı makâm müziğine de büyük ilgi duymuştur. Murat, “Doğu Ezgisi Üstüne Bir İnceleme Denemesi veya Makâm Müziğinin Makâm ve Usul Sisteminin Açıklanması” isimli araştırmasında Mevlevîhânelerin İstanbul’daki musiki hayatında oynadığı rol hakkında önemli veriler sunmaktadır bize. Buna göre; Mevlevîhânelerde mukabele günlerinde dervişler hücrelerine çekilip kendileriyle konuşmak isteyenleri beklerdi. Bir nevi musiki toplantılarına dönüşen bu günlerde dergâha musikişinas ve müzisyenler gelirlerdi. Bu toplantılarda yeni besteler üzerinde incelemeler yapılarak eleştirilir, besteciye övgüler düzülür ya da öğütler verilirdi. Daha sonra eski peşrevler de icra edilerek üzerinde tartışılır ve bir fikir birliğine varmaya çalışılırdı. Murat, bu fikir alışverişlerini müzisyenlerin kendi eserlerini ortaya koyarak savundukları bir nevi

yarışmalara benzetmektedir. Bu anlamda, mevlevîhânelerin birer dinî merkez olmalarının yanında, içinde bulunduğu ortama göre oldukça modern ve demokratik eğitim kurumları oldukları da söylenebilir. Ayrıca mevlevîhânelerin o günlerin musiki ortamında oldukça seçkin ve hatırı sayılır musiki kurumları oldukları Murat'ın şu sözlerinden çıkarılabilir: "...hiçbir musikici Mevlevîhânelere devam etmeden, oraya gelen musikicilerle tanışmadan, onlar tarafından sıkı bir şekilde imtihan edilmeden adını duyuramazdı" (Aksoy, 2003: 173-174).

Mevlevîhânelerde tarikat mensuplarının ibadet ederken söyleyip çaldıkları dinî musiki dışında her türlü müzik rahatça meşk edilir, çalgı öğrenimi yapılır ve müzisyenler yetiştirilirdi. Bu sebeple burası Osmanlı'nın hemen her döneminde musikinın eğitimi, üretimi ve aktarımında başat roller üstlenmiş ve Buhurizâde Mustafa Itri Efendi, Hamamızâde İsmail Dede Efendi, Zekâi Dede gibi Makâm müziğinin gelmiş geçmiş en büyük üstâdlarını yetiştirmiştir (Behar, 2003: 47).

19. yüzyıl sonlarında Osmanlı'da bulunan Fransız müzikolog Thibaut "Mevlevîlerin Yahut Dönen Dervişlerin Musikisi" isimli Mevlevîlere ilişkin gözlemlerini anlattığı makalesinde 13. yüzyıldan beri dönen dervişlerin huzur dolu tekkeleri dışında Türklerin hiçbir sanat okulu yahut konservatuvarı olmadığının altını çizer. Bununla birlikte Saray'a bağlı sazandelerin ve hânendelerin bir şekilde Mevlevî dergâhından geçmiş olduklarını söyleyerek bu ilim ve sanat yuvasını över. Thibaut aynı makalenin ilerleyen bölümlerinde ise Mevlevîlerde musiki öğretiminde bilginin doğrudan doğruya gelenek aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla uygulandığından bahseder ve şöyle devam eder:

" Üstâdının ayakları dibinde diz çöküp oturan, ama bir gün nasıl olsa mutrip heyetinde onun yerini alacak olan genç derviş dinî musikinın geniş dağarını ezberleyebilmek için bütün yeteneğini kullanır; belleğinin kendisini yanıltma tehlikesine karşı birtakım notlar almaya çalışmaz, böyle bir şeye kalkışacak olursa, hemen o dakikada kendisinden notlarını yok etmesi istenir" (Aksoy, 2003: 359-361).

2.1.1.4 Camiler

Camiler, cemaatin toplanarak ibadet ettiği bir mekân olarak Osmanlı gündelik hayatının dinsel merkezini sembolize eder. Osmanlı Klasik Dönemi'nde, şehir

yaşantısını oluşturan mahallenin sosyal, kültürel ve biçimsel anlamda belirleyici unsuru dinî değerler sistemi olduğuna göre cami bu noktada önem kazanmaktadır.

Osmanlı’da gündelik hayatın kültürel yapılanmasında belirleyici bir unsur olan cami, mahalle yaşantısının siyasi yönü üzerinde de doğrudan etkili olmuştur. Klasik Osmanlı mahallesinin meydanı yoktur. Osmanlı’da Batı yaşantısında olduğu gibi bir meydan kavramı da olmadığı için, sokak dokusu içerisindeki açık alanlar da insanların toplanarak kararlar aldıkları mekânlar niteliğinde değildir. Klasik dönemde bu işlevi cami avlusu üstlenmekteydi. Ancak, meydan niteliğindeki bu avlularda halk, yaşantılarına ilişkin bir takım kararlar almaktan ziyade, siyasi otorite ile şeyhülislam tarafından alınan kararları cami imamının ağzından dinler ve onaylardı. Bu anlamda camilerin, bir ibadet merkezi olmakla birlikte, avlularının yöneten ile yönetilen arasındaki iletişim mekânizmasında bir denetim aracı olduğu söylenebilir (Işın, 2006:544).

Camiler, mahalle sakinlerinin, yalnızca ibadet etmek ya da hayatın tüm pratiklerine egemen olan “kolektif hareket etme” ruhuyla bir araya gelerek alınan bir kararı paylaşmak için toplandıkları mekânlar değildi. Camiler, aynı zamanda Osmanlı’da dinî musikinin meşk edildiği mekânlardan biriydi. Meşk ederek öğrenmenin Saray dışında da uygulanan bir yöntem olduğu 1670’lerin başında gelip uzunca bir süre İstanbul’da kalan Fransız doğu bilimcisi Antoine Galland’ın 1672 -1673 yılları arasında yazdığı hatıralardan da anlaşılabilir. 1672 yılının 16 Mart Çarşamba günü Valide Camii’ne giren Galland etrafta gördüklerini şöyle ifade eder:

“... ve diğer tarafta, bir başka Türk, genç bir bostancıya şarkı söylemeyi öğretiyordu. Bu bostancının pek güzel bir sesi vardı, daha dikkatli olabilmek üzere de Türklerin adetleri vechile vücudunun yarısı geri kalan kısmı üzerinde bir topaç gibi sallanıyordu. Türkler musikiyi bizim yaptığımız şekilde, yazılı kaidelerle ve notaya alınmış havalarla okutmazlar, bütün bunlar hafıza ile ve ustanın ağzından öğrenilir. Bu usûl mucibince, bu talebe hocasının kendinden önce terennüm ettiğini tekrar ediyordu. Bizim acul (aceleci) mizacımız bu kadar büyük bir zahmete katlanmak için gerekli sabrı bize vermez. Fakat Türkler bundan bezmeyecek kadar soğukkanlılığa sahiptirler” (Galland, Antoine, 1987: 79-80).

Hânedan mensupları dahil, her kesimden musikişinasın musiki meşki için camileri seçebildiği söylenebilir. Zira, İbnülemin Mahmud Kemal, Hânedan ailesi içinde, Makâm musikisinde belki de III. Selim'den sonraki en önemli bestekar sayılabilecek olan Sultan Abdülaziz'in en küçük oğlu Seyfeddin Efendi'yi (Seyfeddin Osmanoğlu), Meşrutiyetin ilanından hayli zaman sonra bir akşamüstü Beyazıd Camii'nin تنها bir köşesinde Hafız Sadüddin Efendi'ye ilahi öğretirken görmüş olduğunu aktarmaktadır (İnal, 1958:28).

2.1.1.5 Kahvehâneler

Amaç musiki meşk etmek olunca, aslında bu işin yapılacağı yerin çok da önemi yoktu. Osmanlı kültür hayatında camiler veya kahvehâneler de musikinın sonraki kuşaklara intikâline mekân olabiliyordu (Şekil 2.6). Örneğin Rauf Yekta Bey, hocası Zekâi Dede'nin 1840'lı yılların sonlarına doğru, hocası Eyüplü Mehmet Bey'den uzun süre Eyüp'teki bir kahvehâne de eser meşk ettiğini hocasından naklen şöyle anlatıyor:

“Bostan İskelesi'ndeki kahvehânelerden birisinde üstâd ile şakird (talebe) hemen her gün bâd-ez zuhr (öğle namazından sonra) birleşirlermiş. O vakit tabii herkes işine gücüne gitmiş, kahvehâne ağıyardan hali kalmış(yabancılarından boşalmış) olduğundan akşamlara kadar meşk ile emrar-ı vakit edilir imiş(vakit geçirilirmiş)... senelerce devam eden bu meşkler sayesinde Mehmed Bey'in meknuzat-ı musikiyesi(musiki hazineleri) kamilen (bütünüyle) Zekâi Dede'ye intikal etmiş” (Rauf Yekta Bey, 1900/1901: 23-24).

Osmanlı'da daha sistemli bir şekilde musiki eğitimi verilen musiki cemiyetlerinin açılması daha sonraki dönemlerde, 20. yüzyıl başlarında gerçekleşir. Bu ilk açılan musiki cemiyetleri ya da musiki mektepleri de bu sanatın uygun şartlarda eğitiminin veya icrâsının gerçekleştirilebilmesi için özel olarak tasarlanmış mekânlar değildir. Hatta ilk resmi musiki cemiyetlerinden biri olan Darüttalim-i Musiki Cemiyeti ilk kurulduğunda 'Hacımın Kırâathânesi' olarak bilinen Şehzâdebaşı'ndaki kahvehânenin arka tarafındaki iki odayı meşkhâne olarak kullanılırdı.



Şekil 2.6 Tophâne’de bir kahvehâne, tuval üzerine yağlıboya, anonim.

Yukarıda sıralanan Makâm müziği eğitimi için kullanılan farklı mekânların musiki üstâdının, öğrencinin, icrâcının veya dinleyicinin sosyal statülerine ve meşk edilecek musikinin türüne göre değişiklik gösterdiği anlaşılıyor.

2.1.2 Müzik İcrasının Yapıldığı Mekânlar

2.1.2.1 Saray- Enderun meşkhânesi

Saray kendi bünyesinde musikici yetiştirdiği gibi, saray dışında yetişmiş olan musikicileri de ya sürekli olarak kadrosuna almış ya da onlardan zaman zaman sarayda düzenlenen musiki meclislerine katılmalarını istemiştir. "Küme faslı", sarayda görevli musikicilerle saray dışından gelenlerin bir arada icrâ ettikleri fasıl için kullanılmış bir deyimdir. Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin saraya çağrılışı bu uygulama için iyi bir örnektir (Sultan Bestekârlar, 1999: 45). Kendisi de iyi bir müzisyen ve bestekâr olan III. Selim, döneminin Saray’a bağlı seçkin sazende, bestekâr ve hânendelerini ve Saray dışından çağırttığı tanınmış müzisyenleri toplamış ve kalabalık bir müzisyen topluluğu tarafından küme fasılları yaptırmıştır. Saray’daki

“Serdab” ismindeki üç köşeli sofa, oldukça coşkulu bir şekilde icrâ edilen bu fasıllara sahne olmuştur (Sevengil, 1998: 117).

İsmail Dede Efendi Mevlevî dergâhında çiledeyken bestelediği, kısa sürede İstanbul’da meşhur olmuş Buselik makâmındaki “Zülfündedir benim baht-ı siyahım” sözleriyle başlayan şarkısı ile musikişinas III. Selim’in hemen dikkatini çekmiş ve III. Selim, musahiplerinden Vardakosta Ahmed Ağa’yı dergâha göndererek Dede’yi Saray’a çağırılmıştır. Dede Efendi bundan sonra musiki yaşamını dergâh ile saray arasında gidip gelerek sürdürmüş, fakat hiçbir zaman tamamen Saray’a bağlı kalmamıştır. Saray’da bir süre müezzinbaşılık görevinde de bulunmuştur. Buradan çıkarılabilecek sonuçlardan biri; sadece Saray çevresine ait bir müzik olduğu iddia edilen Osmanlı Makâm müziğinin aslında hiç de öyle olmadığı, bir eserin İstanbul’da daha Saray’a ulaşmadan meşhur olabildiğidir. Diğer sonuç ise Saray’ın, İstanbul’daki müzik hayatını takip eden, başarılı müzisyenleri bünyesine katarak onlara destek olacak bir anlayışa sahip olduğu gerçeğidir. Bu duruma verilebilecek bir diğer örnek ise daha çok Batı müziğine hayranlığı ile bilinen II. Abdülhamit’in, döneminin büyük bestekâr ve icrâcısı Tanburi Cemil Bey’i Saray’a çağırıp konser verdirmesidir.

Saray’da dinî Makâm müziği de icra edilirdi. Özellikle Ramazan’larda Saray’da kılınan Teravih namazları, büyük musikişinasların da katılımıyla gerçekleştiğinden, oldukça farklı olurdu. Saray’daki önemli geleneklerden biri, müezzinbaşının Acem-aşiran makamında okuduğu ilahinin ardından hünkâr imamının aynı makamda padişah huzurunda Kur’an okumasıydı (Demirtaş, 2007:168).

2.1.2.2 Evler, Konaklar

İstanbul’a gelen birçok Avrupalı gözlemci veya gezginin seyahatnamelerinde yazdıklarından anlaşıldığına göre Türklere musikin en çok dinlendiği mekânlar varlıklı kişilerin ev ya da konaklarıydı. Bu yüzyılda İstanbul’da uzun süre yaşayan Toderini bu durumu ortaya koyan şu yazdıklarını Valide Medresesi müderrisi ile ulemadan bir dostundan duymuştur: “Yüksek mevkilerde ekâbirin toplum içinde, herkesle musiki dinlemeyi hafiflik saydığı doğrudur, ama kendi dost çevrelerinde neyle icrâ edilen bir musiki söz konusuysa durum farklıdır, çünkü ney yüksek düzeyde bir saz olarak kabul edilir.” Buradan o dönemde varlıklı kesimin kaliteli müzik dinlemek için en elverişli mekân olarak ya kendi evlerini ya da dostlarının evlerini seçtiği sonucu çıkarılabilir.

Avrupalı gezginlerden Sieur du Loir, Osmanlı'da varlıklı kesimin evinde yemek yerken bir yandan musikin de çalındığını yazmıştır. Du Loir'ya göre musikin yemek bittikten sonra da devam ettiği olurdu ve musiki dinlenirken tütün, kahve ya da nargile içilirdi. Buna benzer bir durumun sarayda da gerçekleştiğini, özellikle II. Bayezid, II. Selim, IV. Mehmed, I. Mahmud gibi padişahların musiki olmadan hiçbir şekilde yemek yemediklerini D'Ohsson şu sözlerle belirtir: "Sultan sarayın bahçesindeki köşklerden birinde yemek yer, emrindeki musiki takımı kendisi istediği anda icrâya hazırdır" (Aksoy, 2003:258).

Evlerde veya konaklarda musikiyi ya ev halkından olan musikişinaslar ya da dışarıdan para ile getirtilen saz toplulukları icrâ ederlerdi. İstanbul'da yaşamış Ermeni asıllı tarihçi D'Ohsson evlerde yapılan bu musiki icrâları ile ilgili olarak, Türklerin, evde sürekli çalgıcı bulundurmaya dinlerine aykırı gördüklerini, fakat bu durumun sultanlar için geçerli olmadığını, onların, sürekli emrinde olan çalgıcıları olduğunu yazar. Bunu günah sayan ailelerin ise Müslüman, Hristiyan veya Musevi musikicilerden kurulu 8-10 kişilik saz takımlarını evlerine çağırdıklarını, ulema ve koyu sofukimseler dışında kimsenin evlerinde musiki icrâsından çekinmediğini fakat sokaktan musiki sesleri duyulmasın diye evlerinin en uzak köşesinin tercih edildiğini yazar. Yine 18. yüzyılda Baron de Tott da dışarıya ses gitmesin diye evin arka köşelerinde yapılan bir musiki faslından bahseder (Aksoy, 2003:259). 1686'da yazan gezgin Thevenot ise Türklerin boş vakitlerini nasıl geçirdiklerini şöyle anlatır: "Türkler evlerinde yalnızsalar ya uyurlar, ya tütün içerler, ya da tanbur dedikleri bir telli saz çalarlar. Bilgin dedikleri ise ya kitap okur ya da bir şeyler yazar" (Thevenot, 2009:166).

Osmanlı yüksek tabakasının bir üyesi olarak, 19. yüzyılda İstanbul konaklarındaki gündelik ve törensel yaşama şahit olan Abdülaziz Bey, devlet ricalinin, konaklarında daimi saz ve raks takımlarının olduğundan bahseder. Câriyeler arasından yeteneklerine göre seçilerek, eğitimleri için özel olarak konağa gelen üstadlar tarafından yetiştirilen bu icra takımları, tatil günlerinde hâne sahibinin arzusuyla, genellikle akşam yemeğinden sonra müzik icra ederlerdi. Bu icra için, hâne sahibinin bulunduğu odanın dışına çalgı takımı için minderler konurdu. Hâne sahibi, haremi ve aile fertlerini yanına alarak musikiyi odasından dinlerdi. Eğer rakkaseler de raks edeceklerse saz takımı ve rakkaseler büyük odaya alınır ya da hâne halkı sofaya çıkarak gösteriyi izlerlerdi. Musiki sonunda icracılara bahşişler dağıtılır, köçek raksı

sırasında ise “rakkaselere pul, ipek ve kılıbdan işlemeli ve etekleri sırma saçak çevrili elvan renk canfes eteklikler ve ayaklarına, altına tebeşir sürülmüş, ince zarif filarlar giydirilir, saçlar arkaya dökülür ve renkli kurdelelerle bağlanırdı.” Raks edileceği zaman hânende ve sazandeler hâne sahibi ve ailesi önünde eğilip selam verirler, hânendeler yerlerine oturur ve rakkaseler raksa başlardı. Raks, tekli olabileceği gibi rakkaselerin birbirinin omzundan ya da belinden tutmak suretiyle oluşturdukları halka halinde beraber de icra edilebilirdi. Başka büyük ailelerin de davet edildiği toplantılarda veya düğünlerde musiki ve raks icraları yemekten iki saat sonra yapılırdı. Misafirlere ikram olsun diye hazır bulunan çalgı ve raks takımlarına musiki ve raks icra etmeleri söylenirdi. Müzisyenler icra bitince, misafirler önünde eğilerek selam verirlerdi (Abdülaziz Bey, 2000:286).

Gerek hâne sahipleri, gerekse icracılar tarafından konaklardaki musiki ve raks eğitim ve icralarına verilen önem bazı detaylardan açıkça anlaşılabilir. Hânendelere her sabah sesleri bozulmasın diye çiğ yumurta, çalkalanmış ve nöbet şekeri konmuş süt içirilir, hatmi kaynatılıp verilirdi. Ayrıca raks gösterilerinden sonra terleyen rakkaselerin hasta olmamaları için derhal kıyafetleri değiştirilir, gerekirse sırt ve göğüslerine tülbent sokularak terleri alınırdı. Terden ıslanan saçlarının rengi bozulmasın diye de saçları beyaz tülbentle iyice kurulanırdı. Konaklardaki raks gösterilerinin kalitesini korumak adına yapılan diğer ilginç bir detay ise oyuncu kalfalarına fazla şişmanlamamaları için pilav ve hamur işi yedirilmemesi ve gömleklerinin üzerine oldukça dar ve iliklenmiş kısa zıbınlar giydirilmesidir (Abdülaziz Bey, 2000:287).

Evler ve konaklardaki muzikli eğlencelerin diğer bir türü de Karagöz ve pandomim gibi gösterilerdi. Bu tür gösteriler musikisiz düşünülemezdi. Avrupalı seyyahlardan Thevenot, Kandiye’deki Türk ordusunun komutanı Hüseyin Paşa’nın karısının Karagöz seyretmek için bir mühtedinin evine geldiğini anlatır. O sırada kendisinin yan odada bulunduğunu belirten seyyah, paşanın karısının Yahudilerce sunulan, müstehcen sözlerle dolu Karagöz gösterisini üç saat boyunca seyrettiğini yazmıştır. Yine buna benzer şekilde; 1691’de İstanbul’da bulunan bir Fransız gözlemci de İstanbul’da başka bir Fransızın evinde, yine Yahudilerin oynattığı oldukça müstehcen Karagöz ve raks gösterilerini seyrettiğini yazmıştır (Aksoy, 2003: 260).

2.1.2.3 Tekkeler

“Tekke musikisi, tasavvufi düşünce çerçevesinde yapılan tarikat toplantılarında okunan dinî bestelerin bütününe ifade eder” (Özcan, 2003: 75).

Makâm müziğinin eğitiminin verildiği mekânlar arasında da saydığımız mevlevîhâneler, aynı zamanda en aktif musiki icrâ mekânlarıydı. Çünkü bu mekânlarda haftanın belli günleri düzenli olarak Mevlevî âyînleri icrâ edilirdi ve bu icrâlar sırasında Mevlevîhânenin kapısı Mevlevî tarikatına mensup olmayanlara olduğu gibi Avrupalılara ve gayrimüslimlere de açık olurdu. Zaten Osmanlı’ya farklı yüzyıllarda gelmiş Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerine baktığımızda içlerinde Mevlevîhânelerden ya da izledikleri Mevlevî âyînlerinden bahsetmeyi oldukça azdır.

19. yüzyıl sonlarında İstanbul’da bulunan Fransız müzikolog Thibaut “Mevlevîlerin yahut Dönen Dervişlerin Musikisi” isimli Mevlevîlere ilişkin gözlemlerini anlattığı makalesinde o dönemde Mevlevî tekkelerinde icrâ edilen musikiden daha güzelinin hiçbir yerde bulunmadığını yazar.

Osmanlı’da müziğin icrâ edildiği mekânlar, icracı ile dinleyici arasında net bir ayırımın olmadığı ortamlardı. Özellikle toplumun her kesiminden insanı kucaklayan özellikleri ile demokratik oluşumlar diye nitelendirebileceğimiz ve Osmanlı’da Makâm müziğinin en aktif icrâ mekânlarından biri olan tekkelerde de ortamda bulunan herkesin icrâya katılması önemsenir, pasif dinleyici-icracı ayrımı ortadan kalkardı.



Şekil 2.7 Galata Mevlevîhânesi’ndeki dervişler.

İstanbul'daki mevlevîhânelerden en köklü, en aktif ve en tanınmış olanı da İstanbul Galata Mevlevîhânesi idi (Şekil 2.7). Galata Mevlevîhânesi, 1491'de Galata surlarının arkasında "Pera Bağları" olarak adlandırılan bölgeye, Sultan II. Bayezid'in veziri İskender Paşa'nın çiftliği üzerine inşa edilmiştir (Gölpınarlı, 1983:341).

Galata Mevlevîhânesi'nin ilk dönem yapılarına ait bilgi bulunmamakla birlikte, tüm mevlevîhânelerde gözlemlenen, geniş bir bahçe içinde işlevlerine göre ayrılmış yapılar ve mezarlıktan oluşan külliye formunun burası için de geçerli olduğu muhakkaktır. Eski zaviye geleneğine uygun olarak, yoğun iskan alanlarından uzak bir bölgede kurulan Mevlevîhâne, aynı zamanda, içinde bulunduğu servi ve çınarlarla örtülmüş geniş bahçe ve bir yanındaki bostanı ile de kendini dışarıdan tamamen soyutlayarak başka bir dünyaya yöneltmektedir (Gölpınarlı, 1983:341-342).

Nitekim, 17. yy da Evliya Çelebi de yapı hakkında: "Galata'da Kulekapısı dışındaki bir yüksek dağ tepesinde Hazret-i Mevlana Celaleddin-i Rumi Mevlevîhânesi vardır ki, doğrusu yaptıran İskender Paşa, yüz adet dervişler odası ve cihanı seyreden bir avlu yaptırmıştır" diye yazarak Mevlevîhâne'nin geleneğe uygun bir şekilde külliye tipinde, manzaralı bir noktada inşa edildiğini belirtmektedir (Evliya Çelebi, 1969:141).

2.1.2.4 Camiler

Cami musikisi "camilerde yapılan toplu ibadet esnasında ortaya çıkan nâğmelerden oluşan ses musikisi" olarak ifade edilebilir. Burada önemli unsur namaz olduğundan; cami musikisi denilince ilk akla gelen de, namazın cemaatle ifâsı esnasında imam ve müezzinin ses musikisine dayalı faaliyetleri olmaktadır. Buna göre cami musikisi kıraatının tümüne verilen ad olmaktadır. Ayrıca zaman ve yerine göre *salat*, *temcid*, *tesbih*, *münacat*, *na't*, *tekbir*, *mevlid*, *mi'raciye*, *ilahi* ve *tevşih* gibi formlar da ilave edilebilir. Cami musikisinde güfte olarak adlandırabileceğimiz metinler, dinî zaruretler icabı Arapça'dır. Camide yer yer toplu olarak yapılan icrâata cumhur ve cumhur müezzinliği adı verilmiştir.

Osmanlı toplumu dinî musikiye her zaman ilgi duymuştur. Dinî musiki içerisinde ise cami musikisi daima özel bir yer teşkil etmiştir. Dinî hayatın merkezi olan Osmanlı camilerinde *ezan*, *ihlas kıraatı*, *kamet*, imamın *kıraatı*, *tesbihat*, *dua*, *salat*, *temcid*, *tesbih* gibi musiki eşliğinde okunan dinî musiki formlarının en iyi şekilde icrâ edilmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca camilerde günde beş vakit okunan ezanların

vakitlerine göre belli makâmlarda okunmasına özen gösterilmiştir. Zaman zaman değişmekle birlikte bu makâmlar şöyle olmuştur: “Sabah namazı vaktinde, - Dilkesîhâverân makâmındaki sabah salâtı'nın akabinde – Sabâ; öğle vaktinde Bestenigâr veya Râst; ikindi vaktinde Hicâz veya Uşşâk; akşam vaktinde Segâh; yatsı vaktinde ise Bayatî makâmı (Özdamar, 1997: 16).

Osmanlı kültür dünyasında dinî musikinin eğitim ve icrâ mekânlarından biri olan camiler, yalnızca dinî musiki icrâları için değil, içerisinde gerçekleşecek dua, mevlid kandilleri, namazlar gibi her türlü etkinliği de törensel ya da birer gösteri niteliğinde icrâ etmeye imkan verecek bir nitelikte var olmuşlardır.

Camilerde kubbeler, farklı etkinlikler için bir sahne işlevi gören iç hacmini oluşturan farklı nitelikteki mekânlar topluluğunu bir arada tutar. Kubbe “sahne” üzerinde dönerek altındaki mekânları merkezileştirir. Tüm iç mekân, gerek tek başına gerekse toplu halde icrâ edilsin, bu etkinliklerin sahnelenmesi için mekânsallaşmıştır. Camilerde eşyadan arındırılmış düz ve yalın yer düzlemi, dua eden, namaz kılan, musiki içeren ya da içermeyen herhangi bir etkinlikte bulunan insanı, mekân içerisinde özgür ve çarpıcı biçimde ortaya çıkan figürlere dönüştürür. En yukarıda kubbe, yanlarda yalın renklere boyanmış duvarlar, zeminde herkesi tek bir düzlem üzerinde buluşturan, sıcak ve yumuşak halı kaplamalı döşeme ve farklı noktalardan süzülen ışıklar, ortadaki bu figürleri çevreleyerek sahneyi oluştururlar. Değişik mevsimlerde, günün değişik saatlerinde cami içerisindeki farklı noktalardan süzülen ışık, cami iç mekânlarında mekânsal kalite farklarını yaratan unsurlardan biridir. Camide gerçekleşen törensel etkinlikler sadece bunlarla sınırlı değildir. Cami içerisine girmeden önce avlu ortasındaki suyun etrafında yapılan abdest alma eylemi de, cami cemaatinin küçük veya büyük gruplar halinde camiden çıkıp etrafa dağılması en az diğer etkinlikler kadar törensellik arz eder. Camilerin önlerindeki büyük avlular da dışarıdan bakan biri için bu etkinliklere mekân teşkil eden ikincil sahneler olarak görülebilir (Erzen, 1999:51).

Buradan hareketle, cami içerisindeki dinî musiki icrâsı, icrâ eden ile dinleyen ayrıldığı, aksine, bu etkinlik için sahne vazifesi gören mekânla birlikte herkesin sunumunda bizzat rol alarak ortaya koydukları bir faaliyettir. Bu anlamda caminin içinde, merkezde cereyan eden etkinlikler ve bunları destekleyen avludaki ikincil faaliyetler düşünüldüğünde, temel yaklaşımları itibarıyla, camilerin minyatürlerle ortak bir zihin dünyasının ürünleri oldukları söylenebilir.

2.1.2.5 Kahvehâneler

Osmanlı geleneksel toplum kültürünü şekillendiren saray, medrese, cami ve tekkeler dışında, “sivil” bir anlayışla 16. yüzyılın ortalarında İstanbul şehir hayatına dâhil olan kahvehâneler eski İstanbul’un en yaygın musiki, sohbet ve eğlence mekânlarındandı (Aksoy, 2003: 260). Eğlence ve gösteri hayatında çok önemli bir yere sahip olan kahvehânelerde Ramazan gecelerinde meddahlar ve karagöz-hacivat gösterileri çok ilgi görürdü. Bunun dışında günümüzde de özellikle çingenelerin yaşadığı çeşitli semtlerde rastlandığı gibi müzisyenlerin vakit geçirdikleri ve uğrak yerleri olan kahvehâneler de mevcuttu. Günümüzdeki müzisyen kahvehânelerinden farklı olarak Osmanlı kahvehânelerinde profesyonel kadın sazende ve hânendeler de bulunabiliyordu.

Her sınıftan ve her dine mensup halkın ortak uğrak yeri olan kahvehâneler, yeni buluşma mekânları olarak, toplumsal ilişkilerde başkalaşma yarattı. Bunlardan en önemlisi, kuşkusuz kahvehânelerin değişik kökenlerden insanları bir araya getirmesi ile toplumdaki yabancılaşmayı azaltmasıdır. Zira, insanların birbirini tanımaları ve toplumsal çeşitliliğin ayırımına varmaları toplumsal yığılmayı düzenler. Ancak Osmanlı kültür hayatının bu yeni uğrak mekânının muhalifleri de her dönem olmuştur. Yazılı kaynaklar, kahvehânelerin, ortaya çıktıkları andan itibaren dinsel, siyasal ve güvenliğe ilişkin sebeplerden dolayı daima bir tartışma konusu olduğunu ve zaman zaman da kapatıldığını belirtmektedirler. Çünkü bu mekânların, kimilerince zararlı ve haram olduğu düşünülen kahve ve tütünün içildiği, ilim ve irfan sahibi, toplumun ileri gelenlerinin bulunduğu, toplumsal eleştirinin yapıldığı, yönetime karşı muhalefetin sesini duyurabildiği, haram olduğu düşünülen oyunların oynandığı, dedikodunun yapıldığı, sıklıkla kavgaların çıktığı, işsizlerin ve serserilerin daimî uğrak yerleri olduğu düşünülmekteydi. Ayrıca kahvehânelerin müdâvimlerinin çok olması, camilerin cemaat sayısında azalmaya, bu da ulemanın itibar kaybına sebep oluyordu (Özdemir, 2005: 102). Kahvehânelerin kültürel çevreyle kurduğu ilişki, bu mekânları anlamakta önemlidir. Kahvehâne toplumsal hayata eklenişiyile toplumun nefes almasını sağlıyor; çünkü hem dükkan, hem otel, hem posta kutusu, hem iş bulma kurumu olarak işliyordu. İç ve dış hiyerarşilerin ötesinde bir toplumsal ağ merkezi olması kahvehânelerin topluma bu kadar sağlam eklenmesinin açıklaması olabilir (Carlier, 1999: 196). Buralarda yiyip içip eğlenerek, sohbet ederek ve uyumak isteyenler için özel olarak ayrılmış bölümlerde uyuyarak bütün bir

günü geçirmek mümkündü. Eğlence olarak da karagöz, pandomim oyunları, çengi ve köçek raksları, palyaço gösterileri seyredilir, dönemin “hafif” musikisi dinlenirdi. Aksoy, kahvehânelerin Osmanlı yaşamında bu kadar yaygın olmasını musikinin gündelik hayattaki yerine, özellikle Osmanlı müzik kültür dünyasında “hafif” müziğin yerine işaret etmesi bakımından dikkat çekici bulur (Aksoy, 2003: 260).

19. yüzyılda, kahvehânelerde sadece “hafif” müzik icrası yapılmamış, zaman zaman çok büyük sanatkârların da yolu bu mekânlara düşmüştür. Mesut Cemil, günümüzde halen Makâm müziğinin en büyük sanatkarlarından biri olarak gösterilen babası Tanburi Cemil Bey’in (1873-1916) kahvehânelerde ve konaklarda çalıp, sanatıyla insanları mest ettiğini yazmaktadır (Cemil, 2002:63).

“Hafif” müzikler dışında daha kaliteli müziklerin dinlenebileceği, gezici saz şâirlerinin ve sazende dervişlerin de uğrak yeri olan kahvehâneler de vardı. Özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan semâî, çalgıcı ya da tulumbacı kahvehânelerinin müdâvimleri daha çok hazırcevap, nüktedan kimselerle, tulumbacı ve külhanbeyi olarak tanınan kimselerdi. Buralarda *semâî*, *kalenderi*, *divan*, *yıldız fasılları* yapılır; *destanlar* söylenirdi. Ayrıca saz şâirleri, *mani* söyleyenler ve meydan şâirlerinin katıldığı toplantılarda muamma bir kelime seçilir ve bu kelime ile ilgili mani söyleme yarışmaları yapılır, kazananlara para, şal, ipekli kumaş vb. hediyeler dağıtıldı. Giriş bölümündeki çardaklarla fenerlerin dekorunu süslediği bu mekânlarda, esnaf loncalarına mensup çalgı takımının oturduğu yüksekçe bir yerde musiki meclisleri kurulur, *çiftetelli*, *köçek*, *ağırlama*, *kasap*, *düğün havası*, *helvacı*, *bıçak oyunu* ve *zeybek* gibi danslar icrâ edilirdi (Ünver 1962:58).

Onyedinci yüzyılda İstanbul’a gelen Avrupalı gezgin yazarlarından Henry Blount (1602-1680) gittiği bir kahvehânedede ikiyüz, üçyüz kadar müşterinin bağdaş kurarak iki telli bir yaylı saz dinlediğini yazmış (Blount, 2007:82), Fransız gezgini Thevenot ise kahvehânelerdeki musiki icrâsını şu sözleri ile anlatıyor: “Kahvehâne sahibinin müşteri çekmek için parayla tuttuğu, genellikle birkaç kemancı, flütçü ile başka müzisyenler, bu kahvehânelere gelip günün büyük bir bölümünde çalıp söylerler.” Thevenot ayrıca 1655- 1656 yıllarında kahvehânelerde oyun eşliğinde okunan Farsça ve Türkçe şarkılar dinlemiş, müstehcen içerikli Karagöz-Hacivat oyunları izlemiş, ve müstehcen birtakım vücut hareketleriyle raks eden Türklerin “Çingene” dedikleri çengi kızları izlemiştir (Thevenot, 2009: 172).

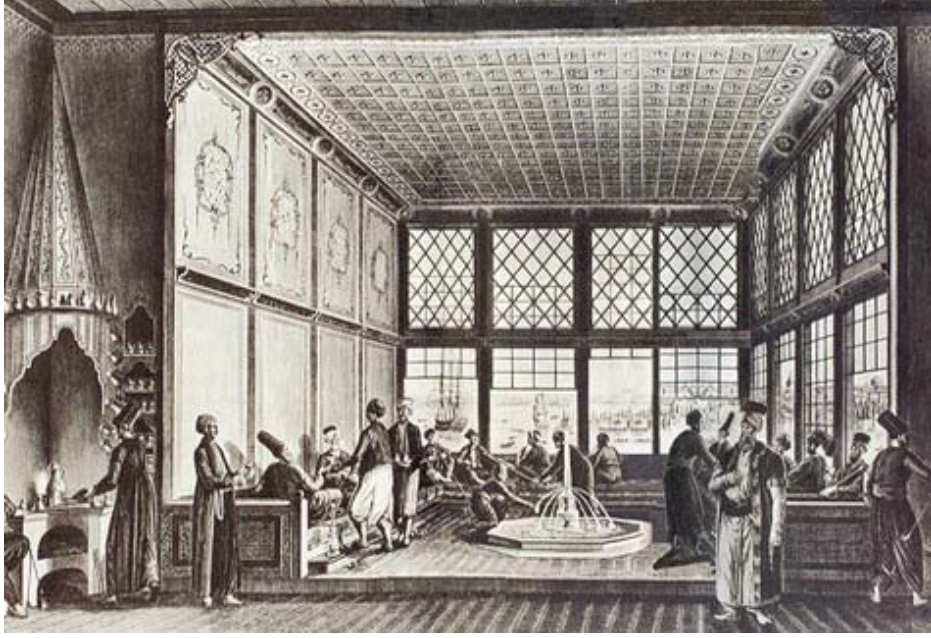
Kahvehânelerden bazıları, müşterilerini rahat ettirebilmek için sıradan müşteriler ile seçkin müşterilerini haftanın belli günleri kabul ediyordu. William George Brown, bu durumu ve gittiği kahvehânedeki musikiyi şu sözleriyle anlatıyor:

“İtibarlı kişiler buraya Perşembe günleri, bir de Ramazan ayında geliyorlar, Cuma günleri ise aşağı tabakadan insanların günü. Bu kahvehâne başşehrin başka bir yerinde göremeyeceğimiz çok çeşitli sazlar dikkat çekiyor: 1. Tanbur, sekiz telli bir saz. 2. Şeşdar ve santur; harp çeşitleri. 3. Ney yahut düdük; yan flüte benziyor. 4. Keman, bizim kemana ve viola de gambaya benzeyen birkaç keman var. 5. Üstü deriyle kaplı olan bu sazın pirinçten kasnağı üzerinde çingiraklar bulunuyor. 6. Miskal, syrinx, yani boyları eşit uzunlukta olmayan, sayısı bazen yirmi üçe çıkabilen kamış düdükler” (Aksoy, 2003: 262).

İstanbul’da kahvehânelerin çoğalmasıyla birlikte, kahvehâne sahipleri, canlı eğlenceler düzenleyerek, daha fazla müşteri çekmek için birbiriyle yarışa girdiler. Bazı kahvehâneler, yaylı bir çalgı eşliğinde hikâyeler anlatan meddahla anlaşırken, bazıları ise hokkabazlar, çalgıcılar ya da rakkaselerle müdâvim kazanmaya çalıştılar. Meddah gösterileri kahvehâne sahiplerinin işlerine daha çok geliyordu çünkü meddaha verdikleri ücret çok cüzi bir ücret olup, meddah, parasını müşterilerin bahşişlerinden kazanıyordu. Ayrıca, meddah gösterileri; hokkabaz, çalgıcılar ve rakkaselerin gösterilerine nazaran, ölçek olarak kahvehânelerin büyüklüğüne çok daha uygundu. Küçük bir alan meddah için yeterliydi (Hattox, 1998: 92-93).

Kahvehânelerin iç mekân özellikleri de bu kadar rağbet görmesinin sebeplerinden biriydi. Bunlardan belki de en önemlisi hiyerarşik bir toplumda, hiyerarşisi belirgin olmayan farklı işlevsel mekânlara sahip olmasıdır. Müşterilerin kahve içmeleri ve tütün tüketimleri için özel olarak ayrılmış alanların, ortada, müzisyenler ve şarkıcılar için, diğer yanda ise kahve ocağı için özel olarak ayrılmış alanların, müdâvimlere mekân içerisinde değişik gruplaşma ve sosyalleşme imkanları tanıdığı söylenebilir. Kahvehânelerin ana kapısından içeri girildikten sonra taş döşeli veya mermer kaplı bir orta meydana ulaşırdı. Bu orta meydana zaman zaman havuz veya fiskiye bulunurdu. Osmanlı’nın değişik dönemlerinde yapılmış gravür ya da resimlere bakıldığında, İstanbul’daki büyük kahvehânelerde, havuz veya fiskiye etrafında sosyalleşmeye imkân verecek şekilde dağıtılmış sedirlerden oluşan, yerleşmiş bir mekânsal düzenlemenin olduğu söylenebilir. Ayrıca orta meydana, mekânın

müdâvimleri, hatırlı kişiler ve yordakçıları için özel sedir ve kerevetler (Üzerine şilte serilerek yatmaya veya oturmaya yarayan, duvara bitişik, ayakları olan, tahtadan sedir.) ayrılmıştı (Şekil 2.8). Değerli oymalarla süslü bu sedirlere ve bazen



Şekil 2.8 Osmanlı'da bir kahvehâne.

de halılara oturulur, akşamları aşağıya sarkıtılan binlerce kandilin altında, mekânın ortasındaki fiskiyede sergilenen yapay su oyunları eşliğinde usulca çalınan müziğe kulak verilirdi (Heise, 2001:25). Reşat Ekrem Koçu, bu sedirlerin üzerine kilim ve seccadelerin serildiğini, duvarlara Bektaşî levhalarının asıldığını, gelin evi gibi süslü ocağın karşısındaki köşede, cami maksurelerine (Camilerde, parmaklıklarla çevrilmiş yer) benzeyen, etrafı parmaklıklı ve kerevetli 20-25 kişilik, kahvehânenin ayrıcalıklı müdâvimlerine, hocalara ve onların yordakçlarına ayrılan baş sedirin bulunduğunu, tavandan peykelerin (Genellikle eski iş yerlerinde bulunan, duvara bitişik, alçak, tahta sedir) hizasına kadar inen camların önüne fesleğen saksılarının dizildiğini, süslemeli başlıklı ve yaşmaklı (tahta veya topraktan yapılmış bölme) zârif ocakların yanındaki raflarda fincan veya tas takımlarının sıralandığını ve tezgahların yanına çok kere berber takımlarını içeren dolap, masa ve koltukların yerleştirildiğini ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Kahvehâneler genellikle bozahâne ve meyhâneyi de içeren bir mimari ile inşa edilmiştir (Koçu 1971: 157). D'Ohsson, gözlemlerinde İstanbul'daki kapalı ve büyük kahvehânelerin, dileyenlere bina dışındaki hasırlarla örtülü taş peykelerin üzerinde, açık havada oturarak gelip geçenleri seyretme imkanı da sunduklarını yazar (Hattox, 1998: 72) (Şekil 2.9).



Şekil 2.9 İstanbul’da dışarıya doğru genişlemiş bir kahvehâne – (www.flickr.com – Özgür Özkök Arşivi)

İstanbul’da kahvehâneler, genelde güzel manzaralı yerlerde, şehir kenarında, parkların yakınında ya da nehir kıyılarında açılırdı. Bu kahvehânelerin bazılarının iç dekorasyonu Avrupalılar için öyle şatafatlıydı ki bunu gören Avrupalı, Doğu’nun her tarafında bu lüks, şatafat ve zenginliğin hüküm sürdüğü sanırdı (Heise, 2001:25).

Semâî kahveleri yeniçeri kültüründen ortaya çıkmışlardır. Yeniçeri teşkilatının artık çökmek üzere olduğu zamanlardan beri buralarda siyaset yapılır, sazlı sözlü eğlenceler terkip edilirdi. Özellikle Ramazan ayı boyunca âşıkların saz çalıp şiir söyledikleri bu kahvehâneler Aksarap, Suriçi, Kapalı Çarşı civarında kurulmuşlardı.

Osmanlı şehir hayatında kahvehânelerle birlikte anılması gereken, müzik icrâsının yapıldığı mekânlardan bir diğeri de meyhânelerdir. 1656-1658 yılları arasında İstanbul’da bulunan diplomat Hiltebrandt, Galata’da gittiği bir meyhânedede içinde bulunduğu musiki ortamını şu sözlerle dile getirmektedir:

“Galata’da bir meyhâneye gittim. Şarap ve her türlü yemek vardı. Bir Türk oturmuş yemek yiyordu. Sofra alçak bir sehpa üzerine kurulmuştu... Ama kendine çektiği bu ziyafeti musiki dinlemeden bitirmek istemiyordu. Tam o sırada bir çalgıcı ortaya çıktı. Üç telli bir zither ile bağıra bağıra şarkı söylemeye başladı. Öylesine heyecanlıydı ki, başlangıçta ürktüm ama o kendi icrâsından memnundu. Yemek yiyen Türk, bu çalgıcı için kadeh kaldırdı, hizmeti karşılığında ona ekmek, et

ve birkaç akçe verdi. Bize de çalmaları için yer gösterdim. Çingeneler, kızlar gibi saçları perçem perçem oğlanlarla birlikte yanımıza geldiler... Çalmaya başladılar. ...hem çalıyor, hem oynuyorlardı” (Aksoy, 2003: 262-263).

Yukarıdaki anılardan da anlaşılacağı gibi, en gözdeleleri Galata civarında olan meyhânelerde, sofrada alkollü içeceklerle birlikte yemek yenirken müzik dinlenir, zaman zaman da çengilerin raksı seyredilirdi (Şekil 2.10). Bu mekânlarda profesyonel müzisyenler, sazlı sözlü müzikler icrâ eder ve büyük ölçüde müşterilerden topladıkları bahşişlerle geçimlerini sağlarlardı.



Şekil 2.10 İstanbul’da bir meyhânede müzik dinleyerek içki içen mirasyedi. Lavta ve kemençe eşliğinde şarkı söyleyen (belki de rakeden) bir tavşan. 1793-94. Hubannâme-Zenannâme, İÜ Küt. 5502, y. 41a.

2.2 19. Yüzyıl Avrupası’nda Klasik Batı Müziği Eğitim ve İcrâsının Yapıldığı Mekânlara Genel Bir Bakış

17. yüzyıl öncesinde, Avrupa’da asıl amacı müzik performansı olan, özel veya halka açık bir müzik organizasyonundan söz etmek zordur. Klasik Batı müziği için “konser” kavramı 17. yüzyıla kadar nisbeten yeni bir kavramdı. Buradaki “konser” kavramından kast edilen “sadece bir müzik icrâsını dinleyiciler önünde sunmak amacıyla düzenlenmiş etkinliktir”. Bu anlamdaki konserin “yeni” bir kavram oluşu ise Avrupa kültür hayatının uzun ve köklü müzikal evrim süreci baz alınarak düşünülmelidir. Bu dönemde müzik aktiviteleri saray, kilise, panayır ve seçkin aileler

gibi kurumların sosyal ve kültürel amaçlarına hizmet ederdi. Bu sebeple, çeşitli türlerdeki müzik dinletilerinin (concert), operanın ve bir takım müzik çevrelerinin 17. yüzyılda ortaya çıkışı Avrupa’da müzik hayatının sosyal yapısını kökten değiştirmiştir. Bu dönemden sonra sadece müziğe hizmet eden müzik etkinlikleri yaygınlaşmaya başladı. Bu etkinlikler arasında ise en çabuk gelişeni opera oldu. 18. yüzyılda Avrupa’nın bütün önemli merkezlerinde çok sayıda büyük ve kurumsallaşmış opera toplulukları kurulmuştu (Weber, 2004: 3).

Avrupa müzik hayatında konser organizasyonları ise operaya nazaran daha gelişigüzel gelişmiştir. 17. yüzyıl sonlarına doğru Londra’da sadece birkaç konser gerçekleşti. Paris’te ilk konserler ancak aynı yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlamıştı ve 18. yüzyılın ortalarına kadar hâlâ hatırı sayılır derecede yaygınlaşmamıştı. Bu yüzyılda da müzik dinletileri, büyük ölçüde asıl amacı “bir müzik icrâsını dinleyiciler önünde sunmak” olmayan aktivitelerin bir parçası olarak var oldu. Bar (tavern), tiyatro, park ve evlerde yapılan dinletiler, bu mekânlarda yapılan diğer eğlence türlerinden farklılaşmamıştı. Buralarda yapılan dinletilerin programları muhtelif senfonilerin karışımı, dans müziği, opera seçkileri, operetler, dinî koro müzikleri, ciddi oda müzikleri, virtüözite gerektiren parçalar ve hatta şiir okumalarıydı. Genellikle bu icrâlar sırasında dinleyiciler olabildiğince serbesttiler. İnsanlar şimdiki anlamda bir konser dinler gibi değil de, aynı ortamda bulunan birçok etkinlikten sadece biri olan müziği dinler gibi bir algıyla oradaydılar (Eklin, 1955: 67). Dönemin İngiliz yazarı Burney, bir romanında bu dinletileri “herkesin hoşuna giden, fakat kimsenin dinlemediği” sözleri ile çok güzel ifade eder (Burney, 1994: 63).

17. ve 18. yüzyılda Londra’daki müzik dinletileri diğer Avrupa merkezlerine göre daha yoğundu. Henüz kamuya açık konserlerin verilebileceği salonlar olmadığı için, bu konserler alt orta sınıfın gittiği barlarda (tavern) ve kahvehânelerde (“cafe”) gerçekleşti. Bu mekânlarda çalan müzisyenlerin çoğu profesyonel olmayıp aynı zamanda sokaklarda da müzik icrâ eden gezgin müzisyenlerdi. Bu bar ve “cafe”lerde çalan icrâcılarının popülaritesine bağlı olarak bu mekânlar birer konser salonuna dönüşebiliyordu. Bu dumanaltı mekânlar bir süre talebi karşıladılar ancak ciddi müzik yapmak isteyen müzisyenler bir süre sonra bu kahvehâne ve barlardan uzaklaştılar. (Heise, 2001:156) 18. yüzyılın başlarında ise bu mekânlar yavaş yavaş ortadan kalktı ve asilzâde ve üst orta sınıf dinletileri bunların yerini aldı (Weber,

2004: 126). 18. yüzyıl ikinci yarısında oldukça yoğunlaşan bu üst sınıf dinletiler 19. yüzyıldaki profesyonel resital ve orkestra konserlerinin yolunu açtı (Weber, 2004: 5).

19. yüzyılda da pek az etkinlik operalar kadar rağbet görmüştü. İtalyan besteci Rossini ve diğer opera bestecileri ile operanın büyük bir popülerite kazanmasıyla Avrupa'nın birçok önemli merkezinde büyük opera binaları yapılmıştı.

19. yüzyılda operadan da fazla moda olan etkinlik ev dinletileri idi. Bu müzik dinletileri yüksek kültürün en önemli eğlencelerinden biri idi. Bu yüzyılın ikinci yarısına doğru bu dinletilerin oldukça yaygınlaşması, bu toplantıları organize etmenin kolay ve az maliyetli olması ile ilişkilendirilebilir. Zira opera veya tiyatro oyunu sergilemek çok büyük ve karmaşık organizasyonlar gerektiriyordu ve önemli merkezlerdeki opera salonlarının kullanımı kent yönetimin tasarrufundaydı. Evlerde düzenlenen konserler içinse alınan küçük vergiler dışında herhangi bir sınırlama yoktu. Bu tip konserler, ev sahipleri ve katılımcılar için ekonomik getiri, çevre edinme, kutlama veya ürün tanıtımı gibi farklı amaçlara hizmet edebiliyordu.

Bu dönemde müzisyenler arasında ciddi bir rekabet olduğu için konserler müzisyenlere ancak geçimlerini sağlayacak kadar maddi kazanç sağlıyordu. Ev dinletileri ise onlar için aynı zamanda yüksek sınıf çevresine müzik eğitimi verme gibi bir imkan sağladığı için oldukça iyi bir ek gelir getiriyordu.

Avrupa'da yaygınlık kazanan diğer bir etkinlik ise dinleyicilerin müziği ayakta dinledikleri kalabalık konserlerdi. Bunlar daha sonra oldukça büyük ölçekli ticari girişimlere dönüştüler. Öyle ki, bu konserlerin verildiği mekânlar genelde aşırı dekore edilmiş, şatafatlı mobilyalar ve egzotik bitkilerle döşenmiş, büyük fiskiyelerle ortamın serinletildiği ve baş döndürücü ışıklandırmalarla renklendirilmiş yerlerdi. Orkestranın hemen önünde konser sırasında dinleyicilerin dolanıp bir şeyler yiyip içebileceği bir boşluk bulunurdu. Yazları ise bu tip konserler parklar gibi açık alanlarda düzenlenirdi (Weber, 2004: 126).

Max Weber, soğuk iklimlere sahip olan Avrupa'nın kuzey bölgelerinde güneyine nazaran piyanonun daha fazla çalındığını belirtir. Soğuk iklimlerde insanların kapalı mekânlarda daha fazla vakit geçirmeleri, daha çok bir kapalı mekân çalgısı olduğunu söyleyebileceğimiz piyano çalma pratiğinin daha çok yaygınlaşması ve gelişmesinin önünü açmıştır. Ayrıca piyanonun bu kadar yaygın kullanımı büyük konser salonlarında ve aristokrat ailelerin evlerinin salonlarında verdikleri dinleti

buluşmalarının bu kadar rağbet görmesi sonucunu doğurmuştur (Weber, 1958: 124). Avrupa müzik hayatında piyanonun yeri birtakım teknik faktörlerle desteklenmiştir. Piyano büyük konser salonlarında kolaylıkla duyulabilecek şekilde yapısal revizyonlar geçirmiştir.

Öte yandan, Avrupa kültürünün gelişim sürecinde her mimari dönem, müzikal anlamda farklı tarzda müzik üretim biçimlerine karşılık geliyordu. Genel anlamda her farklı mimari dönem, içinde müzik eserlerinin icrâ edileceği farklı yapılardan en iyi sesi alabilecek şekilde besteler üretmeleri konusunda bestecilere yön veriyordu. J.S. Bach'ın Leipzig'deki Saint-Thomas Kilisesi'nin akustik nitelikleri üzerine yaptığı gözlemleri ve Oxford'da 1748 yılında Holywell Müzik Salonu'nun sadece Haendel'in eserlerinin icrâ edileceği şekilde düzenlenişi, Avrupa'da müzik ve mimarlık arasındaki ilişkinin ne kadar dikkate alındığının göstergeleri olarak sunulabilir. Yine bunlar gibi Mozart da bazı eserlerini özel olarak Salzburg Prensiği Sarayı'nda icrâ edilmek üzere bestelemiştir. Berlioz de "Requiem" notasının en üstüne eserin icrâ edileceği "Chapelle des Invalides"de her çalgının bulunması gereken yerleri belirtmiştir (Bernhart, 1949: 58).

19. yüzyılda Avrupa'da özellikle enstrumantal müziğin dinleyici kitlesini artırması, daha büyük boyutlarda konser salonlarının inşa edilmesinin önünü açtı. Halka açık konserlerde biletlerin rağbet görmesiyle oldukça ticarileşen konser organizasyonları, daha büyük kitleler için daha büyük ses hacimleri sağlayabilecek niteliklere sahip konser salonları inşa etmeyi gerekli kıldı (Supicic, 1987: 269).

Avrupa'da 19. yüzyılda bir müzisyenin aynı zamanda başka bir işle uğraşması sık rastlanabilecek bir durumdu. Almanya'da Saray müzisyenleri dahi ek işler yapmak durumunda kalabiliyordu. Bu durum, tek başına müzik uğraşının müzisyenleri profesyonel, ekonomik veya sosyal anlamda her zaman tatmin edemediğinin bir göstergesi sayılabilir (Supicic, 1987: 211-214).

2.3 Avrupa'daki Müzik Mekânları ile İstanbul'daki Müzik Mekânlarının Karşılaştırılması

Rönesans sonrası Avrupası'nda, kiliseler ve diğer müzik mekânları "sahne" ve "izleme mekânı" olarak ikiye ayrılmıştır. Buna karşın, daha önceki bölümde değinildiği gibi, Osmanlı'da böyle bir ayırmadan söz etmek zordur. Osmanlı kültür

dünyasında etkinliğin gerçekleştiği tüm mekân bir sahnedir. Sunulan; etkinliğin içinde yer aldığı zaman ve mekânın, icrâcılarının ve izleyicilerin birlikte var ettikleri bir olgudur (Erzen, 1999:55). Avrupa’da, “dinleyenlere sadece müzik icrâ etmek üzere yapılan dinletiler” anlamında kastedilen *konser* kavramı onyedinci yüzyılda ortaya çıkmış ve bu tür müzik gösterilerinin yapılacağı mekânlar inşa edilmeye başlanmıştır. Bu mekânlar arasında müzik, tiyatro ve opera salonları sayılabilir. Bu salonlarda yukarıda bahsedildiği gibi, müzisyenlerin müzik icrâ ettikleri sahne, dinleyicilerin oturdukları bölümden yukarıda kalacak şekilde, net bir şekilde ayrılmıştır. Ondokuzuncu yüzyılda, Osmanlı kültür dünyasına hakim olan Batılılaşma hareketleri ile birlikte İstanbul’da da bu tür tiyatro salonları inşa edilmiştir. Bu salonlarda tiyatro ve operalar sahnelemiş, yurtdışından gelen dönemin Batılı besteci ve icrâcıları konserler vermişlerdir.

Osmanlı Makâm müziği ise, Batılılaşma ile birlikte sanat icrâsında gerçekleşen bütün değişimlere rağmen, Cumhuriyet dönemine kadar konser salonlarında, Batı müziğinin icrâ edildiği tarzda icrâ edilmemiştir.

Batı müziğinin gelişim süreci içerisinde birtakım değişiklikler geçiren “*oda müziği*” kavramı, küçük müzik toplulukları için evlerde, özel toplantılarda veya az dinleyici için küçük müzik salonlarında icrâ edilmek üzere yazılmış müzik eserleri için kullanılmıştır (Baron, 1998:32). Oda müziği icrâları, tek başına yapılan veya virtüözite gösterisi olarak sunulan müzik icrâlarını içermez. Önemli olan, bir şef yönetimini gerektirmeyecek kadar az sayıdaki müzisyenin uyum içinde beraber çalma pratiğidir. Genelde 2 ile 10 müzisyenden oluşan oda müziği topluluklarında piyano, yaylılar, üflemeliler ve bakır üflemeli çalgılar bulunabilir (Berger, 1985:24).

19. yüzyılda, İstanbul’da Makâm müziğinin - Mehter müziği dışında - icrâ edildiği mekânlar arasında sayılan Saray, Enderun Meşkhânesi, evler, konaklar, tekkeler, camiler ve kahvehânelerin hepsinin kapalı mekânlar oluşu dikkat çekicidir. Ayrıca bu mekânlar, Batı müziği orkestralarının konser verdiği salonlarla kıyaslandığında oldukça küçük ölçekli kalırlar. Genelde 5-6 kişilik bir saz heyeti ile icrâ edilen, kalabalık bir müzisyen grubu ile yapıldığı bilinen küme fasıllarının ise en kalabalığının, kayıtlarda ancak 12 kişi ile yapıldığı belirtilen Makâm müziği, bu nitelikleri ile Avrupa oda müziğini andırmaktadır.

Kahvehânelerin yasaklandığı dönemler dışında, 16. yüzyıldan Osmanlı'nın son dönemlerine kadar, İstanbul'daki Türk kahvehânelerinde müzikli eğlencelerin oldukça sık rastlanır olduğu, özellikle birçok Avrupalı seyyahın gözlemlerinden ve gezi notlarından anlaşılabilir. 16 ve 17. yüzyıla kadar müzikli eğlenceler, Avrupa hanlarında da olağandışı bir şey değildir çünkü gezgin müzisyenler çok eski zamanlardan beri şaraphâne ve birahânelerde eğlence amaçlı müzik yapıyorlardı. Ancak bu mekânlarda yapılanlara “konser müziği” denemez çünkü Avrupa’da “konser” kavramı 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve bu zamana kadar Avrupa’da kayda değer bir müzik pratiği olduğu söylenemez. Enstrümantal müzik kiliselerde, müziğe ve sanatçılara daima destek olan mesenlerin saraylarında ve daha çok özel çevrelerde yapılıyordu. Dolayısıyla Almanya’da 16 ve 17. yüzyılda “Collegia musica” denen kapalı burjuva konser toplulukları, İtalya’daki filarmoni akademileri ve İngiltere’deki müzik toplulukları büyük önem taşıyordu. Çünkü bu topluluklar Avrupa’da daha sonra ortaya çıkacak kamuya açık konserlerin kaynağı idi. 18. yüzyıl başında henüz kamuya açık konser salonları olmadığı için bu boşluğu hancılar ve özellikle kahvehâneler doldurdu. 1720’li yıllarda Leipzig’de içinde önemli konserlerin olduğu iki kahvehânenin bahsedilebilir. Bunlardan biri “Rats- Wein- Keller’de Perşembe günleri saat 20-22 arasında çalıyordu. Diğeri ise 11 yıl boyunca (1729-1740) büyük besteci Johann Sebastian Bach’ın yönetiminde “Zimmermanns Caffee-Haus’ta çalan “Collegium musicum”du (Heise, 2001:155).

Avrupa kültür ortamında, müzik ile bu müziğin icrâ edileceği mekân arasında kuvvetli bir ilişki olduğu söylenebilir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren farklı türdeki müzik performansları için inşa edilen konser ve opera salonlarının varlığından anlaşılacağı gibi toplumun müzikal ihtiyaçları ve eğilimleri değiştikçe, bunlara göre yeni yapılar tasarlanıyordu.

1748 yılında Oxford’da inşa edilen ve Avrupa’nın ilk müzik salonu olarak kayıtlara geçen Holywell Müzik Salonu’nun sadece Haendel’in eserlerinin icrâ edileceği şekilde düzenlenmiş olması, müzik ve mimarlık alanındaki ilişkinin bir göstergesidir. Ancak bu ilişki her zaman müzikten mimarlığa doğru bir akış izlememiştir. Rasmussen, bir mimarlık teorisyeni ve bir akustik uzmanı olan Hope Bagenal’e dayanarak, çok sesliliğin ortaya çıkışında, dönemin kilise yapılarının kendine özgü mimari niteliklerinin etkili olduğunu belirtir. Rasmussen’e göre, henüz çok sesli müziğin ortaya çıkmadığı dönemde, papaz kilisede vaaz verirken ritmik ve müzikal

bir konuşma şeklini tercih etmek zorundaydı. Çünkü aksi halde, günlük konuşma sesini kullandığı durumda, sesi ya kilise mekânının tümünden işitilemeyecekti ya da eğer oldukça gür bir sesi varsa, bütün sesler duvarlarda yankılanacak ve ancak birbirine karışarak kilise cemaatine ulaşacaktı. Taş kaplı zemin dahil hemen hemen bütün duvarların sesi yansıtıcı özelliğe sahip olduğu dönemin büyük kiliselerinde, çoğu kez bir uygun nota vardı. Bu kiliselerde eğer papazın sesi, bu uygun notaya yakınsa, vaaz topluluğa dolgun bir tonda ulaşırdı. Rasmussen ayrıca, kilisenin aynı anda birden çok notanın kulağa hoş gelecek şekilde duyulabilmesini sağlayan bütünleştirici bir etkisi olduğundan ve insanların o dönemde kilisenin bu özelliğini fark ederek, çakışan notaların oluşturduğu armonileri düzenlemeye başladıklarından bahseder. Çoksesliliğin ortaya çıkışını da buraya bağlayan Rasmussen, zamanla kiliselerin akustik özelliklerinde yapılan değişikliklerle, tınlama süresinin 6-8 saniyeden 2-3 saniyelere indiğini ve böylelikle “uygun nota”nın da eski önemini yitirdiğini söyler (Rasmussen, 1994: 191-3).

Dinî musiki, Batı müziğinde olduğu gibi Osmanlı makâm müziğinde de, müziğin gelişim sürecinde çok önemli ve belirleyici bir yerdedir (Demirtaş, 2009:225). Yer döşemesinin boylu boyunca oldukça ses yutucu bir malzeme olan halıyla kaplandığı Osmanlı camilerinde ise kilise mekânlarındaki kadar yankı sorununun olmadığı yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır (Fausti, Pompoli, Prodi, 2003:5). Bu durum, - Batı müziğinin çoksesliliğe geçişi ile ilgili ortaya atılan yukarıdaki durumla birlikte düşünüldüğünde - Makâm müziğinin teksesli ve yatay eksende birbiri ardınca sıralanan melodilerden müteşekkil oluşu ile camilerdeki sesin yankılanma probleminin aza indirildiği akustik durum arasında kurulabilecek bağlantıyı araştırmayı akla getirmektedir.

3. 19. YÜZYILDA BATILILAŞMA'NIN İSTANBUL'DAKİ MAKÂM MÜZİĞİ MEKÂNLARINA ETKİSİ

3.1 19. Yüzyıl'da Osmanlı'da Batılılaşma'ya Genel Bir Bakış

Batı dünyasına özgü kurumların ve yaşam biçiminin benimsenmesi anlamında kullanılan “Batılılaşma” kavramı, modernleşme anlayışını belirtir. Osmanlı Devleti'nin Kanuni döneminin son yıllarına kadar oldukça iyi işleyen, kendine has toplumsal ve ekonomik yapısı, bu dönemden sonra bazı iç ve dış sebeplerden dolayı bozulmaya başlamıştır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren ağırlığını hissettiren askeri yenilgiler, iktisadi ve mali buhranlar ve bunlara bağlı olarak büyüyen iç huzursuzluklar, dinî inanç temellerine dayanan Osmanlı kurumlarının giderek etkisizleşmelerine ve saygınlıklarını yitirmelerine yol açmıştır. Osmanlı Devleti'ni ağır ağır çöküşe kadar götürecektir olan bu bozulma, 18. yüzyıldan itibaren, devletin çöküşüne engel olmak için ortaya atılan bir çözüm önerisi olan Batılılaşma çabalarını beraberinde getirmiştir. Lewis, Avrupa uygarlığının seçilmiş bazı değerlerinin Osmanlı yönetimi tarafından benimsenmesi ve taklidi yönündeki ilk bilinçli adımların 18. yüzyılda atılmaya başladığını söyler. Nitekim, Osmanlı Devleti'nin Avusturya ve müttefikleri tarafından ağır bir yenilgiye uğratılması sonucunda imzalanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları, devletin mevcut sistemiyle daha fazla varolamayacağını ispatlar nitelikteydi. Öte yandan, bu yüzyılda, Petro idaresindeki Rusya'nın Batı'yı örnek alarak geçirdiği modernleşme süreci de Batılılaşma taraftarı Osmanlı devlet adamlarına model teşkil eden bir gelişmeydi (Lewis, Bernard, 1993: 46-49).

1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ve daha sonra ilan edilen Islahat Fermanı Osmanlı'nın modernleşme adına eğitim, hukuk, kültür alanlarında yaptığı ilk büyük hamleler olarak sayılabilir. Osmanlı devlet adamlarının Batılı modern ulus devletlerle girdikleri yeni ilişkiler temelinde şekillenen bu düzenlemeler, modern ve ulusal nitelikte bir kimlik oluşturmak amacıyla yönelik ilk tasarılar olarak ortaya

çıkılmaktadır. Aynı yüzyılın ortalarına doğru, en bağınaz devlet adamlarında ve ulema çevrelerinde dahi değişim, kendini bir zorunluluk olarak hissettirmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin idari yapısının batılılaşmasında en önemli rolü oynayanlardan biri olan Ahmet Cevdet Paşa'nın ne kadar muhafazakar biri olduğu düşünülürse, bütün bu çabaların, bir Batı hayranlığı neticesinde değil de, gerçekten yıkılmaya yüz tutmuş bir devleti ayağa kaldırmak uğruna gösterildiği anlaşılabilir (Gündüz, 2002: 14).

Ortaylı'ya göre ise Osmanlı modernleşmesi, modernleşmenin klasik tanımı olan, "gelişmiş bir toplumun özelliklerinin az gelişmiş bir toplum tarafından alınması" tanımı ile açıklanamaz. Modernleşme olgusu, Osmanlı dünyasında sadece Batı'nın zorlaması ile ortaya çıkmamıştır.

Çevresini kuşatan dünyanın zaman içinde değiştiğini, dış dünyanın yeni coğrafyalara açılmaya başladığını Osmanlı insanı da 18. yüzyılda fark etti. Batı dünyası, Osmanlı'nın bu yüzyılda fark etmeye başladığı bu değişimin, Rönesans'tan beri farkındaydı. Bu yüzyıldan itibaren, Osmanlı dünyasında, çevresindeki değişimi ve farklılaşan renkleri merak etmeye başlayan insanlar ortaya çıktı. Bu yeni kültür adamı tipi, aynı zamanda, kendi konumu ile dış dünya arasında bir karşılaştırma yaparak, kendini yargılayan ve özeleştiri yapabilen bir kavrayışa sahipti (Ortaylı, 1983:23). Bundan dolayı, yaşadığı dünyayı bu şekilde sorgulamaya başlayan insanların ortaya çıkmasıyla yeni bir değişim ivmesi kazanan Osmanlı toplumunda, Batılılaşma, bir dış zorlamadan ziyade, yapının kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak görülmelidir.

Evrimsel tarihte, köklü dönüşümler ve uygarlığa doğru açılan değişiklikler, daima varolan yönetici zümrenin değişimi ile gerçekleşmiştir. Batı toplumunda da geleneksel düzenden modern toplumlara geçiş süreci, evrim ya da devrim yoluyla burjuvazinin aristokrasiyi tasfiyesi ile mümkün olmuştur (Timur, 1986:162). Osmanlı'da ise yönetici zümreyi oluşturan sultan, sadrazamlar ve devlet adamları bizzat lokomotif görevi görerek Osmanlı düzenini değiştirmek istemişlerdir. Bu da belki Osmanlı modernleşmesinin çok köklü bir değişim olmamasının sebeplerinden biri olarak gösterilebilir.

Büyük bir kısmı geleneksel İslami formasyona sahip olduğu söylenebilecek Tanzimatçı devlet adamlarını bu değişim sürecinde ön plana çıkaran en önemli

özellikleri, Batı dillerini bilmeleri ve Batı dünyasında olup bitenlerden haberdar olmaları idi. Çöküşün eşiğindeki devletin varlığını devam ettirebilmesi için Batılı değerlerin benimsenmesi fikrine pragmatik bir yaklaşımla sarılan bu devlet adamlarının, Batı'nın kültürel üretimini oldukça görece bir biçimde özümledikleri söylenebilir. Zira, Osmanlı uleması, tüm 19. yüzyıl boyunca Batı'ya egemen olan fikir dünyası içinde kendine yer bulabilecek, model alınan Batı kültürü ve sistemi ile ilgili hiçbir ciddi eser vermemiştir (Timur, 1986: 153). Bu dönemde Osmanlı aydınının, hiçbir zaman Rönesans ve Aydınlanma dönemindeki Avrupalı aydın sınıfı gibi özgür ve devletten bağımsız olamadığı ve çürümeye yüz tutmuş kurum ve değerleri el yordamıyla günün koşullarına uydurma çabasında olduğu söylenebilir. Bu anlamda Osmanlı modernleşmesinin Batı modernleşmesinde görülen gerçek bir uyanışın ve aydınlanmanın ürünü olduğunu söylemek güçtür.

Osmanlı'nın son yüzyılına damgasına vuran değişim hareketlerini sadece, bu yüzyıla kadar oldukça durağan ve dünyadan kopuk bir toplumun, yaşadığı askeri ve ekonomik başarısızlıklar neticesinde, çevresindeki dinamik yapıya ayak uydurma çabası olarak görmek, Osmanlı'nın 19. yüzyıldan önce tamamen statik bir toplum olduğu görüşünü beraberinde getirir ki bu da Türk modernleşmesini, öncesini yok farzedip sadece Cumhuriyet dönemindeki değişimden ibaret gören yaklaşıma benzemektedir. Bu ise bütün süreci doğru bir şekilde anlamaya yetmeyecek, eksik bir yaklaşım gibi görünmektedir. Öte yandan, Tanzimat Fermanı ile başlayan dönemin Türk modernleşmesinde bir mihenk taşı olduğu ve kendine has bir dinamizminin olduğu da doğrudur. Cumhuriyet dönemini de kapsayan bir Türk modernleşmesi sürecinin başarısız yanları kadar başarılı yanlarının da ancak Tanzimat sürecinin çok iyi kavranabilmesi ile mümkün olduğu da bir gerçektir.

Bir toplumda, iç dinamiklerin oluşumu ve değişim ivmesini artıracak yönde tetikleme, toplumun her katmanında kolay olmamış, yoğun sancılı bir süreç doğurmuştur. Çok köklü bir değişim programı olarak nitelendirilemeyecek olan Osmanlı modernleşmesi, çoğunlukla İstanbul ve kısmen İzmir gibi büyük şehirlerle sınırlı kalmıştır. Küçük vilayetlerde ve kırsal kesimde, Saray ve çevresinin etki alanından uzakta yaşayan halkın Batılılaşma gibi bir derdi olduğu söylenemez. Buna karşın, taşradaki toplumsal ve ekonomik değişimlerin belirleyici unsurları savaşlar ve büyük toprak sahiplerinin uyguladıkları politikalar olmuştur. Batılılaşma çabalarının başladığı tarihlerden imparatorluğun yıkımına dek geçen süre içinde halkın

ekonomik durumu gün geçtikçe bozulmuş, bir kısım köylüler topraklarından olmuş, şehirlerde işsiz bir kalabalık birikmiştir. Bu süreç halkın batılılaşma eğilimlerini bir türlü benimsememesini beraberinde getirmiştir. Oysa bu bağlamda, halkın tavrı çok önemlidir. "Değişme, bir toplumun hayatında önemli yeri olan sınıfların ve genel olarak halk yığınlarının değişikliği istemesi, onu itmesi, onu yürütmesi işi haline gelmedikçe toplumu daha iyiye değil belki de daha kötüye götürür" (Berkes, 1975:85).

İstanbul'daki değişim ise hemen her alana, toplumun her kesimine sıçramıştır. Toplumda değişen meraklar sadece Osmanlı bürokrasisinin üst katmanlarına özgü değildi. Tanzimat döneminden beri, Osmanlı İmparatorluğu sınırları dahilinde yaşayanlar, özellikle de büyük kentlerdeki insanlar, hızlı bir sosyal ve kültürel değişime uğramıştır. Her alanda, eski ile yeni arasında iki başlılığın ortaya çıktığı görülür. Mimaride, resimde, müzikte, giyimde kuşamda, âdetlerde, nezakette, konuşma biçiminde, dilde, dine bakışta, eğitim biçim ve içeriğinde, zevk ve eğlencede modada gelenekselin yanında artık bir de "yeni" duruyordu. Bu "yeni" kavramı bir yandan Batı'ya özgü olanı, toplumun hafızasına yerleştirirken, diğer yandan yüzyıllardır var olan gelenekleri değiştirmiş, deforme etmiştir. Bununla birlikte eski ve yeni kuşakları birbirinin karşısına diken, sadece 'eski' ile 'yeni' değildir; 'Doğulu' olanla 'Batılı' olan, alaturka olanla alafranga olandır da (Gündüz, 2002, 3:13-28).

Osmanlı aile yapısı ve Osmanlı kadını da bu gelişmelerin dışında kalmamıştır. Tanzimat döneminde Osmanlı kadınının hayatında da kayda değer gelişmeler başlamış, hayat ayrı bir renge bürünmüştür. Bu renk değişikliğini sadece modadan, günlük yaşamdan, tüketim kalıplarındaki farklılaşmadan, yabancı dil öğrenmek veya piyano çalmak gibi yeni zevklerden ibaret görmemek gerekir. 19. yüzyılda Osmanlı ülkelerinde tarımda, eğitimde görülen bazı yapısal değişimler ve bütün dünyanın yaşadığı haberleşme ve teknolojiadaki devrimin Osmanlı topraklarına da yansımaları, klasik aile yapısını büyük şehir kadar kırsal alanda da yavaş yavaş değişim geçirmeye zorlayacaktır.

Osmanlı toplumundaki Batılılaşmanın özgün tarafı, bu sürecin adı konmadan başlamış olmasıdır. Ancak bu tespit yapılırken toplumdaki gayrimüslim unsurlardan özellikle Rumlar bu çerçevenin dışında kalmaktadır. Çünkü imparatorlukta yaşayan Rumların bir kısmı daha başından Batı ile sürekli bir ilişki halindedir. İonya

adalarında Rönesans kültürünün hiç de küçümsenmeyecek merkezleri, eski Yunanca-Latince ve yaşayan Batı dillerinde eğitim veren kurumlar vardı. Yunanlılar, Avrupa dünyasına gidip gelen, orada yerleşip yaşayan bir gruptu. Eflak Boğdan prensliklerinde Batı tipi eğitim 19. yüzyılın çok öncesinden yerleşmişti. Birinci sınıf bir Osmanlı aydını olan Dimitri Kantemir, batı dillerine ve bilimine devrinin ölçüleri içinde esaslı bir biçimde sahipti. Bulgarlar 18. yüzyılda Yunanlılar aracılığı ile klasik dünyaya değilse bile Avrupa kültürüne ve ulusalcılığına yaklaşmışlardı. Bu sebeplerden dolayı sadece Bab-ı Ali'yi ve Anadolu kıtasını göz önüne alarak, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma olgusu ve değişimi kavranamaz (Ortaylı, 1983: 18).

Saray üzerinde son derece etkili olan bu gayrimüslim çevreler, aynı zamanda çok önemli devlet görevlerinde bulunuyordu. Ayrıca padişah, saray mensupları ve kıdemli devlet görevlilerinin kendilerine ait hasları giderek daha fazla iltizama (Osmanlı'da bazı eyaletlerin vergi gelirlerinin müzayede yoluyla, belli bir bedel karşılığında şahıslara satılması) vermeleri de bunların gücünü artırıyordu. İmparatorluğun genel olarak fakirleştiği, güçten düştüğü bir dönemde ekonomik yönden toplumun genelinden çok daha iyi bir konuma erişen gayrimüslüm halk, kültürel yönden de Batı'yla temasını hiç koparmamıştır. Bu durum, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Batılılaşmaya çabalayan Osmanlı toplumunda gayrimüslim sanatkârlara ayrı bir önem kazandırmıştır. Özellikle müzik ve mimarlık alanlarına topyekün Batılı bir sistem getirmek isteyen yönetim kadroları imparatorluktaki gayrimüslim sanatkârlara veya yurtdışından getirttikleri yabancı sanatkârlara öncelik tanımışlardır (Zürcher, E, J, 2008).

Toplumsal kimliği oluşturan alanların belki de en başında gelen ve en göz önünde olan eğlence kültürü de bu modaya ayak uydurmuş ve İstanbul'da şehir yaşantısını değiştirmiştir. Tanzimat'la birlikte İstanbul'da ortaya çıkan eğlence kültüründeki çeşitlenme, kent dokusunda da bazı değişimleri beraberinde getirmiştir. Osmanlı'nın Batı'da eğitim görmüş, yüzü Batı'ya dönük aydınları, İstanbul'daki alafranga okullarda okumuş bürokratlar, dönemin yarattığı zengin sınıf ve Tanzimat döneminden önce de Batı ile daima irtibat halinde olan ve bu dönemde de türlü ayrıcalıklarla daha da güçlenmiş olan gayrimüslimler, kentte yeni mekân ve ortamlar yaratarak ya da mevcut mahalleleri dönüştürerek geleneksel mahalle kültürü ile şekillenmiş Osmanlı kent dokusunun değişmesine neden olmuşlardır. Hamam,

meyhâne, kahvehâne, mesirelik ve ev temelli geleneksel kültür dünyasında yaşamını sürdüren Osmanlı toplumu Batı tarzı kafe, pastahâne, tiyatro binası, otel, lokanta, gazino, bar, birahâne, yazlık, havuzlu, kameriyeli bahçe, buluşma evi, kumar kulübü gibi yeni eğlence mekân ve ortamlarıyla tanışmıştır. Osmanlı kültür dünyası, yavaş yavaş Kâğıthâne, Göksu Çayırı, Erenköy, Çamlıca, Direklerarası, Şehzâdebaşı, Bendler, Adalar'dan Beyoğlu'na kaymaya başlamıştır. Bir bakıma eğlence dünyasında zaman yarı alafranga yarı alaturka hale gelmiştir. Yeniçerilik kurumunun lağvedilmesi ve Yeniçerilerin Anadolu'ya sürülmesiyle destekçilerini ve müdâvimlerini yitiren geleneksel kahvehâneler, çalgıcı kahvehânelerine dönüşmüştür. Pera Palas Otel ve Lokantası, Tokatlıyan Otel ve Lokantası, Summer Palas Otel, Splendid Cafe Restorant, Bella Venezia Lokantası, Avrupa Lokantası, Tepebaşı Gazinosu, Pale de Cristal Gazinosu, Union Franzen (gazino), Concordia Gazinosu, Sportin Gazinosu, Maksim ve Gambrinus birahâneleri, Lebon Pastanesi 19. asrın son döneminde, İstanbul'un elit kesiminin eğlendiği Batı tarzı mekân ve ortamlardan bazılarıdır (Özdemir, 2007: 18).

Tanpınar'ın belirttiği gibi, Beyoğlu, Tanzimat sonrasında Avrupa tarzı eğlence ve tüketim kültürünün, daha doğru bir ifadeyle yaşam biçiminin sembolü haline gelmiştir: Beyoğlu, Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa'dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir numunesini verir. Her modasıyla büyük Avrupa merkezlerine, bilhassa Paris'e tabidir. Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatte onu takip eder, eğlencede onun artıklarıyla geçinir (Tanpınar, 2007:156-157). İstanbul'daki hayatın değişimi yeni eğlence çeşitlerinin yaygınlaşmasına paralel olarak gerçekleşmiştir. Gerçekten de Beyoğlu, İstanbul'un, diğer kentlere de model oluşturduğu için, bütün Osmanlı toplumunun, yeni eğlence merkezi haline gelmiştir. Bu değişimin başlamasında tiyatroların etkisi büyüktür. Bu konuda da Beyoğlu merkezî konuma sahiptir. Beyoğlu "Cercle d'Orient, Constantinople, Teutonia, Petits-Champs gibi tiyatroları, Cafe Royal, Antilope, Moska gibi kafe şantanları, Bartoli, Gambrinus, Labyrinthe, Lloyd gibi bistroları, Tokatlıyan ve Yanni gibi restoranları, Le bon, Pomme d'or gibi ünlü pastaneleri ve gece hayatıyla özellikle gençleri kendine çeker. Sonuçta Beyoğlu, kendine özgü mimarisi ve yaşam biçimi, gayrimüslim ağırlıklı nüfusu, yabancı elçilikleri,

Galatasaray Lisesi, mağazaları ve eğlence yerleriyle, Osmanlı'nın Batı'ya açılan penceresidir (Ayvazoğlu, 1995: 26).

3.2 Batılılaşma'nın Makâm Müziğine Etkileri

Geleneksel Makâm Müziği'nde bir "altın çağ" olarak nitelendirilebilecek olan 18. yüzyılın üzerinden uzun bir zaman geçmeden, adı bu dönemle birlikte ilk sıralarda anılan Hamamızzâde İsmail Dede Efendi daha henüz hayattayken, Makâm müziği hızlı bir gözden düşüş yaşamıştır. Tanzimat Dönemi'yle birlikte bir yönetim politikası olarak Batı Müziği'ne önem verilmesiyle, Saray çevresinde Osmanlı makâm müziğinin iyice geri planda kaldığını söyleyebiliriz. Bu dönemde yaşanan "baş döndürücü bir kimlik değişimi veya yeni bir kimlik kazanma uğraş ve telaşının sebep olduğu derin kültürel ve toplumsal sancının vurduğu ilk kurumlardan biri, 1826'lar Osmanlı'sında, hiç şüphesiz ki geleneksel musikidir" (Ayvazoğlu, 1989: 199-216). Bu devir artık incesaz ve fasıl heyetleri yerine orkestranın, ortaoyunu ve karagöz yerine ise opera ve tiyatronun devridir.

Tanzimat'la hız kazanan Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı Makâm müziğine etkilerini eğitim, üretim ve icrâ açılarından değerlendirebiliriz.

3.2.1 Eğitim açısından

Tanzimat Dönemi'nde müzik alanındaki değişikliklerden ilki askerî müzik eğitimini değiştirmek olmuştur. Makâm müziği arasında sayabileceğimiz Mehter müziğinin eğitiminin verildiği Mehterhâne kurumu lağvedilerek yerine Muzıkâ-ı Hümâyun kurulmuştur. Burada savaşlarda, tören ve protokollerde kullanılan Mehter müziği yerine Batı müziği eğitimi vermeye başlanmıştır. Buna bağlı olarak, yüzyıllardır Saray'ın tek müzik eğitim kurumu olan Enderun eski önemini yitirmiştir. Çeşitli dönemlerde Saray'ın takdirini kazanarak burada himaye edilen, seçkin besteci ve icrâcılardan kurulu Saray Musiki Topluluğu, çalışmalarını sürdürür ve belirli aralıklarla padişah ve devletin ileri gelenleri önünde çalışmalarını sergilerdi. Bu topluluğun yaptığı müzik konusundaki teorik çalışmalar da zaman zaman bir eser haline getirilerek padişaha veya devletin ileri gelenlerine sunulurdu. Ancak Saray'da Batı müziğinin geçerlilik kazanması ile birlikte bu oluşum da önemini yitirmiştir. Saray Fasıl Topluluğu yerine, Mehterhâne'nin yerine kurulan Muzıkâ-ı Hümâyun bünyesinde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid toplulukları kurulmuştur. Bunlardan Fasl-ı

Cedid’de çok sesli Makâm müziği denemeleri yapılmıştır. Saray’ın makâm müziğine olan ilgisinin azalmasıyla özellikle Mevlevîhâneler; gerek dinî, gerekse dindışı eserlerin en önemli eğitim mekânı olmuştur.

3.2.2 Üretim açısından

Tanzimat Dönemi’nde klasik üslûptaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte, bu besteciler 19. yüzyıl sonlarına kadar eserler vermeye devam etmişlerdir. ‘19.yy, Osmanlı müziğinin klasik formlarının çözülmeye başladığı ve değişen toplum yaşamıyla birlikte yeni ifade arayışlarına girdiği bir dönemdir’ (Paçacı, 2003: 63). Tanzimat; klasik makâm, usûl, üslûp ve karakterini o zamana kadar sürdürmüş olan müzik faaliyetlerine, Batı tarzında çoksesli model ve türleri bir seçenek olarak getirmiştir. Bunun sonucunda gelen değişim, kendisini topluma kabul ettirme çabasını sürdürürken, eskiden beri devam eden geleneksel makâm müziği faaliyetlerinde de bir yenilenme ve arayış sürecini başlatmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran bestekârların en önemlilerinden olan Hacı Ârif Bey, klasik üslûbun sıkı kuralları altına girmek istemeyen, duyguların ön plana çıktığı, kişisel temaların işlendiği şarkılar bestelemiştir. Hacı Ârif Bey, klasik beste formlarının çeşitli sanat ustalıklarına imkân veren yapılarının yerine, kısa, dört cümleden oluşan cümleler bestelemiştir. Ancak, zaman zaman “nevzemin” adını verdiği, usûl ya da makâm geçkisi uygulayabileceği 6 ya da 8 mısralı, değişmeli şarkılar da bestelemiştir. Böylece şarkı formunu kendi içinde evrimleştirerek, büyük formların sahip olduğu ustalık gösterme becerisini sergileyebileceği kapılar açmıştır kendisine. Hacı Ârif Bey, bestelerinin güftelerini de Klasik Dönem’in divan şâirlerinden değil kendi döneminin şâirlerinden alma yoluna gitmiştir (Karamahmutoğlu, 1999:634).

Bununla birlikte, aynı dönemde, çarpıcı bir tezat da gözler önünde cereyan etmektedir. İsmail Dede Efendi’nin en önemli talebelerinden olan Hacı Ârif Bey ve Zekâi Dede tamamen farklı uçlarda besteler üretmektedirler. Hacı Ârif Bey, gelenekle büyük ölçüde bağlarını koparmış, halkın daha kolay sevebileceği, sade eserler verirken, Zekâi Dede ise klasik tarzda bestelediği muhteşem eserlerle belki de “geleneğin destansı nitelikli direnişini” temsil ediyordu (Güntekin, 1999:658).

3.2.3 2 İcra açısından

19. yüzyılın değişim hareketleri makâm müziğinin sadece eğitim ve üretim aşamasını etkilemekle kalmamış, müziğin icrâsı üzerinde de ciddi etkiler doğurmuştur.

Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren oldukça rağbet gören “Şarkı” formunun fasıl icrâlarında da yer almasıyla birlikte fasıl anlayışında ve repertuarında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır (Şekil 3.1). Genellikle “Peşrev”in ardından “Kâr, Birinci Beste, İkinci Beste, Ağır Semâi, ve Yürük Semâi şeklinde sıralanıp, “Saz Semâisi” ile bitirilen geleneksel fasılların yerini, 19.yy sonlarından itibaren, şarkıların önemli bir kısmını teşkil ettiği, Peşrev, Kâr, Beste, Ağır Semâi’den başlayıp, Sengin Semâi, Düyek, Aksak, Türk Aksağı, Curcuna usûllerinde şarkılara kadar uzanan ve Saz Semâisi ile sona eren fasıllar almıştır. Klasik üslûbun ağır anlatımından uzak, kulaklarda daha kolay yer edebilen “şarkı”nın fasıllara girmesiyle geleneksel fasılların “hafiflediğini” söyleyebiliriz. Bu durum Kâr, Beste, Semâi gibi büyük formların zaman içerisinde unutulmasına sebebiyet vermiştir (Eken, 2007:27).



Şekil 3.1 Batı kemanının Osmanlı müzik topluluğu içinde bilinen ilk resmi.

Makâm müziği icrâsının kendi içindeki bu değişimler yanında, Batı müziğini geniş çevrelere sevdirmek amacıyla Muzıkâ-ı Hümâyun'da yürütölen icrâlar da vardı. Muzıkâ-ı Hümâyun Takımı, Batı müziğinin major ve minor tonları ile uyum sağlayabilecek nitelikte makâmlardaki *Saz Semâisi, Peşrev, Köçekçe, Şarkılar* ve *Oyun Havalarını* armonize ederek özel bir icrâ repertuarı oluşturmuştur.

3.3 Osmanlı'da Batılılaşma Hareketlerinin Müzik Mekânları Üzerine Etkileri

19. yüzyıl; askerî, mimari, eğitim gibi diğer alanlarda olduğu gibi müzikte de en fazla değişimin yaşandığı dönemdir. Hem Makâm müziğine hem de Batı müziğine ilgi duyan dönemin Osmanlı Sultanları öncülüğünde Saray'da başlayan müzikte Batılılaşma hareketleri, bu dönemde İstanbul sanat ortamına renk ve çeşitlilik katmıştır.

3.3.1 Muzıkâ-ı Hümâyun ve Saray Meşkhâneleri

1826'da kaldırılan Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhâne de lağvedildikten sonra yeni ordu için Batı tarzında askeri bir bando oluşturulması amacıyla Muzıkâ-ı Hümâyun kurulmuştur. Kurumun başına getirilen Fransız Manguel, kısa bir süre sonra yetersiz bulunarak yerine İtalya'dan Guiseppe Donizetti getirildi. Yeni bandoda yer alacak müzisyenlere Batı müziği ve çalgılarını çalmayı öğretecek olan Donizetti'nin iki açıdan önemli olduğu söylenebilir. Birincisi, dönemin ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin abisi olması, ikincisi ise Elbe Sürgünü ve Waterloo Bozgunu'nda bile sadakatle vazife görerek Napoleon Bonaparte'ın bando şefliğini yapmış olmasıdır (Yılmaz, 2007:13). Donizetti, II. Mahmut tarafından "Osmanlı Devleti Muzıkâları Umum Mürebbsi" olarak görevlendirildikten sonra bandoyu çalıştırmaya başlar ve ilk iş olarak öğrencilere batı notasını öğrettikten sonra İtalya'dan gelişmiş bando çalgılarını ve bunları öğretecek öğretmenleri getirtir. (Karamahmutoğlu, 1999:630)

Miralay yani bugünkü karşılığıyla Albay rütbesiyle göreve başlayan Donizetti Paşa'ya sınırsız yetkiler verilmişti. Onun ilk yaptığı şeyse, Batı müziğini hiç bilmeyen öğrencileri ile daha iyi iletişim kurabilmek için Türk müziği ve o günlerde kısmen kullanılan Hamparsum nota sistemi konusunda eğitim almak olmuştur. Donizetti Paşa, kendine has öğretim teknikleri ile birkaç ay gibi kısa bir sürede öğrencilerini İtalyanca şarkıları icrâ edebilecek düzeye getirmeyi başarmıştır

(Yılmaz, 2007:14). Böylece, Batı müziği öncelikle askerler tarafından tanınmaya başlamıştır.

İlk yıllarda, Batı müziğinin bando kanalıyla sadece askerler ve üniformalılara hitap eden bir müzik olarak kaldığı söylenebilir. Fakat, bando müziğinin akıllarda kalıcı, kolaylıkla anlaşılabilen, ritmin ve coşkulu ezgilerin ön planda olduğu bir müzik olduğu düşünüldüğünde, kısa zamanda daha geniş kesimi kucakladığı anlaşılabilir. “Müzikteki bu değişim rüzgârı sadece askerî musiki ile sınırlı kalmadı. Amaç, bandodan başlayarak orkestralar, korolar kurmak, batı musikisi zevkini saraya ve çevresine aşıladıktan sonra şehre ve bütün ülkeye yaymaktır” (Aksoy, 2003: 203).

Kurulduğu 1831 yılında Muzikâ-ı Hümâyun için Üsküdar Doğancılar’da yeni bir askerî okul inşa edilmesi düşünülmüş olsa da, bu kurum ilk olarak Eski Beşiktaş Sarayı’ndaki Çinili Köşk’te faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu sırada Selimiye Kışlası’nda ise hassa alayına ait bir bando kurulmaktadır. Beşiktaş Sarayı’nın, yerine Dolmabahçe Sarayı yapılması için yıkılması üzerine Muzika, Çırağan Sarayı’na taşınmıştır. Kuruluşundan itibaren birçok mekân değiştiren Muzikâ-ı Hümâyun, 1862’de Gümüşsuyu Kışlası’na taşınmıştır (Yılmaz, 2007:12).

Donizetti Paşa ve ondan sonra görevi devralan Ahmet Necip Paşa (1813-1883), Angelo Marianni (1822-1873), Guatelli Paşa (1820-1900), Mehmet Ali Bey (ö.1895), Saffet Atabinen (1858-1839), Mehmet Zati Arca (1864-1951), ve Osman Zeki Üngör (1880-1858) yönetimindeki Saray bandosu takımı repertuarına hakim oldukça, değişik vesilelerle kışlalarda bayram merasimlerinde, padişah vapurunda, Boğaziçi yalılarında, konaklarda, saraylarda ve tiyatro salonlarında çeşitli konserler vermiştir (Kosal, 2001:100-111).

Muzikâ-ı Hümâyun bando olarak kurulduysa da daha sonra 1840’lı yıllarda bünyesine küçük yaylı çalgı toplulukları da katmıştır. Askerî müzik dışındaki müzik türlerine de yönelmesiyle bir konservatuar hüviyetine bürünmüştür. 1831 yılına kadar Eski Saray diye adlandırılan ve Topkapı Sarayı’nda bir konservatuar vazifesi gören Enderun Meşkhânesi hânende, sazende, imam ve müezzinleri yetiştiriyordu. Yapılan reformlar neticesinde, bu vazifeyi bünyesinde İncesaz, Kabasaz, Orkestra, ve askerî bando takımları ile Müezzizan-ı Şehriyari kurumunu bulunduran Muzikâ-ı Hümâyun’a devretmiştir. Ayrıca en son Tiyatro, Orta Oyunu, Cambazlık, Koro, Hokkabazlık, Karagöz, Kukla, Opera ve Operet gibi bölümlerin de katılmasıyla

büyümüş ve özel bir eğitim teşkilatı olmuştur (Öztuna, 1969). 1848 yılında Donizetti, sarayda gençlere yönelik şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına başlamış, bu çalışmalar neticesinde saray operetleri oynanmıştır. Hatta İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarına eşlik edebilecek nitelikte, gençlerden kurulu bir orkestra oluşturulmuştur (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 1986: 1219).

Muzikâ-ı Hümâyun'un kurulduğu ilk yıllarda kullandığı Taşkısla Binası'na bandonun çalışma saatinde gelen, Donizetti Paşa'nın torunlarından biri olan Sinyor Guiseppe Donizetti, askerlerin yuvarlak bir biçiminde oturduklarını, küçük sazları çalanların bağdaş kurup yere; davul, trombon, fagot gibi sazları ağır olanların ise iskemleye oturarak Trovatore'den bir arya çaldıklarını anlatır (Sevengil, 1998:150). Buradan, bağdaş kurup yere oturarak Batı çalgılarını çalmaya çalışacak kadar Batı müziği kültüründen uzak olan müzisyenlerle, baştan aşağı Batılı bir orkestra kurmak amacıyla olan Donizetti Paşa'nın işinin hiç de kolay olmadığı anlaşılabilir.

Osmanlı padişahlarının, 19. yüzyılda Topkapı Sarayı'ndan taşınarak sahil saraylarına geçmesiyle bu saraylarda da meşkhâneler kurulmuştur. Nitekim, yedi yıl kadar Saray'da Sultan hanımların nedimeliğini yapan ve burada iyi bir müzik eğitimi alan Leyla Saz Hanım anılarında Dolmabahçe ve Çırağan Sarayları'nda Mabeyn'e yakın dairenin zemin katının meşkhâne olduğundan bahsetmektedir. Leyla Saz'a göre bu saraylarda selamlığa doğru alt kat muzika sınıfı için ayrılmıştı. Kızlar, erkek öğretmenlerini, onlar için ayrılan kafesli bölümün arkasından izliyorlardı. Muzıkaya giren kalfalar günlük elbiselerle derslere girmektedirler ancak başlarında uçları omuzlarından aşağı sarkan örtüler vardı. Dansedenlerde ise bu örtü bulunmazdı. Bu meşkhânelerde, aynı zamanda, Hacı Arif Bey gibi devrin önemli sanatkarları tarafından ders verilen Makâm müziği takımı da bulunurdu. Ancak bu Makâm müziği takımı haftada bir ders görmekteyken, Batı müziği fanfarı ve orkestrası haftada iki ders görmekteydi. Bu da Saray meşkhânelerinde Batı müziğine artık daha fazla önem verildiğinin bir göstergesidir. Dans dersleri için ayrı bir salon kullanılmaktaydı. Meşkhâne son derece ayrıcalıklı bir yere sahip olan ve erkek orkestrası kadar başarılı olan Harem Orkestrası'nın prova günlerinde, o dönemde muzika kumandanı olan Necip Paşa daima hazır bulunurken, Donizetti Paşa da zaman zaman derslere girerdi. Orkestrada, ilk sırada flütler, klarinetler, pistonlu kornolar, ikici ve üçüncü sırada büyük aletler ve davullar bulunmaktaydı. Orkestrada keman, viyolonsel ve kontrbas çalan kızlar, bando takımında da yer alıyordu (Şekil

3.2). İcra zamanlarında, müzisyenler sofanın yanındaki nota sehpaına notalarını koyar ve şeflerinin değnek işaretini beklerlerdi (Saz, 2000:74).

Sultan Abdülaziz'in yazlık saray olarak yaptırdığı Beylerbeyi Sarayı'nda da tek katlı yarı kagir bir binanın Saray Meşkhânesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca bu sarayda Muzika Dairesi de üç katlı kagir bir bina olarak inşa edilmiştir (Göncü, 2006:52).



Şekil 3.2 “Sarayda Beethoven” – Halife Abdülmecid (www.sazvesoz.net)

19. yüzyıla kadar sadece Makâm müziği eğitimi ve icrâsının gerçekleştiği Saray Meşkhânesi'nde de Batı tesiri ile icrâ edilen müzikler çeşitlenmeye başlamıştır. Bu dönemde, Saray Haremi'nde bir Bale Heyeti ve erkek üniformalı kızlardan oluşan bir Harem Orkestrası kurulması ilginçtir. Ayrıca bu dönemde, Makâm müziği çalgıları yanında Batı müziği çalgılarını da kullanan, kalabalık ve tek sesli bir koro olan Fasl-ı Cedid heyeti kurulmuştur. Daha önceleri, Meydan Faslı ya da Küme Faslı adı ile Saray'ın divanhânesinde, padişah huzurunda çalan bu heyet, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul'un Kağıthâne, Okmeydanı gibi mesire yerlerinde çalmıştır (Yılmaz, 2007:9). Bu durum, “incesaz” topluluklarının o zamana kadarki icrâ geleneğine mekânsal anlamda aykırı bir durum olarak gözükmektedir. Zira, “incesaz” topluluklarının geleneksel icrâ mekânları, bu çalışmada daha önce

bahsedildiği şekilde, teknik ve estetik nedenlerle, bünyesindeki müzisyen sayısının az olmasından dolayı, kapalı ve küçük mekânlardır.

Öte yandan, Batı müziği eğitimi ve icrasının önem kazandığı 19. yüzyılda, Saray tiyatroları inşa edilmeden önce de Saray’da padişahlar için özel olarak Batı müziği icralarının yapıldığı bilinmektedir. Sultan Mahmud için özel olarak Saray’ın bir odasında sahne kurulur ve sarayın amatör müzisyenleri tarafından operetler oynanırdı (Yılmaz, 2007:108).

3.3.2 Evler, Konaklar

Evlerde ya da konaklarda bir araya gelerek musiki eğlenceleri yapma geleneği İstanbullu’ların kimliğini oluşturan, belli bir disiplin içinde yerine getirilen bir toplumsal bütünleşme örneğiydi. İstanbul kültürel hayatında önemli değişimlere sebep olan Batılılaşma rüzgârının, evler ve konaklardaki yaşantıya da girmesi kaçınılmazdır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul’da evler ve konaklarda yapılan musiki âlemlerine artık geleneksel makâm müziği yanında “oda müziği” konserlerinin de girdiğini söyleyebiliriz. O dönemde yurtdışından gelip İstanbul’a yerleşmiş Macar, Rus, Alman müzisyenler; Ermeniler, Rumlar, Yahudiler ve dönemin Batı müziği hocaları bir araya geldiklerinde eski konaklarda oda müziği yaparlardı. Özellikle varlıklı ve yüksek tabakadan ailelerin evlerinde, konaklarında ya da köşklerinde, geleneksel mimarinin içinde yeni tarz mobilyalarla birlikte, bir köşede de piyanonun bulunması olağan bir durum haline gelmişti. Bir araya gelindiğinde yemekler yenildikten sonra konuklar yerlerini alır ve o gece için hazırlanmış repertuar icrâ edilirdi. Bu musiki geceleri bazen Klasik Batı müziği ile başlar geleneksel makâm müziği ile biterdi. Yüksek tabakadan ailelerin küçük yaşta Batı müziği eğitimine başlatılan kızları piyano çaldıkları gibi ud çalarlardı (İlyasoğlu, 2003:67). Leyla Saz, Mısırlı Mehmet Ali Paşa, Kamondolar ve Halil Bey gibi İstanbul’un seçkin isimlerinin, konak ve yalılarında müzikli ve danslı toplantılar düzenledikleri bilinmektedir.

Sultan II. Mahmut’un iyi bir müzisyen olan en küçük kızı Adile Sultan, sanatın ve sanatçının himayecisi olmuştur. Fındıklı’daki sarayına ilim, sanat, tarikat ve din adamlarını toplar; şiirli, sohbetli ve müzikli toplantılar düzenlerdi. Muzikâ-ı Hümâyun şefi Zeki Bey’in orkestrasından “Fobezman” ve “Huberman” isimindeki

keman sanatçıları da Rukiye ve Adile Sultanlar'ın daveti üzerine evlerinde bir konser vermişlerdir (Yılmaz, 2007:65).

Hânedan üyelerinin evlerinde verdikleri Batı müziği konserlerine bir diğer örnek de, Sultan II. Abdülhamid'in oğullarından biri olan Şehzade Abdürrahim Efendi'nin evindeki konserlerdi. İyi bir piyano icrâcısı olan ve aynı zamanda orkestra da idare edebilen Şehzade, Salı akşamları Nişantaşı'ndaki evinde verdiği konserlerde, çağırdığı 20 – 25 kişilik Muzıkâ-ı Hümâyun orkestrasına şeflik ederdi (Said, 1994:47).

Sultan Mehmet Reşad döneminde ise Büyük Muradiye Köşkü ve küçük köşk müzikli toplantılar için ev sahipliği yapmıştır. Bunun dışında Kandilli'deki Kıbrıslılar Yalısı, Erenköy'deki Sadrazam Mithat Paşa'ya ait köşk ve Fehime Sultan'ın Ortaköy'deki yalısı müzikli ve danslı eğlence toplantılarına mekân teşkil ediyordu (Yılmaz, 2007:75).

3.3.3 Tekkeler

19. yüzyılda İstanbul musiki ortamında, İsmail Dede Efendi gibi Saray'daki önlenemez Batı müziği furyasından rahatsız olan bestekârlar soluğu mevlevîhânelerde almışlardır. Çünkü mevlevîhâneler, sundukları ortamla sadece bestekârlara ilham vermekle kalmamış aynı zamanda, Osmanlı'nın son zamanlarında Saray'da başlayan Batılılaşma hareketlerinden etkilenen Makâm müziğinin klasik yapısının korunmasında ve geleneksel repertuarın bugüne aktarılmasında da büyük rol oynamışlardır (Talu, 2006: 234).

Genel durum yukarıda anlatılanlar gibi olsa da, din dışı musikinin Batılılaşma rüzgârından bu kadar etkilendiği bir ortamda, dinî musikinin hiç etkilenmediğini söylemek zordur.

Zira, Osmanlı musiki hayatında dinî ve din dışı musikiyi gerek eserler gerekse bestekârları bakımından birbirinden net bir şekilde ayırmak mümkün değildir. Din dışı eserler veren bestekârların birçoğu aynı zamanda dinî eserler de vermiştir. Zaten bu dönemdeki önemli bestekârların birçoğu aynı zamanda Osmanlı musiki hayatının merkezi olan tekkelere de mensup sanatkârlardı. Ve Osmanlı kültürünün Batı kültürü ile etkileşime açık olduğu bu dönemde, bu sanatkârların çevrelerinden etkilenmediğini söylemek güçtür.

Yukarıda söylenenlere bağılı olarak, bestekârlar, dönemin ladinî müziğinde olduğı gibi dinî eserlerde de klasik dönemlerde kullanılan, sanatsal bakımından ustalık gerektiren *Mevlid*, *Durak*, *Tevsîh*, *Mi'raciye* ve *Savt* gibi büyük formlar yerine *İlahi* ve *Şugul* gibi küçük ve basit formları kullanmayı tercih etmişlerdir.

Osmanlı'da birer konservatuar vazifesi gören mevlevîhânelerde, dışarıdaki Batı müziğı furyasına rağmen, en çok bu dönemde Mevlevî âyîni bestelenmiştir. Ancak bu âyînlerin *Frenkçin* usulü ile bestelenen 3. *Selam* bölümünde, Batı müziğı etkisi görülür. Zekai Dede'nin Rauf Yekta Bey'e naklettiğine göre, Kanuni Sultan Süleyman zamanında Saray'a gelen meşhur Fransız müzisyen topluluğı, 3 zamanlı ve ara sıra tekrarlanan usullü bir eser icra etmişlerdi. Kanuni'nin, yanındaki musikişinaslara, çok hoşuna giden bu parçayı ezberlemelerini söylemesi üzerine, içlerinden biri bu eserden etkilenerek "Frenkçin" adını verdiğı bu usulü terkip etmiş ve bu usulle eserler bestelemiştir (Salgar, 2001: 42).

Öte yandan bu dönemdeki Batılılaşma furyasının bir sonucu olarak, Mevlevî müziğinde kullanılan çalgılarda da bazı değışiklikler olmuştur. Kurulduğı zamanlardan beri Mevlevî âyînlerinde kullanılan Rebap, Ney ve Kudüm gibi sazlara, yerel sazlardan Ud, Sine Kemân, Kânun, Viyolonsel, Santur, Tanbur, Kemeñçe ve Girift eklenmiştir. Mevlevîhanelerde çalgı heyetinde kullanılan ilk yaylı çalgı olan Rebab yerini zamanla Klasik Kemeñçeye bırakmıştır. Daha sonra yine aynı furyanın bir sonucu olarak Sine Kemân da yerini temel Batı müziğı çalgılarından biri olan kemana bırakmıştır.

Bu dönemde yapılan tekke musikisi bestelerine güfte seçilirken eskisi kadar özen gösterilmemiş, güftenin edebi veya tasavvufî niteliğinden çok dönemin ladinî eserlerinde de göreceğimiz gibi o anki ruh halini yansıtan güfteler seçilmiştir. Bazı eserlerin güftelerine baktığımızda bunların yeterince özen gösterilmeden seçilmiş, tasavvuf kültürüne tam anlamıyla vakıf olmayan kimselerin ya da bestekârların hatırlı dostlarının yazmış oldukları güfteler olduğı anlaşılmaktadır (Demirtaş, 2007: 217).

19. yüzyıl sonunda İstanbul'da bulunan Fransız müzikolog Thibaut, Mevlevîhaneler'de de kullanılan eğitim metodu olan meşkin, Mevlevîlerin, dinî ezgilerini hem bayağılıkla soysuzlaştırılmaktan, hem de kültürlerine yabancı olanların taklitçiliğinden ve anlamsız meraklarından kurtarabilmek için, ihtiyatlılığın

azamisini gösterdikleri bir tedbir olduğunu söyler. Ancak anlaşılan o ki; Thibaut bu açıklamayı bir Mevlevî'den dinlemiş olmalı ki bunları yazdıktan sonra bu gerekçeyi çocukça bulduğunu da ekler. Ve sonra değişimin kaçınılmaz olduğunu ve Mevlevîlerin bu gibi kuruntular taşımak yerine nota öğrenmelerinin daha iyi olacağı yorumunu yapar (Aksoy, 2003:359-361).

Thibaut'nun yazdıklarından hareketle düşünersek Mevlevî dervişlerinin aldıkları tedbirlerin 19. yüzyıldaki Batılılaşma rüzgârına mâni olmak konusunda pek de yeterli olmadığı söylenebilir. Zira, 19. yüzyıl sonlarında Galata Mevlevîhânesi'ne Batı müziği etkisiyle piyano ve viyolonsel girdiğini biliyoruz. Ancak piyanonun kullanıldığı birkaç Mevlevî mukâbelesi dışında bu iki çalgı süs olarak kalmıştır (Özcan, 2003:76).

Her dönemde Avrupa'dan yoğun bir biçimde etkilenen İstanbul'un Galata bölgesi ve Pera, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Batılı eğilimlerin odak noktası olmuştur. 17. yüzyıl sonlarından itibaren, gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı bu bölgede bulunan, İstanbul'un en eski Mevlevî dergâhı olan Galata Mevlevîhânesi de bu eğilimlerden etkilenmiştir.

17.yy'dan itibaren Mevlevîlik pek çok padişahın, vezirlerin ve nüfuzlu kişilerin yöneldikleri bir kent tarikatı haline dönüşmüştür. I. Abdülhamid (1774-89) döneminde önemini yitiren Galata Mevlevîhânesi, kendisi de Mevlevî olan III. Selim'in zamanında (1789-1807) yeniden güçlendirilmiş, Batılılaşma reformlarına karşı çıkan Bektâşîler'i dengelemekte önemli bir rol oynamıştır (Işın, 1994:362).

Dergâha şeyh olarak atanan genç, açık fikirli, müzisyen ve şâir Mehmet Esad Gâlib Dede'nin (Şeyh Gâlib) de desteği ile tekke kısa sürede içinde mutasavvıflar, şâirler, müzisyenler ve nüfuzlu kişilerin toplandığı, İstanbul'un belli başlı kültür merkezlerinden biri haline gelmiştir (Gawrych, 1987:108-109). Böylece 18.yy sonu -19.yy başında Mevlevîlik içinde bulunduğu Batılı ortamla da bütünleşmiştir (Holbrook, 1998:199). Mevlevîhâne, bulunduğu yer itibarıyla İstanbul'u ziyarete gelen yabancıların sürekli ilgi odağı olmuştur. Seyâhatnâmelerin yanısıra pek çok Avrupalı ressamın tablosunda da yer almıştır.

Galata Mevlevîhânesi, açıldığı ilk günden itibaren İstanbul'un sürekli aktif bir kültür ve sanat odağı olmuştur. Bu aktiflik durumu mevlevîhânenin yüzyıllar boyunca çevresindeki değişime ayak uydurabilmesini sağlamıştır. Yönetimle uyumlu ve

yeniliklere açık bir tarikata mekân teşkil eden Galata Mevlevîhânesi, daima döneminin mimari özelliklerini de yansıtmıştır.

Galata Mevlevîhânesi, III. Selim'in 1791'de ve II. Mahmud'un 1835'de yaptırdığı onarım ve yenilemelerle bugünlere ulaşmıştır. Hasan Ağa Çeşmesi (1649), külliye içindeki en eski yapıdır. Külliye'nin giriş cephesindeki Halet Efendi Sebil ve Kitaplığı ile Şeyh Galip Türbesi, Barok ve Rokoko'dan bütünüyle uzaklaşmanın en erken örneklerinden biridir. Bu yapılar, İstanbul'da 19. yüzyılın ilk yarısında karşılaşılan klasisist üslupta yapılmıştır. Her ne kadar pilastırlı, silmeli ve attikalı olsalar da her iki yapı da modern sayılabilecek geometrik tasarımlardır. Pencereler düz atkılıdır. Mevlevîhâne'nin sokağa bakan cephesinde bulunan 18.yy gravürleri 19. yy.ın ikinci yarısında değiştirilmiş, sol girişteki bölmeye yapılan türbe, yalınlıktan uzak, 19. yy sonunun eklektik zenginliğini sergileyecek şekilde tasarlanmıştır (Akın, 2001:8). Barok üslubunu andıran tek yapı, cümle kapısının yayvan kemeridir. Semahâne, gelenekte her ne kadar yalın, fazla hareket içermeyen bir tasarım olsa da, 1859-60 tarihinde, Sultan Abdülmecid döneminde son halini alan sekizgen semahâne ve ikinci kat galerileri belirgin olarak dönemin Batılı zevkini yansıtmaktadır (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 Galata Mevlevîhânesi'nden bir iç görünüm - www.muze.semazen.net

Mutrib heyeti, icrâyı bu galeride yapmaktadır. Pek çok anlamının yanı sıra atomların ve gezegenlerin bir merkez etrafında dönüşünü de simgeleyen sema töreni ise dairesel bir zeminde gerçekleştirilebilmektedir.

Galata Mevlevîhânesi'nde, yabancı konukların da semâ âyînlerini izleyebilmeleri için ayrılmış bir mahfil bulunmaktadır. Bu sebeple Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış pek çok yağlıboya tablo ve gravürlerde semahânenin iç görünümü ve dervişler resmedilmiştir.

3.3.4 Camiler

Klasik dönem Osmanlı toplum hayatında, dinsel yaşantının merkezini sembolize eden camiler, anıtsal niteliklerini 19. yüzyıl İstanbul'unda kaybetmeye başlar. Bu yüzyıla kadar toplumun gündelik yaşantısına yön veren dinsel değerlerin etkisini azaltmasıyla birlikte, cami sembolünün fiziksel etkisi de eski gücünü yitirir. İstanbul kültür hayatına Batılı değerlerin girmesiyle birlikte farklılaşan ihtiyaçlara hizmet eden kışla, tren garı gibi yapılar, camileri de aşan bir anıtsallıkta inşa edilmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın Avrupa'yı model alan değişim ve yenileşme programının Osmanlı müziğinde olduğu gibi Osmanlı mimarisi, dolayısıyla cami mimarisi üzerinde de ciddi etkileri olmuştur. İstanbul'da izlenen dönem mimarisi ise doğal olarak Batı kaynaklıdır. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren bir üslûp karmaşası göze çarpar. Klasik dönem camilerinde kullanılan cephe süsleme elemanları terk edilir, bunun yerine Ampir, Neo-barok, Neo-gotik, Neo-klasik, Rokoko, Klasik Osmanlı gibi canlandırmacı üslûpların yanında Oryantalizm kullanılır (Işın, 2006:549). Tanzimat'ın ilk yirmi yılında başta Fossati olmak üzere yabancı mimarlar ve giderek de levantenler ve gayrimüslim Osmanlı mimarları etkindir. Dönem yapılarında plan kurgusu, yapı malzemesi ve üslûp anlayışı açısından önemli değişiklikler gözlenir (Saner, 1998:115).

Cami muikisinin, 19. yüzyılın ilk yarısında önceki yüzyıllara oranla daha olgun bir hal aldığı söylenebilir. Özellikle III. Selim zamanında başta cami *na'tları* ve özellikle Ramazan'larda okunmak üzere çok sayıda *ilahi* bestelenmiş ve icra edilmiştir. Ancak bu yüzyılın ikinci yarısında, pek fazla yeni eser bestelenmemiş ve Mi'râciyye ve besteli Mevlid gibi uzun ve sanatlı eserler pek icra edilmedikleri için unutulmaya yüz tutmuştur. Bu sebeplerden bu dönemde camilerdeki musikinin bir durgunluk dönemine girdiği söylenebilir (Demirtaş, 2007:183).

Batılılaşma hareketlerinin yarattığı yenilik arayışlarının bir sonucu olarak cami ve tekke müzikleri arasında icrâ bakımından bazı geçişlerin de bu dönemde başladığından bahsedilebilir. Bu dönemde Ayasofya gibi bazı camilere tarikat şeyhleri atanmış ve bu şeyhler buldukları camilere kendi tarikat pirlерinin levhalarının asılmasını ve tarikatlarına mahsus âyînlerin camide icra edilmelerini sağlamışlardır. Bu âyînlerde kullanılan tekkelere has *Durak*, *Şugul*, *İlahi*, *Na't* gibi tekke formlarının camilere de girmesine sebep olmuşlardır. Benzer şekilde tekkelerde de *Kur'an-ı Kerim*, *Mevlid*, *Salat*, *Mi'râciye* gibi cami musikisi formları yerini almıştır ve sıklıkla icrâ edilmeye başlanmıştır (Öztürk, 2004:236). Kendi içindeki bu tip geçişler Makâm musikisinin zenginleşmesini ve renklenmesini sağlamıştır.

3.3.4 Kahvehâneler

Klasik dönemde camilerin yanına açılan kahvehânelerin, dinsel yaşantının bir uzantısı olarak düşünüldüğü söylenebilir. Halk, kahvehânedeki oturarak bir yandan namaz vaktini bekler, bir yandan da halk şâirlerinden, din duygusunu güçlendiren kahramanlık destanları ve menkıbeler dinlerdi. Bu dönemde, İstanbul'daki kahvehânelerin mekânsal organizasyonu da buna göre şekillenmişti. Kahvehânenin dış kapısı, cami avlusunu andıran, ortadaki fiskiyeli havuzu üç taraftan çevreleyen kerevetlerden oluşan bir mekâna açılırdı.

19. yüzyılda, caminin gündelik hayat üzerindeki hakim sembol olmaktan yavaş yavaş çıkmasıyla ve buna bağlı olarak eğlence kültürünün İstanbul gündelik hayatında daha fazla önem kazanması ile kahvehâne mekânı da değişmiştir. Özellikle bu yüzyılda, ortadaki havuz kalkarak yerini çeşitli gösteriler için ayrılmış olan sahneye bırakmış, kenarlardaki kerevetlerin yerini ise sandalyeler almıştır. Bu dönemde İstanbul'un en Batılı yüzü olan Pera'daki kahvehâneler pastaneye, Üsküdar ve sur içi İstanbul'undaki kahvehâneler ise çeşitli eğlence merkezlerine dönüşmüştür. Böylelikle, camiden çıkan İstanbul halkı, artık namazdan sonra tiyatrolara giderek, gündelik hayatlarında dindışı eğlencelere daha fazla yer ayırmaktaydılar (Işın, 2006:550).

Eğlence kültürünün, İstanbul kültür ortamı içinde eriştiği konumu göstermesi bakımından Malik Aksel'in şu gözlemini aktarmakta fayda vardır: "Arada bir gazetelerde 'Berat Gecesi Kandil-i Şerifi veya Kadir Gecesi münasebetiyle

tiyatromuz kapalıdır' gibi ilanlar görünse de ertesi gün udi ve bestekar Şekerci Cemil'in kardeşi Şehzade Camii imamı Hafız Tefvik Efendi, cemaati tiyatroya yetiştirmek için teravihte daha rükû'a varmadan secdeye varır, yirmi dakikada namazı kıldırırdı" (Aksel, 1977:54).

Dursun Yıldırım "Türk Sözel Kültüründe Süreklilik" başlığını taşıyan makalesinin giriş bölümünde, kahvehâneleri bir "metin" olarak kabul etmiş ve bu metinden hareketle Türk kültüründeki süreklilik, değişim ve dönüşüm olgularını belirlemeye çalışmıştır. Bu çalışmada, kahvenin yerleşik Türk toplum hayatına girişiyle ortaya çıkan kahvehâne, malzemesini "söz, ses, dans, zanaat, mimari, gösteri, sohbet, ilim ve sanat, eleştiri, entrika, yönetim, kurum, fetva ve her kesimden insanlar – padişah, vezir, şeyhülislam, müderris, kadı, alim, şâir, musikişinas, kıssahan, meddah, çengi, hokkabaz, saz şâiri, aylak/işsiz, temaşacı- gibi karmaşık unsurların oluşturduğu yeni, hacimli ve karmaşık, bir metin/kurumdur (Yıldırım, 2000:42). Bu noktada kahvehâneler, sosyal hayat içinde yer aldığı andan itibaren, tarihsel ve toplumsal bilgi birikiminin Cumhuriyet dönemine kadar aktarılmasına ve böylece Osmanlı kültürünün yazılı ya da sözel alanlarında yeni yaratıların ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Batılılaşma hareketlerinin getirdiği Batılı değerlerin Osmanlı kültür dünyasına girişi elbette bir takım tepkilerle de karşılaşmıştır. 16. yüzyıl ortalarından beri Osmanlı dünyasının en önemli sosyokültürel mekânlarından biri olan kahvehâneler, batılı değerler muhaliflerine seslerini duyurma imkanı sunmuştur. Bu kahvehânelerin bir türü de Bektaşilerin işlettiği ve müdâvimi olduğu Semâi kahveleriydi. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın ve Mehterhâne'nin kaldırılmasıyla birlikte itibar kaybeden ve müdâvimleri Anadolu'ya sürülen Semâi kahvelerindeki ozanlar, Beyoğlu'nun "modern ve Avrupai" yaşam tarzını ve oralardaki eğlence mekânlarında çalınan müzik türlerini ve dans gösterilerini eleştirmek için alafranga şarkıları alaturka çalgılarla dejenere ederek çalıyorlardı. Sonuç olarak semâi kahvelerinde ister istemez eleştirel içerikli melez bir müzik türü icrâ edilmiştir.

Doğu'dan Anadolu'ya, Türk modası kapsamında Batı'ya (özellikle Fransa'ya) geçen kahvehâne kurumu "cafe"ye dönüşerek yaygınlaşmıştı. 19. yüzyılda Fransa'ya giden Osmanlı aydınlarının İstanbul'a dönüşlerinde "cafe"yi de beraberinde getirmeleri ve buralarda Paris'tekine benzer sanat ve fikir sohbet ve tartışmaları yapmaları dikkat çekicidir. Hatta buralarda yapılan sohbetlerde, genellikle sözlü kültür geleneğine

sahip halkın gittiği kahvehâneler (çalgıcı, semâi ve aşık kahvehâneleri) aydınlanma ve batılılaşma önündeki engeller olarak nitelendirilmiştir. Nitekim, İstanbul’da “cafe”- kahvehâne savaşını Batılılaşmanın sembolü olan “cafe”ler kazanmıştır. Gerçekte Türk toplumsal yaşamında çeşitli eğlence mekânları (cafe, tiyatro ve opera binası, bar, restoran vb.) aydınlanma, batılılaşma ve çağdaşlaşma sembolü olarak görülmüştür (Özdemir, 2005: 105). Türk Batılılaşma sürecinde geleneksel-modern mekânlar çatışması sıklıkla yaşanan ve mutlaka açıklanması gereken bir olgudur.

Batı tesiri ile rağbet gören “cafe”ler her ne kadar zamanla daha da yaygınlaşacaksa da, 19. yüzyıl sonları İstanbul’unda, hala çok büyük Makâm müziği sanatkarlarının uğrak yeri olan kahvehâneler bulunmaktaydı. Mesut Cemil, günümüzde halen Makâm müziğinin en büyük sanatkârlarından biri olarak gösterilen Tanburi Cemil Bey’in (1873-1916) hayatını anlattığı kitabında, babasının o yıllarda kahvehânelerde ve konaklarda çalıp, sanatıyla insanları mest ettiğini yazmaktadır (Cemil, 2002:63).

Yahya Kemal Beyatlı da “Aziz İstanbul” isimli eserinde, muhtemelen 1920’li yıllarda iki arkadaşıyla gittiği İstanbul’un Defterdar semtindeki bir semâi kahvesinde geçirdiği musiki dolu güzel vakitleri şu etkileyici tasvirlerle anlatmaktadır:

“Defterdar’da Sema’i kahvesine gittik. Caddeden denize giden büyük meydan saz ve sesle dolu...Eski İstanbul’un lehçesinden şetaritene kadar bütün ruhuna varis olan tabiler sesleriyle ortalığı çınlatıyorlar; çayı; kahveyi; nargileyi; ağaçlar altında kahve ocağına sürekli bir nâğmeyle ismarlıyorlar, bir tulumbacı çalıklığıyla etrafta dönüyorlar...Kıranet, tiz ve yanık sesiyle bir taksim tutturdu. Kağıthâne dörtyüz senelik hatıralarıyla hava halinde esiyor. İnsan dinledikçe maziye karışıyor, ruh bir çocuk sevinciyle ürperiyor, çifte nara ve darbuka ile artık Türk şevki içinde kayboluyor. Divan okunmağa başladığı zaman vecdimi zaptedemedim. İki genç arkadaşla kahvenin içine girip, orada herkesle beraber küçük iskemlelere oturarak dinlemek hevesine kapıldık, girdik kapı yanında oturduk. Külhanbeyi, bıçkın, çapkın, tulumbacı, kabadayı hasılı Türk İstanbul’unun bütün bu şen unsuru burada. Kahve lebaleb dolu. Tavan ve duvarlar donanmış, bayraklar, bayraklar, binlerce küçük bayraklar, renk renk fenerler, bir tarafta Türklüğün kahramanı Mustafa Kemal’in resmi, bir tarafta Türklüğün cihan pehlivanı Kara Ahmed’in resmi. Bütün bu kabadayı halk terbiyeli, vakur, sakit. Beni ve

arkadaşlarımı yabancı hissettiği halde hiç istifini bozmuyor. Yalnız arada sırada, kıranetle çifte naranın kalbimize verdiği şevkin tesirini yüzümüzde gördükçe, göz ucuyla bakıyor, bizi külhanbeyliğinin mana ile dolu sevimli bir bakışıyla süzüyor. Divan'dan sonra sema'ye sıra geldi..." (Beyatlı, 1988: 168,169,170).

3.4 Osmanlı'da Müziğin Kamusal Alanda Belirşi

Batı'ya açılış hareketleri içinde Batı müziği Osmanlı kültür hayatına iki yoldan girmiştir. Bunlardan biri askerî bando, diğeri ise tiyatrodur. Aslında Osmanlı'ya Batı müziğinin bandodan önce tiyatroyla girdiği de söylenebilir. Zira, tiyatronun özellikle başlangıç bölümlerinde Batı müziği ağırlıklı olarak yer alır. Tiyatronun da daha yeni yeni Osmanlı sanat dünyasına girmeye başladığı yıllarda da yabancı dille oynandığı düşünülürse izleyicinin asıl ilgisini çekenin müzikli bölümler olduğu düşünülebilir.

Osmanlı'yı Batı müziği ile yakınlaştıran diğeri ise Tanzimat öncesinden beri Beyoğlu'nda opera temsilleri vermek üzere İstanbul'a gelen İtalyan opera gruplarıdır. Her ne kadar 19. yüzyıl sonuna kadar bu operaların ve tiyatro gruplarının izleyici kitlesi çoğunlukla gayrimüslimlerden oluşsa da özellikle Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit gibi Batı müziğine yakınlığı ile bilinen padişahlar bu tür gösterileri büyük bir ilgiyle izlemiş, ve bunların Osmanlı kültür hayatında sağlam bir yer edinebilmeleri, yönetici zümre arasında olduğu kadar halk içinde de varlığını sürdürebilmeleri için desteğini hiç eksik etmemiştir.

Opera, operet, bale, çalgılı gazinolar, Batı müziği ve tiyatro yarım yüzyıl gibi kısa bir zamanda tüm halk kesimleri tarafından hazmedilemese de batılılaşma hareketlerini vurgulayan ve görsel ve işitsel olarak halkın zihnine kazıyan unsurlar olmuşlardır. Batı'ya özgü olan bu sanat dalları ve toplumsal etkinlikler genelde toplum zevkleri, alışkanlıkları ve estetiğin değişmesine yönelik sonuçlar yarattığına göre, olayın özü, basit ve yalın bir tanımlama ile, Batı'nın bir takım kültürel değerlerinin kabullenerek çağdaşlaşmanın ifadesi idi (Cezar 1995: 483,484).

Ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı'daki müzik hayatı köklü bir değişim geçirmiştir ve bu değişim sadece Saray ve çevresini etkilememiş, şehre de yansımıştır (Aksoy, 2003: 203). Saray tarafından bizzat desteklenen ve Batılılaşma çabaları ile Osmanlı kültür dünyasına giren yukarıda sayılan müzik türleri ve sahne sanatları beraberinde bunların icrâ edileceği, Batı etkisi taşıyan, yeni mimari yapı türlerini de Osmanlı

mimarisine kazandırmıştır. Mızıkâ-ı Hümâyün kurulduktan sonra, 1826'da İstanbul'daki ilk yerleşik tiyatro binası yapılmıştır. 'Fransız Tiyatrosu' adı verilen bu tiyatrodaki opera parçaları seslendirildi, musikili oyunlar, operetler sahnelenmiştir. 1840 tarihli Ceride-i Havadis bu tarihte Bosco isimli bir Sardunyalı'nın şimdiki Galatasaray Lisesi'nin karşısında (o zamanlar Mekteb-i Tıbbiye) bir tiyatro açtığını yazar. Bu tiyatro binasından kısa bir süre sonra Şark Tiyatrosu ve Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu açılmıştır. 1842'de ise Suriyeli Katolik, Osmanlı uyruğu Mihail Naum'un girişimiyle İstanbul'da Naum Tiyatrosu açılmıştır. Naum Tiyatrosu çok büyük ve ciddi bir kültür hamlesi olarak İtalya'dan çeşitli opera ve operet toplulukları getirtmiştir. 1846'da geçirdiği büyük yangınla ciddi hasar gören bu tiyatro iki yıl içinde tamir edilmiş ve 1870'e kadar batı sanatlarının, opera ile operetin halkın geniş kesimlerince tanınıp sevilmesi için önemli bir rol üstlenmiştir. 1863-1864 yıllarına kadar çoğunlukla aydınların ve gayrimüslimlerin ilgi gösterdiği, çoğunlukla yabancı dilde oynanan trajedi, dram, komedi, opera ve operetler, Türkçeleştirildikten sonra halkın diğer kesimlerinde de ilgiyle izlenmeye başlanmıştır (Özdemir, 2007:19). İstanbul şehirlisinin sahne musikisini daha iyi tanıması amaçlanarak tiyatro sahnelerinde ayrıca Saray'da kurulmuş olan orkestra da halka açık konserler vermiştir (Tanpınar, 2006:143). Özellikle Naum Tiyatrosu'nda ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nda olmak üzere İstanbul'da kurulan bu sahnelerde, yurtdışından davet edilen topluluklar tarafından dönemin en ünlü opera eserleri Avrupa'nın önemli şehirlerindeki dünya prömiyerlerinden bir ya da birkaç yıl sonra temsil edilebiliyordu. Bu yıllarda sadece opera veya operet toplulukları değil, dönemin çok sayıda besteci, ses veya saz sanatçısı da konserler vermek üzere çıktıkları Avrupa turneleri sırasında İstanbul'a uğrayıp bu salonlarda halk önünde birçok konser vermiştir. Batı müziğine düşkünlüğü ile bilinen padişah Abdülmecid'in Batı'dan gelen her şeye olan merak ve sevgisi, Dolmabahçe Sarayı'nın hemen yanında küçük bir Saray tiyatrosu inşa edilmesini sağlamıştır. Burada bazı opera ve operetler ile piyesler oynanmış, zaman zaman Saray'ın isteği ve desteği ile yurtdışından gelen orkestralar veya ünlü müzisyenler sahne almışlardır. Sahne sanatına karşı büyük bir ilgi gösteren II. Abdülhamit, yurtdışından çağırılan tiyatro ve opera topluluklarını düzenli bir şekilde izleyebilmek için Yıldız Sarayı'nda bir tiyatro yaptırmıştır. İslamcı bir padişah olarak tanınan II. Abdülhamid'in Batı müziği ve sahne sanatlarına bu derece ilgi duyması, öncelikle tiyatronun, onun

arkasından da Batı müziğinin yavaş yavaş da olsa toplum katmanlarına ineceğinin işaretini ver (Cezar, 1995: 483,484).

3.5 Batılılaşma'nın Osmanlı Müzik Kültürüne Kattığı Yeni Müzik Mekânları

3.5.1 Saray Tiyatroları

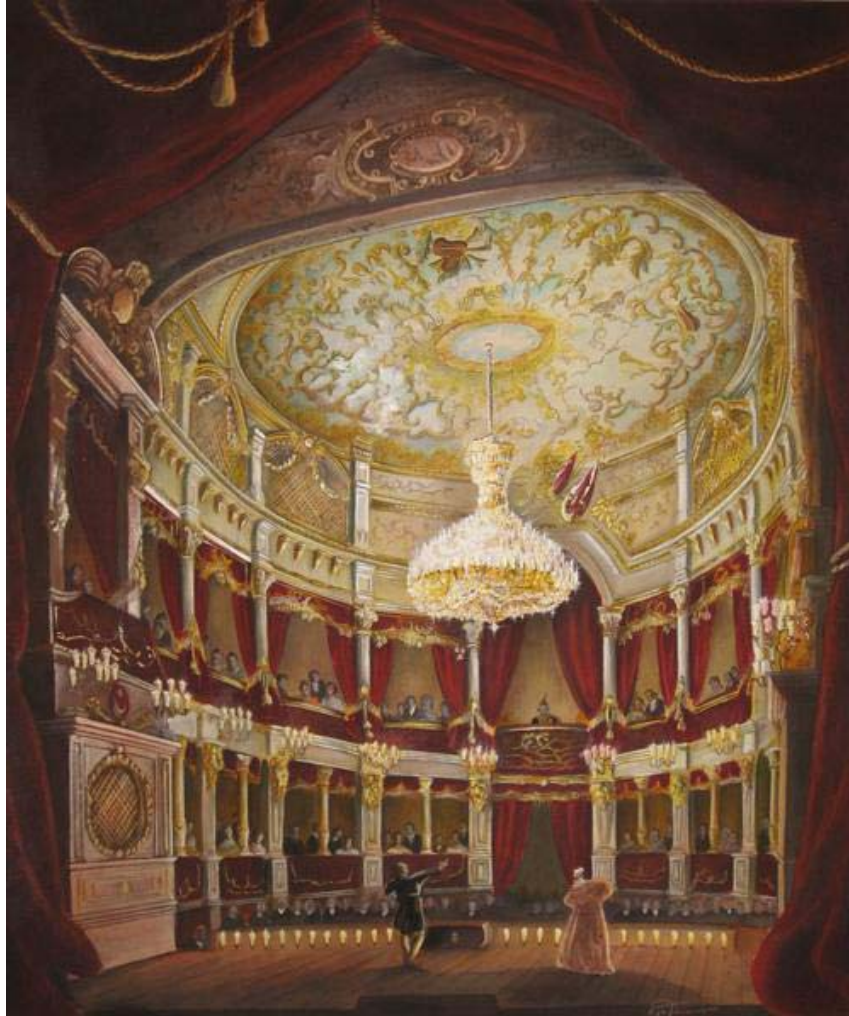
Batılılaşma sürecinde padişahların tiyatroya gösterdikleri ilgi neticesinde, Saray içinde tiyatro salonları inşa edilmiştir. III. Selim zamanında opera oynatılmış ve Avrupalı tiyatro sanatçıları gösteri yapmak üzere Saray'a çağrılmışlardır. II. Mahmut döneminde tiyatroya ilginin daha da arttığı görülmektedir. Özellikle bu dönemde, ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin kardeşi olan Guiseppa Donizetti'nin bir bando kurmak üzere 1828'de İstanbul'a gelişi, bir bando ve bir de Muzıkâ-i Hümâyun kurulması tiyatro bakımından önemlidir. Çünkü Muzıkâ-i Hümâyun aynı zamanda Saray'da tiyatro çalışmalarını kolaylaştırmıştır. Batı müziği eğitimi ve icrasının önem kazandığı 19. yüzyılda, Saray tiyatroları inşa edilmeden önce de Saray'da padişahlar için özel olarak Batı müziği icralarının yapıldığı bilinmektedir. Sultan Mahmud için özel olarak Saray'ın bir odasında sahne kurulur ve sarayın amatör müzisyenleri tarafından operetler oynanırdı (Yılmaz, 2007:108). Bu arada, tiyatro açmak için yabancılar Sultan'dan ferman koparmak için başvurmaya başlamışlardır. Sultan Abdülmecit ise Pera'da açılan Naum Tiyatrosu'nu, Saray tiyatrosu olarak bir süre kullanmıştır. 1856'da Dolmabahçe Sarayı'nda kurulan geçici tiyatrodan sonra 1859'da Saray içinde piyeslerin, opera, operet gibi müzikli oyunların oynanabileceği, konserlerin verilebileceği bir tiyatro yaptırmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun ardından 1889'da ise Yıldız Sarayı Tiyatrosu inşa edilmiştir.

3.5.1.1 Dolmabahçe Tiyatrosu

Garabet Balyan ve oğulları tarafından tasarlanan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun yeri eski tüfek atölyesinin bulunduğu yerdir. Neoklasik üsluptaki tiyatronun mimarları ise Schau, Dieterle ve Hammund olarak bilinmektedir (Can, 1993: 75).

Tiyatro üç sıra üzerinde otuzdan fazla loca barındırır ve 300 kişilik bir kapasiteye sahiptir. Saltanat locası, sahnenin tam karşısında merkezi biçimde birinci katın tamamını kaplar ve Sultan için hazırlanmış özel dairelerle bitişiktir. Cumba biçimli bu locanın zemini kiraz rengi üzerine sırma işli kumaşla kaplıdır. Girişten önceki merdiven Sultan ve haremini üst kattaki bölümlere götürür. Hanım sultanların locası

kafesli, çok geniş bir mekândır. Duvarları altın ve ipeklerle süslenmiş, tavan gelincik kırmızısı kumaşla kaplıdır. XV. Louis tarzı döşenmiştir. Şehzadeler, paşalar ve elçiler ise kendileri için ayrılmış girişleri ve locaları kullanırlar (Yılmaz, 2007:109). Tiyatro salonu Versay Sarayı Operası ile aynıdır. Localar birbirinden korint tarzı bir sıra sütunla ayrılır. Locaları ayıran kolonlar kubbe kasnağını, kasnak da kubbeyi taşır. Locaların arası alçak duvarlarla ayrılmıştır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun İçi – Ayşe Türemiş

Tiyatro binasında, gösteri salonunun yanında, diplomatik yemeklerin verildiği bir de ziyafet salonu vardır. Ziyafet salonuna açılan kapılardan birinin ardında Sultan'ın görünmeden ziyafete katılabileceği padişah mahfeli, bir diğerinde de orkestranın çalabileceği bir yer bulunur. Padişah mahfeli, merdivenle Sultan'ın dairesine bağlanır (Polat, 2001:86). Saray Tiyatrosu, 12 Ocak 1859'da açılmıştır (Şekil 3.5). Naum kumpanyasının yanısıra Ricci'nin "Scaramuccia" operasının ilk iki perdesi, Padovani'nin keman konseri ve "Chasse de Diane" balesi burada temsil edilmiştir.

Ayrıca Şinasi'nin “Şâir Evlenmesi” adlı ilk Türk tiyatro oyununun da burada sahnelenmiş olması, bu tiyatronun Türk tiyatro tarihi bakımından da önemini artırmaktadır (And, 1972:63).



Şekil 3.5 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu – Abdullah Biraderler (1862- 1863)

Saray tiyatrosu açıldıktan sonra, Muzikâ-i Hümâyün Okulu'nun öğrencileri, saray orkestrası ve saraydaki amatörler, sarayın sahne haline getirilmiş bir odasında verdikleri temsilleri artık saray tiyatrosunda oynamaya başladılar. Bu sebepten, Saray tiyatrosunun aynı zamanda Muzikâ-i Hümâyün Mektebi'nin uygulama sahnesi gibi çalıştığı söylenebilir. Saray tiyatrosu olarak literatüre geçen bu salon Osmanlı gençlerinin Batı tarzı tiyatro oyuncusu ve müzisyeni olarak yetişmelerine mekân teşkil etmiştir (Altıntak, 1999: 654).

1861'de Abdülmecit'in ölümünden sonra eski etkinliğini kaybeden Saray Tiyatrosu'nun içi 1863 senesinde çıkan bir yangınla kısmen yanar, fakat bir daha tamir edilemez, daha sonra da tahliye edilir. Sonraları tütün deposu olarak kullanılan bina 1937'de yol yapımı sebebiyle tamamen yıkılır (Polat, 2001:45).

3.5.1.2 Yıldız Sarayı Tiyatrosu

İkinci Saray tiyatrosu olan Yıldız Sarayı Tiyatrosu günümüze ulaşmayı başarmıştır. II. Abdülhamit tarafından, projesi Saray mimarı Raimondo d'Aronco'ya, uygulaması ise 1889'da Kalfa Vasilaki'nin oğlu Yanko'ya yaptırılan Yıldız Sarayı Tiyatrosu, o devirde pek çok opera ve oyuna evsahipliği yapmıştır (Şekil 3.6). D'Aronco'nun projesinde salon planı at nalı şeklinde tasarlanmışsa da, uygulamada küçük, dar ve uzunca bir dikdörtgen biçimindedir. Dar ve uzun salonun duvarları uzun tüylü, kadifeye benzeyen bir kumaşla kaplı, tavan altın yıldızla süslenmiştir. Hünkâr dairesi, Gedikli Câriyeler ve Musahip Ağalar Dairesi'ne bitişik konumda olan tiyatro, muhtemelen daha önceleri var olan ahır yerine yapılmıştır (Polat, 2001:51).



Şekil 3.6 Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nun içi

Tiyatro salonu parter ve bir sıra locadan oluşuyordu. Sahnenin karşısında saltanat locası, yanlarda da Harem-i Hümayun mensuplarına ait kafesli dört loca bulunuyordu. Şehzâdeler ve davetli vekiller Sultan Locasının iki yanında, sarayın büyük memurları ise saltanat locasındaki odacıkta yerlerini alırlardı. Hademe-i

Hümâyün ve yaverler ise bu locanın giriş bölümünde dururlardı. Parterin bir bölümünde orkestra, diğer bir bölümünde ise bendegan, paşalar ve beyler otururlardı. Sefirler geldiğinde gösteri erkeklere mahsus olur ve harem locasının kafesleri açılırdı. Sultanın da tiyatrodaki olduğu zamanlarda kimse sultana sırtını dönemeyeceği için parter boş kalırdı. Aynı nedenle orkestra galerinin altında, sahneye göre sağda otururdu (And, 1987:78).

Yıldız Sarayı Tiyatrosu, Sara Bernardt, Madam Yudit, Violette, Mösyö de Remier, Coquelin Kardeşler, Le Loin, Matmazel Suzanne Despre ve Chaliapin gibi dönemin pek çok ünlü sanatçısını ağırlamıştır.

1892’de bir opera ve operet heyeti kurulmuş ve bu opera on beş yıl boyunca gösterilerine devam etmiştir. Opera ve operetlerde kullanılan orkestrayı yönetmek üzere önce Callisto Guatelli Paşa, daha sonraları orkestrayı piyano eşliğinde yöneten Dussap Paşa göreve getirilmiştir. Saray Tiyatrosu’nda İtalyan opera, operet ve klasik müzik konserlerinin yanısıra Ahmet Mithat Efendi’nin “Çengi” ve “Pembe Kız” operetleri gibi Türkçe oyunlar da sahnelenmiştir (Yılmaz, 2007:97).

3.5.1.3 Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu

Bu salon temsil değil müzik yapılan, mimari açıdan özel bir mekândır. Daha önceleri Topkapı Sarayı’nda açık alanda yapılan bayramlaşma törenleri, Saray Beşiktaş sahiline taşınıp, saray düzeni değişince, Garabet Balyan’ın tasarladığı Dolmabahçe kargir sarayında kubbeyle örtülü bu kapalı mekâna taşınmıştır. Topkapı Sarayı’nın Harem dairesindeki Hünkâr Sofası’nın bir benzeri olan bu büyük salon, klasik Osmanlı cami yapısından esinlenerek yapılmıştır.

19.yy da değişen Semâhâne yapısında olduğu gibi burada da orkestra ve yabancı izleyiciler yukarıda galeri alanına yerleştirilmiştir. Galata Mevlevîhânesi’ndeki gibi galerinin bir cephesi daha önce zeminde bulunan mutrib heyetine ayrılmış, diğer kısımlar ise izleyicilere tahsis edilmiştir. Semahânelerde olduğu gibi bu muayede salonunda da tören zemin katta yapılır. Bu yapı, parter alanı izleyiciye değil orkestraya ayrılan Yıldız Sarayı Tiyatrosu’yla da benzerlik gösterir. İki bölümden oluşan muayede merasiminin birinci bölümünde Muzikâ-i Hümâyün tarafından opera parçaları ve marşlar çalınır, ikinci bölümde ise bayramlaşma gerçekleşir. Bu tören sonrasında sarayın bahçesinde Muzikâ-i Hümâyün bandosu eşliğinde öğle yemeği verilir (Şekil 3.7). Sultan II. Abdülhamit I. meşrutiyet devrinde muayede törenlerini

bu salonda yaptırırken daha sonraları ikamet ettiği Yıldız Sarayı Merasim Salonu'nda yaptırmaya başlamıştır (Yılmaz, 2007:98).



Şekil 3.7 Dolmabahçe Muayede Salonu – (www.flickr.com – twiga swala)

3.5.2 İstanbul'da Saray Dışındaki İlk Tiyatro Salonları

İstanbul'da inşa edilen tiyatro binaları Avrupa salonlarının yapısında, 19. yy Avrupası'nın da tiyatro mimarisini etkileyen at nalı biçimindeki çerçeveli sahne şeklindedir. Bu tiyatro formunun ilk örneği 17. yüzyılda İtalya'nın Parma şehrinde Mimar Aleotti tarafından yapılan Farnese Tiyatrosu'dur (Şekil 3.8).

Osmanlı topraklarında tiyatrolar 19. yüzyıl başlarında kurulmaya başlamıştır. 1827'de Galata'dan Beyoğlu'na taşınan bir tiyatro ve 1831'den önce var olduğu tahmin edilen bir Fransız Tiyatrosu dışında 1838'de iki sirk topluluğu için inşa edilen amfi tiyatrolar ilk tiyatro binaları olmuştur. John Reid kitabında 1838'de Pera'da kurulan amfi tiyatradon bahsederken 1838'de Yunanistan'dan gelen bir palyaço, beş-altı akrobat, sekiz dansçı, iki erkek bir kadın oyuncu ve altı figürandan oluşan bir İtalyan Kumpanyasının yerel bir bando eşliğinde önce ana cadde üzerindeki bir salonda, daha sonra da Pera'nın kuzey kısmında amfi tiyatro olarak inşa edilen ahşap yapıda gösterilerini yaptıklarını belirtir (Reid, 1840:217).



Şekil 3.8 Farnese Tiyatrosu (1618 – 1619) – (www.flickr.com- Inchotels)

Bu yapı, sahne kısmının önünde bulunan sirk alanı ve sahneye arasında bırakılan bir miktar boşluktan sonra sahneyi çevreleyen seyirci oturma alanından oluşmaktadır. En dış halkada bulunan protokol bölümünde döşemeli koltuklar ve birkaç loca, daha öndeki halkalarda ise kaplamasız koltuklar bulunurdu. Sahne ile koltuklar arasında bırakılan boşlukta da ayakta seyirciler kabul edilirdi. Böylece yaklaşık 2000 kişilik olan bu amfi tiyatrodaki iki trajedi, bir kaç komedi ve fars dışında çoğunlukla sirk gösterileri sahnelenmiştir. Daha sonraları ise bu üzeri açık tiyatroların sayısı artmıştır (Yılmaz, 2007:106).

3.5.2.1 Fransız Tiyatrosu

1831'den önce de varolduğu ve bu tarihteki yangından sonra bugünkü Elhamra Sineması'nın bulunduğu yere yeniden yapıldığı düşünülen Fransız Tiyatrosu Giustiniani adlı Venedikli bir İtalyan tarafından yönetiliyordu. Adolphe Thalasso bu tiyatroyu şöyle tarif eder;

“Giustiniani, küçük özel sahneleri, büyük bir halk sahnesine dönüştürmenin zamanının geldiğine karar verdi. Bu doğrultuda Beyoğlu'nun tam ortasında İtalyan üslubunda; balkonu, cumbaları, galerisi olmayan, gösterişli bir tiyatro yaptırdı. At

nalı biçiminde sıralanmış altı katta, her biri sekiz kişilik yirmi altı kapalı loca bulunuyordu ve bu, kadifelerin koyu kırmızı parlaklığını ve zengin heykellerin altın rengini tümüyle açığa çıkaran çok geniş bir parteri çevreliyordu. Fransız Tiyatrosu adı verilen bu tiyatroya daha sonra büyük salona girişin tepeye kadar camekânlı olmasından ötürü Kristal Saray adı da verilmiştir. Bunlar Abdülmecit devrinin ilk yıllarında meydana gelmektedir” (Thalasso, 1899:1037-1044).

Fransız Tiyatrosu, Pera’daki sosyal hayatı etkileyen 1870 yangınından sağlam çıkmıştır. Bu yangında yok olan Naum Tiyatrosu’nun hakimiyeti böylece İstanbul ve Üsküdar bölgelerinde yeni kurulan Türk-Ermeni tiyatrolarına ve Pera’daki Fransız Tiyatrosu’na geçmiştir. Daha sonraları Fransız Tiyatrosunun yerini Elhamra Tiyatrosu almıştır (And, 1972: 86).

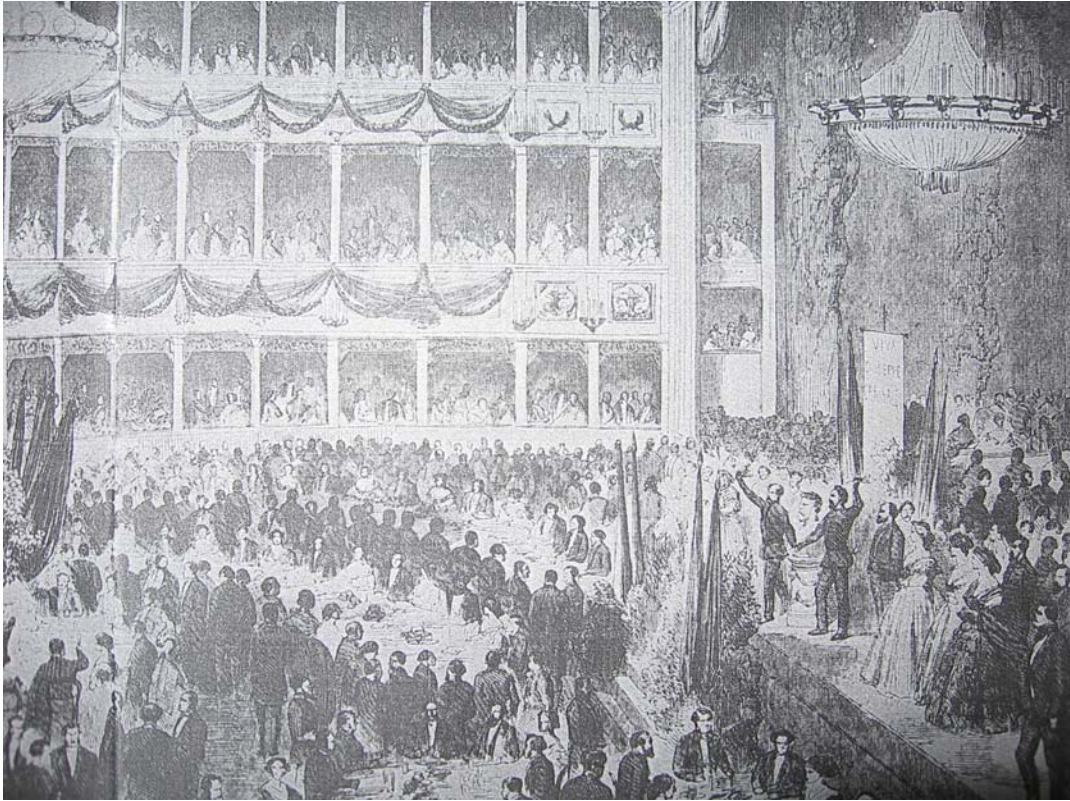
3.5.2.2 Naum Tiyatrosu

1840 yılında Bosco isimli bir İtalyan, Halepli bir katolik olan Michael Naum Duhani ‘nin arazisi üzerine bir tiyatro yaptırmıştır. Daha sonraları bu tiyatro önce opera oynatmak üzere Basile Sansoni isimli bir Avusturyalı tarafından kiralanır. 1844’te bu tiyatronun ihtiyaçları karşılamadığı gerekçesiyle, daha geniş, havadar, locaları iyi konumlanmış, dolaşımın rahat olduğu ve yangın gibi doğal afetlere karşı gerekli tedbirlerin alındığı yeni bir tiyatro binası yapılması istenir. Bu İtalyan tiyatrosunun yeni binası Türk tiyatro tarihinde önemli bir yeri olan Güllü Agop’un arsası üzerine kurulur ve bu tiyatroyu Sansoni’den sonra Halepli Tütüncüoğlu Naum Duhani devralır (And, 1978:200-201). İçi dışı elden geçirilen tiyatro binasında Naum tarafından pek çok değişiklik yapılmıştır. Tütün içenler için bir bölüm, ayakta beklemek zorunda kalan hizmetkârlar için ayrı bir yer tahsis edilmiştir. Vestiyer ve orkestra büyütülmüş, daha iyi bir aydınlatma sistemi kurulmuştur (Yılmaz, 2007:109).

Bu dönem İtalyan operalarının çok yakından takip edildiği bir dönemdir. 1844’te prömiyeri Venedik’te yapılan ilk Verdi operası olan Ernani, 1846’da Pera’da sahnelenmiştir. Bu operanın İstanbul ve Paris’teki İtalyan Tiyatrosu’nda sahnelenmesi hemen hemen aynı dönemde olmuş ve Callisto Guatelli’nin opera yöneticiliğini yaptığı bu gösteri büyük başarı ve beğeni kazanmıştır. Bu başarılarından sonra Guatelli saray muzikasına alınmıştır. Bu gösterilerde dekorlar Fornani tarafından yapılmıştır. Özellikle “Mağrip” stilindeki dekor Avrupa’nın belli

başlı tiyatrolarında uygulanmakta olan en iyi örneklerle kıyaslanabilecek niteliktedir (Yılmaz, 2007:109).

1844'te yenilenen bina 1847'de Yeniçarşı ve Galatasaray'ı tahrip eden yangında yanmıştır. Tiyatro Sultan Abdülmecid'in hibesiyle 1848'de İngiliz Mimar William Smith tarafından kargir olarak inşa edilmiştir. Mimar Smith'in bu güzel yapısı yeni bir arazide, yangın sonrası yapılmış olan güzel binalar arasında, bugün "Cité de Pera"daki Hristaki Pasajı'nın olduğu mekide inşa edilmiştir. Giuseppe Donizetti'nin makalesine göre Yeni Naum Tiyatrosu, Milano'daki "La Canobiana Tiyatrosu" modelinde yapılmıştır ve beş sıra locası bulunmaktadır. İkinci sıranın ortasında Sultan ve maiyetinin özel locası bulunur.



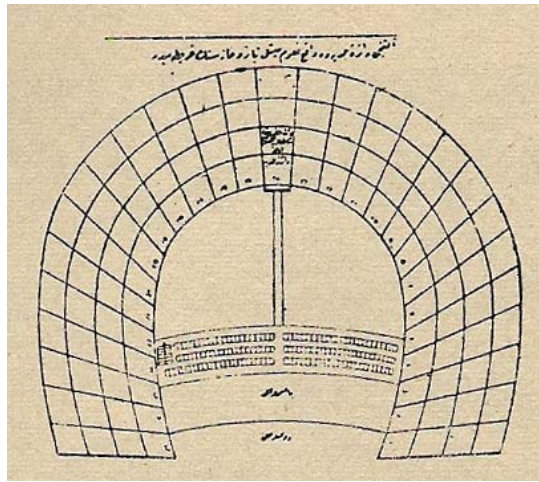
Şekil 3.9 Naum Tiyatrosu'nda 1862'de Garibaldi İçin Düzenlenen Bir Şölen

Muzika-ı Humayun'un ilk şeflerinden Guiseppe Donizetti'nin torunu G. Donizetti bir makalesinde Naum Tiyatrosu'nu şu sözlerle anlatır:

“Tiyatro salonu geniş, görüş alanı açıktır. Beyaz ve altın yıldızlarla boyanmış mekâna dore papier-mache süsleme yapılmış, tavan fresklerinin çevresi tanınmış müzisyenlerin madalyon portreleriyle çevrilidir. (Şekil 3.9) Sahne, gösterinin, dekorasyonun ve gerçek perspektifin bütün etkilerini verecek niteliktedir. Localar

hem zarafet hem de kullanım rahatlığı açısından eşsizdir. İçlerinde parlak kumaş döşelidir. Aralarında dore kaplama dökme demirden sütunlar, köşelerde saçaklarla birleşen kurdelelerle süslenmiştir. Localar ve koridorlar geniş ve ferahdır. Parter için bir, ön koltuklar için iki ve galeriler için de üçüncü bir giriş bulunmaktadır. Sahnenin tam karşısında Sultan'ın muhteşem locası bulunur. Bu loca, Cadde-i Kebir'e özel bir merdivenle inen güzel bir salona açılmaktadır (Şekil 3.10).

... Genel akustiğin nadir bir uyum sergilediği görülmektedir. İlave etmeliyiz ki, konuyu en iyi değerlendirebilecek konumda olan şan sanatçıları da bizzat seslerinin salonun her köşesine rahatlıkla erişebildiğini belirtmektedirler” (Donizetti, 1917:22).



Şekil 3.10 Naum Tiyatrosu'nun Seyirci Planı

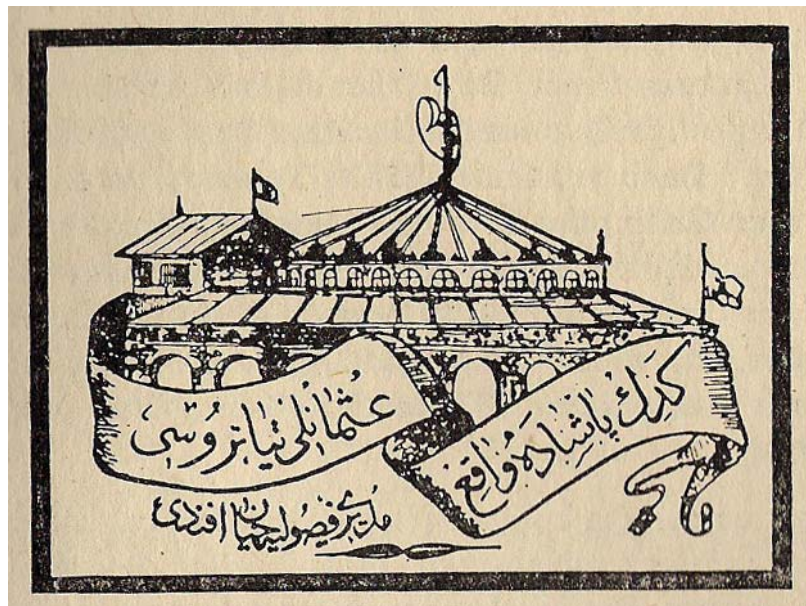
Yeni Naum Tiyatrosu 1852'de çıkan yangında zarar görüp Mimar Smith tarafından aslına uygun tamir edilmiştir (Can, 1994:52-53).

Her sene yaz sezonu Büyükdere, Tarabya ve Prens Adaları'ndaki mekânlar müziğe ev sahipliği yaparken, kış geceleri ise Naum Tiyatrosu müziğin mekânı olmuştur. Tiyatro 1867'de yenilenmiş, Avrupa'daki standartları yakalamak amacıyla oturma alanlarında değişiklikler yapılmış, sigara içilen alanlar ayrılmıştır. 1867'de Verdi'nin “Ballo in Maschera” adlı eserini kadın izleyicilerin erkek izleyicilerle beraber izledikleri ve rahatsız edici bir tepkiyle karşılaşmadıkları belirtilmiştir. Tiyatro 1869-1870 sezonunun açılışında çok zarif bir biçimde yeniden dekore edilmiş, yıldızları matlaştırdığı için kulvarlarda sigara içilmesi yasaklanmıştır (Yılmaz, 2007:118). Naum Tiyatrosu 5 Haziran 1870'te çıkan ve Beyoğlunun büyük kısmını tahrip eden yangında yok olana kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu tarihten sonra Pera'da başka tiyatrolar kurulmuştur (And,1978:200-201).

3.5.2.3 Gedikpaşa Tiyatrosu

İlk olarak Louis Soullier'in sirki için kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu, 1860'da müslümanlar tarafından satın alınarak tiyatroya çevrilir. Bu tiyatronun, 1863 yılında Gedikpaşa'da ahşap bir tiyatro kuran Hovannes Kasparyan'ın kurduğu tiyatro olabileceği düşünülmektedir. Bu tiyatro'da Güllü Agop temsiller vermiştir. Hem Türk hem Batı müziği konusunda uzman olan Garabet Papazyan ile birlikte çalışan Kasparyan 1867'de ölmüştür (And, 1978: 214). Tiyatro binası daha sonra Güllü Agop (Vartov)'a geçerek "Osmanlı Tiyatrosu" adını almıştır. Güllü Agop, tiyatrosunda hem yönetici hem de baş oyuncu olmuştur. 1867 ve 1870'te onarımdan geçmiştir. Üç katlı locaları ve sahnenin karşısında perdeli kapalı bulunan büyük bir padişah locası bulunan yapının parter kısmı kanepeler ve koltuklarla kaplanmıştır (Şekil 3.11).

Batı dillerinden Türkçe'ye tercüme edilen ilk oyunlar -ki bunların arasında bazı tanınmış opera ve operetler de bulunur- bu tiyatrodaki sahnelenmiştir. 1874'te Güllü Agop'un tiyatrosundaki Bengliyan'ın rakibi Türkçe operetlerin bestecisi Dikran Çuhacıyan'dır. Türkçe operetlerin mekânı kışları Gedikpaşa Tiyatrosu , yazları Üsküdar'daki Aziziye Tiyatrosu olmuştur. 1875'te Fransız Tiyatrosunun Rejisörü Meynadier ile anlaşma yapan Güllü Agop onun tavsiyesiyle sahnede bazı değişiklikler yapmış, tavanı yükselterek dekor değişimini kolaylaştırmış, ışıkları kuvvetlendirmiştir (Yılmaz, 2007:125).



Şekil 3.11 Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Dışarıdan Görünüşü (1884)

3.5.2.4 Şehzadebaşı Tiyatroları

Şehzadebaşı semtinde yer alan tiyatrolar, şarkılı kahveler ve müzikholler gibi çeşitli eğlence mekânları da halkın rağbet ettiği yerlerdi. Özellikle Ramazan ayında daha da canlanan semtte, tiyatro temsillerine başlamadan, Meddah ve Karagöz oyunlarının yanısıra İtalyan “Belcanto”sundan esinlenerek geliştirilen kanto gösterileri de yapılırdı.

1882’de bayram zamanı Şehzadebaşı’nda bir tiyatronun ahşap tavanının çökmesi üzerine, Sultan Abdülhamid tiyatro yöneticisini ve mimarını hapis cezası ve yaralananlara ödenmek üzere para cezasıyla cezalandırmıştır. Bu olaydan sonra tiyatroları kagir ya da yarı kagir yapılara çevirme zorunluluğu getirilmiştir (And, 1978: 218).

3.5.2.5 Bağlarbaşı Tiyatroları

1870’li yıllarda canlanan batı tarzı eğlence hayatı ve Beyoğlu yangınından sonra Pera dışına kayan tiyatro hayatı, İstanbul ve Üsküdar’da da tiyatroların ve eğlence mekânlarının kurulmasına sebep olmuştur. Üsküdar’daki Bağlarbaşı tiyatroları sadece yazın hizmet veren tiyatrolardır. Güllü Agop’un yazın oynadığı temsiller için kullandığı “Aziziye” tiyatrosu da bunlardan biridir. Bu dönemlerde, müslüman bayanlar da tiyatrolara ilgi göstermeye, oyunları izlemeye başlamışlardır, öyle ki haftanın belirli zamanlarında sadece bayanlara mahsus gösteriler yapılmıştır (Yılmaz, 2007:128).

3.5.2.6 Tepebaşı Tiyatroları

1881 yılında faaliyete geçen Tepebaşı Tiyatrosu’nda ilk olarak bir Fransız operet trupunun küçük çaplı gösterileri sahnelenmiştir. 1882 yılında Tepebaşı Tiyatrosu Tepebaşı Bahçesi de ilave edilerek genişletilmiştir. 1883’te ise bu tiyatro operet temsillerinden çok konser ve baloların yapıldığı bir mekâna dönüşmüştür.

1889 yılında Claudius adında bir opera emprezaryosu tarafından dört localı, küçük sahneli bir amfi biçiminde olan Yazlık Tepebaşı Tiyatrosu yaptırılmış, fakat mekân bir yıl sonra yanmış, 1892’de Fransız Elçiliği’nin yardımıyla yeniden yapılmıştır. 1905’te Belediye Bahçesi’ndeki bu yazlık tiyatro kapalı bir tiyatro haline getirilmiştir. II. Meşrutiyet döneminde İstanbul’un ilk sinemalarından biri burada

açılmıştır. Topluluk önünde Makâm Musikisi Konseri veren ilk sanatçı olan Tanburi Cemil Bey, burada da halk konserleri vermiştir (Yılmaz, 2007:130).

Sultan Reşad döneminde Tepebaşı'nda sahnelenen bazı Türkçe operetlerde Makâm müziği kullanılmış, Musahipzade Celal Bey'in tercüme ederek İstanbul hayatına uyarladığı "İstanbul Efendisi" ve "Lale Devri" (1917) gibi operetlerde Tavşan faslı, Müzeyyen faslı, peşrev ve semai gibi düzenlemeler de yer almıştır (And, 1978: 223).

3.5.2.7 Diğer Tiyatro Salonları

Yukarıda sayılanlar dışında kaynaklarda adı geçen belli başlı yazlık ve kışlık tiyatro binaları şöyledir; Verdi, Trocadero, Apollon, Rumeli, Cercle d'Orient, Concordia, Constantinople, Teutonia, Petits-Champs, Societa Operaia Italia, Aziziye, Afrika, Aksaray, Kuşdili, Kadıköy Rızapaşa, Kadı Karyesi, Çuhacıyan'ın Küçük Opera Tiyatrosu, (Yeni) Pera, Göksu, Beyoğlu Fransız, Kumkapı Tiyatrosu, Direklerarası sahneleri (Özdemir, 2005:18).

1860'lı yıllarda Naum tiyatrosu bulunduğu bölgede Fransızca, İtalyanca, Rumca ve Türkçe komedilerin sahnelendiği "Café de Rumelie", "Café des Fleurs" ve "Café Oriental" da tiyatroya dönüştürülmüştür, böylece Naum tiyatrosu o bölgede tek olma avantajını yitirmiştir. "Café des Fleurs" tiyatroya dönüşünce "Le Palais des Fleurs" adını almış, bahçesi ise "café-concert", yani şarkılı kahveye dönüştürülmüştür. "Café Oriental" ise 1861'de Altınduryan kardeşler tarafından alınıp "Şark Tiyatrosu"na dönüştürülmüş, 1864'de onarım geçirmiş, 1867'de kapanmıştır. Mekânın adı "Alcazar de Byzance" olmuştur. 1869'da bu mekânın sahnesi genişletilmiş, arka tarafa 13 loca yapılmıştır ve adı "Cafe International" olarak değiştirilmiştir.1871 yılında Naum tiyatrosunun emektar idarecisi Parmeggiani tarafından devralınan Cafe International, yerine 1904'te St. Antuan Kilisesi yapılarına dek Concordia Tiyatrosu adıyla hizmet vermiştir (And, 1978:230).

Yaz aylarında Tarabya, Büyükdere ve Adalar'a taşınan Pera sosyitesiyle birlikte müzikal etkinlikler de buralara taşınırdı. Dolayısıyla buralarda da tiyatro yapılarıyla karşılaşılacaktır.

3.5.3 Konser Mekânları

Tiyatro salonları ve balo binalarının yanısıra "Cafe-chantan" adı verilen şarkılı kahveler ve sosyal kulüp salonları da konser mekânı olarak kullanılıyordu. İlk sosyal

kulüpler, toplantı salonları ve gazinolar Abdülmecid zamanında açılmıştır. Fransızlar; Union Française’i, İtalyanlar; Operaia Italiana’yı, Almanlar ise Teutonia kulübünü kurmuşlardır. Bu sosyal kulüplerin konser ve balo için ayrılan salonlarında yurtiçi ve yurtdışından gelen pekçok sanatçı konserler vermiştir.

Bunların yanısıra 1875’te “Salle Adam” isimli bir salonda, Paris Konservatuari’ndan piyanist Eduard Deschamps’a, obuacı Philippe Fourcade, Chadourne, Carbonaro, Pisani, Ricci, Moorhart, C. Natale ve Martini gibi önemli isimlerin eşlik ettiği büyük bir konser tertip edilmiştir.

Pera Palas ve Tokatlıyan Otelleri’ndeki konserler ve danslı çayların yanısıra bahçelerde müzik dinlemek için tercih edilen mekânlardı. Tepebaşı Gazinosu’nun “Garden Bar” isminde bale ve konserlere ev sahipliği yapan bir sahnesi vardı. Taksim Bahçesi gazinosunda ise akşamları Viyana operetleri oynatılmakta, konserler verilmekteydi. Bu halk bahçeleri, Bebek, Tarabya, Sultanahmet, Atmeydanı gibi çeşitli semtlerde faaliyet gösteriyorlardı.

1894 tarihli Şark Ticaret Yıllığında kayıtlı olan kahveler; Palais de Cristal, Concordia, Osmaniye, Anatolie, Byzance, Roumelie, Antilope, Afrique, ve L’Universal’dır (Yılmaz, 2007:137).

3.5.4 Balo Salonları

19. yüzyılda dahi halk tarafından fazlaca benimsenmese de Avrupa seçkinlerinin eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan bale ile Osmanlı toplumunun tanışması 18. yüzyılda Avrupa’ya gönderilen elçiler vasıtasıyla gerçekleşmiştir. İstanbul’da düzenlenen ilk balo ise İngiliz Büyükelçisi Sir Gordon’un 1829’da Osmanlı-Rus Harbi’nin sona ermesi sebebiyle Haliç’teki Blond Fırkateyni’nde vermiş olduğu balodur. Osmanlı devlet adamları da Sultan II. Mahmud’un izniyle bu baloya katılmışlardır (Yılmaz, 2007:138).

1840’lara gelindiğinde İstanbul’da sadece yetişkinler için değil, çocuklar için de balo düzenlemek üzere salonlar kiralanır. 1848’de Fransız Elçiliği’nin büyük kabul salonu balo için Pera sosyetesine açılır. 1856’da Sultan Abdülmecid, önce İngiliz sonra da Fransız Sefarethânesi’ndeki balolara teşrif eder. Sosyal kulüplerin yanısıra tiyatro binaları da balolara evsahipliği yapmıştır. Naum tiyatrosu ve Gedikpaşa Tiyatrosu baloların tertip edildiği başlıca mekânlardır (Duhanî, 1990: 66-67).

19. yüzyıl sonunda sadece Pera sosyetesinin değil İstanbul halkının da eğlence hayatının önemli bir parçası haline gelen balolarda, geleneksel oyunlardan ziyade vals, polka, kadril gibi Avrupa dansları hakim hale gelmiştir.

3.5.5 Müzik Okulları

19. yüzyıla kadar geleneksel meşk usulünde verilen Türk müziği eğitimi, yüzyıl sonralarında yerini önce Batı Müziği, sonra da Türk müziği öğretmek amacıyla kurulan okullara bırakmıştır. Bu arada Cumhuriyet dönemine kadar, Mevlevîhâneler de müzik okulu niteliğinde önemli kurumlar olmaya devam etmişlerdir.

İstanbul'daki ilk müzik okulu Batı müziği eğitimi vermek üzere açılmıştı. 15 Mayıs 1887'de Ertuğrul Bandosu Şefi ve son dönem askeri bandolarının en önemli isimlerinden biri olan Paul Lange idaresinde kurulan müzik okulunda, Bayanlar Korusu, Teutonia Kulübü'nün Erkekler Korusu, Alman Okulu'nun Çocuklar Korusu birleştirilerek yaklaşık 200 kişilik bir koro oluşturulmuştur.

Makâm müziği eğitimi veren okullar ise ancak 20. yüzyıl ilk çeyreği içinde açılabilmiştir. Bunlardan ilki olan Darül Musiki-i Osmani, 1908'de Dr. Ziyaeddin Efendi tarafından Ragıppaşa Kütüphânesi'nde kurulmuştur. Udî bestekâr Fahri Kopuz ve arkadaşları tarafından kurulan Darü'talim-i Musiki 1916 ile 1931 yılları arasında faaliyet göstermiştir. İstanbul Belediye Konservatuarı'nın temellerini oluşturan Darüelhan ise 1917-1926 yılları arasında hem Batı müziği hem de Türk müziği eğitimi vermek üzere kurulmuştur. Dört yıl süren Darüelhan eğitiminde ney, tambur, keman, sinekemanı, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm, def, arp, viyolonsel, viyola, piyano ve hânendelik dersleri mevcuttu (Sözer, 2005:204-205).

SONUÇ

19. yüzyıl, Osmanlı kültürünün pek çok yönden değişime uğradığı bir dönemdir. Bu değişim hareketi 18. yüzyılda başlamış, Avrupa ile sürdürülen diplomatik ilişkilerle hız kazanmıştır. Yönetim kurumlarında ve orduda başlayan Batılı değerleri örnek alma düşüncesi, kültür alanlarına da sıçramış ve toplum hayatında da kendini göstermeye başlamıştır. Batılı değerlerin toplumda yer bulması ile özellikle mimari ve müzikte Batılı unsurlar hakim olmaya başlamışsa da, geleneksel sanatlara mahsus değerler de bir ölçüde yaşamaya devam etmiştir. Bu ikili durum, karmaşık bir yapıya sahip İstanbul kentinin kültürel dokusunu daha da çeşitlendirmiştir.

Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde “Altın Çağ” olarak nitelendirilen zirve dönemini yaşayan Osmanlı Makâm müziği, bu dönemden sonra Saray desteğinin kesilmesi ve bir devlet politikası olarak izlenen Batılılaşma hareketleri neticesinde zirveden inişe geçmiş ve gerileme sürecine girmiştir.

Osmanlı'nın köklü askerî müzik kurumu olan Mehterhâne'nin kaldırılarak yerine Batı müziği eğitimi vermesi amaçlanan Muzikâ-ı Hümayun'un kurulması ile başlayan Batılı değer ve kurumları örnek alma süreci 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra hemen her alanda etkisini göstermeye başlamıştır.

19. yüzyıl başına kadar birkaç istisna dışında sürekli padişahlar tarafından destek gören Makâm müziği bestekârları, bu dönemde Batı müziği hayranı padişahlardan alıştıkları ilgiyi görememişlerdir. Zekâi Dede gibi bir grup bestekâr, Makâm müziğinin geçmişte ulaştığı zirveye yakışır nitelikte, klasik tavrıdan taviz vermeyen eserler üretmekte direnirken, Hacı Ârif Bey'in başını çektiği diğer bir grup ise, eski tavrı Batı etkisindeki yeni tavrı kaynaştırarak, halkın çok daha kolay seveceği, küçük usûllü *Şarkılar* bestelediler.

Sarayın büyük desteğinin olduğu dönemlerde dahi Osmanlı Makâm müziği, Saray ve Enderun Meşkhânesi dışında da etkin bir şekilde var olmuştur. Başta her dönemde bu müziğin beslendiği en önemli mekânlardan biri olan tekkeler olmak üzere; evler,

konaklar, camiler ve kahvehâneler Osmanlı Makâm müziğinin eğitiminin verildiği ve icrâ edildiği belli başlı mekânlardır. İstanbul kültür hayatında ciddi değişimlere sebep olan Batılılaşma hareketleri Osmanlı Makâm müziğinin yapıldığı mekânları da etkilemiştir. Bu mekânlarda görülen değişim şu şekilde sıralanabilir:

- Saray’da kurulan Muzıkâ-ı Hümâyun’un başına İtalyan Donizetti Paşa getirilerek öğrencilere Batı müziği ağırlıklı bir eğitim vermeye başlanmış ve yüzyıllardır büyük bestekâr ve icrâcılarının yetişmesine hizmet eden Enderun Meşkhânesi eski önemini yitirmiştir. Makâm müziği, bu zamana kadar devamlı olarak gördüğü desteği kaybetmiştir. Yeni Batı tipi konservatuarın amacı askerî bandolar ve devamında orkestralar ve korolar kurarak, Batı müziği zevkini önce Saray ve çevresine, sonra tüm halka yaymaktır. Sonradan bu kurum bünyesine tiyatro, cambazlık, hokkabazlık, opera ve operet gibi bölümler yanında müezzizan, fasıl takımı, orta oyunu, karagöz ve kukla gibi Osmanlı’nın kendi kültürüne ait bölümler eklense de bunlar Osmanlı Makâm müziğinin gerilemesini durduramayacaktır.
- Ev ve konaklarda düzenlenen musikisi meclislerine, Makam müziği yanında “oda müziği” de denebilecek Batı müziği dinletilerinin de girdiği söylenebilir. Özellikle varlıklı ve yüksek tabakadan ailelerin ev, konak ve köşklerinin, geleneksel mimari veya Batı’ya özgü yeni konut mimarisi içinde yeni tarz mobilyalardan oluşan iç dekorasyonlarında, artık piyano da kendine önemli bir yer bulacaktır. Bundan sonra evlerden yükselen ud veya tanbur sesleriyle birlikte piyano sesi de duyulmaya başlanacaktır.
- Osmanlı Makâm müziğinin klasik yapısının korunmasında ve geleneksel repertuarın bugüne aktarılmasında büyük rol oynasalar da, tekkeler de bu değişimden payını almışlardır. Bu dönemde bestelenen ladinî eserler için olduğu gibi dinî eserlerde de bestekârlar klasik dönemin büyük ve ustalık gerektiren formları yerine *İlahi*, *Şuğul* gibi küçük ve basit formları tercih etmişlerdir. Tekke musikisi bestelerine seçilen güftelere de pek özen gösterilmemiş, güftenin tasavvufî veya edebî değer taşımasındansa o anki ruh halini yansıtmasına önem verilmiştir. Bunun dışında, Mevlevî âyînlerinde kullanılan rebab, ney, kudüm gibi çalgılara da birtakım yenilik arayışları ile zaman içerisinde ud, keman, kanun, tanbur, kemençe ve girift gibi çalgılar katılmıştır.

- İstanbul'un sürekli aktif bir kültür ve sanat odağı olan Galata Mevlevîhânesi gibi tekkeler ise çevresindeki değişime devamlı ayak uydurmayı başarmıştır. Kurulduğundan beri gerek iç mimarisi gerekse dış görünümü ile daima dönemin mimari niteliklerini yansıtan değişimler geçiren Galata Mevlevîhânesi'nin, sekizgen semahânesi ve ikinci kat galerileri de Sultan Abdülmecid döneminde belirgin olarak dönemin Batılı zevkini yansıtacak şekilde yeniden tasarlanmıştır.
- Camilere atanan tarikat şeyhlerinin *İlahi*, *Şugul*, *N'ât* ve *Durak* gibi tekke musikisine ait formları, cami cemaatiyle bu mekânlarda icrâ etmesiyle cami musikisi biraz daha çeşitlenmiştir.
- Bu yüzyılda toplumun gündelik yaşantısına yön veren dinsel değerlerin etkisini azaltmasıyla birlikte, cami sembolünün fiziksel etkisi de eski gücünü yitirmiştir. İstanbul kültür hayatına Batılı değerlerin girmesiyle birlikte farklılaşan ihtiyaçlara hizmet eden kışla, tren garı gibi yapılar, camileri de aşan bir anıtsallıkta inşa edilmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın Avrupa'yı model alan değişim ve yenileşme programının Osmanlı müziğinde olduğu gibi Osmanlı mimarisi, dolayısıyla cami mimarisi üzerinde de ciddi etkileri olmuştur. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren bir üslûp karmaşası göze çarpar. Klasik dönem camilerinde kullanılan cephe süsleme elemanları terk edilmiş, bunun yerine Ampir, Neo-barok, Neo-gotik, Neo-klasik, Rokoko, Klasik Osmanlı gibi canlandırmacı üslûpların yanında Oryantalizm kullanılmıştır.
- Osmanlı sosyal hayatının en önemli merkezlerinden biri olan kahvehânelerde, bu değişim rüzgârı hem muhalefet sesleri hem de ilgiyle karşılanmıştır. Semâi kahvelerindeki ozanların, bir yandan Beyoğlu'nda moda olan Batı tarzı müzikleri hicvederken, diğer yandan Osmanlı aydını 17. yüzyılda Türk modasıyla Avrupa'ya giden kahve kültürünü, iki yüzyıl sonra Batılı bir "cafe" olarak geri çağırdığı söylenebilir.
- Klasik dönemde dinsel yaşantının bir uzantısı olarak düşünülebilecek olan kahvehânelerin mekansal organizasyonu da cami avlusunu andırıyordu. Ancak 19. yüzyılda, caminin gündelik hayat üzerindeki hakim sembol olmaktan yavaş yavaş çıkmasıyla ve buna bağlı olarak eğlence kültürünün İstanbul gündelik hayatında daha fazla önem kazanması ile kahvehâne mekânı da değişmiştir. Ortadaki havuz

kalkarak yerini, çeşitli gösteriler için ayrılmış olan sahneye bırakmış, kenarlardaki kerevetlerin yerini ise sandalyeler almıştır.

- İstanbul'da Batı müziğinin kamusal alanda belirmesini sağlayan opera, operet, bale, çalgılı gazinolar ve tiyatro, yarım yüzyıl gibi kısa bir zamanda tüm halk kesimleri tarafından hazmedilemese de Batılılaşma hareketlerini vurgulayan, görsel ve işitsel olarak halkın zihnine kazınan unsurlardır.

- Batı kökenli sanat etkinlikleri, İstanbul kültür hayatına beraberinde tiyatro ve opera salonları gibi kendilerine mahsus yeni mekân türlerini getirmiştir.

- Osmanlı kültür dünyasında etkinliğin gerçekleştiği tüm mekân bir sahnedir. Sunulan; etkinliğin içinde yer aldığı zaman ve mekânın, icrâcılarının ve izleyicilerinin birlikte var ettikleri bir olgudur. Böyle olmasına karşın, 19. yüzyılda, Osmanlı kültür dünyasına hakim olan Batılılaşma hareketleri ile birlikte İstanbul'da, müzisyenlerin müzik icrâ ettikleri sahnenin, dinleyicilerin oturdukları bölümden yukarıda kalarak net bir şekilde ayrıldığı tiyatro salonları inşa edilmiştir. Böylece, Osmanlı'daki herkesin söz konusu eserin sunumuna katılımının önemsendiği ve pasif dinleyici-icrâcı ayrımının olmadığı anlayışa ters düşecek bir değişim yaşanmıştır.

Müzik, içinde yapıldığı mekânla ayrılmaz bir bütündür ve onunla beraber evrilir. Buradan hareketle, bu tez çalışmasında, Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin en yoğun olarak yaşandığı 19. yüzyılda, Makâm Müziği eğitimi ve icrâsının yapıldığı mekânların bu değişim hareketlerinden nasıl etkilendiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

Abdülaziz Bey, 2000, *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Ak, Ahmet Şahin, 2004, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, İstanbul.

Akın, Nur, , 2001, “*İstanbul’un Batılı Bölgesinde İki İslami Kültür Yapısı: Galata Sarayı ve Galata Mevlevîhânesi*”, EJOS IV.

Akkutay, Ülker, 1999, “*Osmanlı Eğitim Sisteminde Enderun Mektebi*”, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Aksel, Malik, 1977, *İstanbul’un Ortası*, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aksoy, Bülent, 1993, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, Pan Yay., İstanbul.

Altıntak, Rauf, 1999, “*O gündən Bu Güne Geleneksel Türk Tiyatrosu*”, Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

And Metin, 1999, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi, İstanbul.

And, Metin, 1987, *Saraya Bağlı Tiyatrolar ve II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı Tiyatrosu*, Ankara.

And, Metin, 1972, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

And, Metin, 1978, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Arkan, Seda, “*Osmanlı'da Kahvehâneler ve Toplumsal Yaşama Etkileri*”, <http://mitoloji.info/osmanli-imparatorlugu/osmanlida-kahvehaneler.nedir>

Ayvazoğlu Beşir, 1995, *Eski ve Yeni Bihruz Beyler II*, Türk Edebiyatı, 256. sayı.

Ayvazoğlu, Beşir, 1989, *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul.

Baron, J, H, 1998, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*,

Stuyvesant, NY.

Behar, Cem, Haziran 1990, “*Klasik Türk Musikisinin Mekân Boyutu*”, *Dergâh*, sayı 4.

Behar, Cem, 1999, *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları.

Behar, Cem, 1987, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Behar, Cem, 2005, *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi, İstanbul.

Behar, Cem, 1993, *Zaman, Mekân, Müzik*, Afa Yayınları, İstanbul.

Behar, Cem, 1992, *Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisi'nde Eğitim(Meşk), İcrâ ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul.

Berger, M, 1985, *Guide to Chamber Music*, London.

Berkes N., 1975, ' *Türk düşününde Batı Sorunu*', Bilgi yayınevi, Ankara.

Bernhart, Jose, 1949, “*Des salles de concerts et de leurs problemes acoustiques*”, Polyphonie V.

Beşiroğlu, Ş.Ş., 2006, *İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri*, *itüdergisi/b*, sosyal bilimler, Cilt:3, Sayı:2.

Beyatlı, Yahya Kemal, 1988, *Aziz İstanbul*, MEGSB Yayınları, İstanbul.

Birand, Kamuran, 1955, ' *Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimat'a Tesirleri*', Ankara.

Blount, Henry, 2007, *A Voyage into the Levant*, Kessinger Publishing, Montana.

Budak, Ogün Atilla, 2005, *Türk Müziğinin Kökeni - Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Burney, Fanny, 1994, *Evelina*, Penguin Books.

Can, Cengiz, 1993, *İstanbul'da 19. yy Batılı ve Levanten Mimarlarının Yapı ve Koruma Sorunları*, Doktora tezi, YTÜ. Fen Bilimleri Enst., İstanbul.

Carlier, Omer, 1999, *Magrib Kahvehânesi: Erkek Sosyalliği ve Yurttaşlık Hareketleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cemil, Mesut, 2002, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, haz. Uğur Derman, Kubbealtı

Neşriyatı, no:101, İstanbul.

Cengiz Can, 1994, “Naum Tiyatrosu, Mimari”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C.VI.

Cezar, Mustafa, 1995, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Demirtaş, Yavuz, 2009, “*Türk Din musikisi formları*”, İlahiyat Fakültesi Dergisi 14-1.

Demirtaş, Yavuz, 2007, *19. yy. İstanbul'unda Tekke Musikisi*, Doktora Tezi, Ankara.

Donizetti, Giuseppe, 1917, *Histoire de la Reforme de la Musique en Turquie*, T.K.S.Arşivi: E. 10776/22.

Duhanî, Said N., 1990, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphânesi Yayınları, İstanbul.

Durgun, Şenol, 2005, *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter Yayıncılık, Ankara.

Işın, E., 1994, “*Galata Mevlevîhânesi*”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, cilt:3, İstanbul.

Eken, F.M., 2007, *19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil*, İTÜ, Master Tezi.

Eklin, Robert, 1955, *The Old Concert Rooms of London*, London.

Erol, Ayhan, 1998, *Bir Siyâsal Eylem Olarak Osmanlı Devleti'nde Klasik Batı Müziği*, Tarih ve Toplum-178.

Erzen, Jale, 1999, *16. yüzyılda Osmanlı Mimarisi ve Resim Sanatı, Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, Yem Yayınları, İstanbul.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1969, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul.

Eyice, Semavi, 2006, *Eski İstanbul'dan Notlar*, Küre Yayınları, İstanbul.

Fausti, P; Pompoli, R; Prodi, N, 2000 – 2003, “*Comparing the Acoustics of Mosques and Byzantine Churches*”, CAHRISMA Project - EU Contract ICA3-CT-1999-00007, Conservation of the Acoustical Heritage and Revival of Sinan's

Mosques Acoustics - CAHRISMA.

Feldman, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court: makâm, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB. Verl fur Wiss. und Bildung, Berlin.

Fonton, Charles, 1987, *18. yüzyılda Türk Müziği: Şark Musikisi (Avrupa müziği ile karşılaştırmalı bir deneme)*.

G. W. Gawrych, 1987, “Şeyh Galib and Selim III: Mevlevîsm and Nizam-ı Cedid”, *International Journal of Turkish Studies*, 4/1..

Galland, Antoine, 1987, *İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672 – 1673)*, Çeviren: Nahid Sırrı Örik, c.1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, 1957, *Yüzyıllar Boyunca Mehterhâne ve Türk Müzik Kalkınışı*, Maârif Bas.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, 1939, *Türkiye Avrupa Münâsebetleri*, Numune Matbaası, İstanbul.

Göçek, F.M., 1996, *Rise of bourgeois, demise of empire: Ottoman demise of empire: Ottoman westernization and social change*. New York : Oxford University Pres.

Gölpınarlı, A, 1983, *Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul.

Göncü, T.Cengiz, 2006, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı*, İ.Ü. Sos. Bil. Enst., Y.L. Tezi.

Gravina, Federico, 2008, *İstanbul'un Anlatımı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gündüz, Olgun, 2002, “Türkiye'nin batılılaşma serüveninde özgün bir portre: Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*.

Güngör, N., 1990, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayın Evi, Ankara.

Güntekin, Mehmet, 1999, “Osmanlı'da Musiki ve Hikmete Dair Fennin ‘Son Osmnalılar’ı”, *Osmanlı*, c.10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Güvenç, Bozkurt, 2005, *Mimarlık: Zaman, Mekân ve Değişim*, *Uluslararası Felsefe ve Mimarlık Sempozyumunda Bildiri*, İstanbul.

Hattox, Ralph S., 1998, *Kahve ve Kahvehâneler, Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

- Heise, Ulla**, 2001, *Kahve ve Kahvehâne*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Işın, Ekrem**, 2006, *19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat*, İstanbul.
- İlyasoğlu, Evin**, 2003, “*Artık Şarkılar Söylenmiyor Köşk Bahçelerinde*”, İstanbul, *İstanbul ve Müzik*, sayı:45.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal**, 1958, *Hoş Sada: Son Asır Türk Musikişinasları*, Türkiye İş Bankası, Ankara.
- Kadioğlu, A.**, 1999, '*Cumhuriyet İdaresi Demokrasi Muhakemesi*', Metis Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, A.**, 2005, *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Karamahmutoğlu, Gülay**, 1999, “*Tanzimat Dönemi'nde Müzik, Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları*”, Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları, c.10.
- Koçu, Reşat Ekrem**, 1971, *Tarihimizde Garip Vakalar*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Kosal, Vedat**, 2001, *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, EKO Basım Yayıncılık, İstanbul.
- Lefebvre, H**, 1973, *La survie du capitalism*, Edition Anthropos, Paris.
- Lewis, Bernard**, 1993, '*Modern Türkiye'nin Doğuşu*', (Çeviren: Metin Kıratlı) Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mustafa Orçan**, 2002, *Batılılaşma sürecinde Türk tüketim kültüründe değişme*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nasır, Ayşe**, 1991, *Türk mimarlığında yabancı mimarlar*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Nevin Kurtay**, 2001, *İstanbul'da 19. yüzyıl kentsel yaşamında koşut olarak değişen saray ve konut mimarlığı*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nevin Kurtay**, 1994, *Yıldız Sarayı üzerine yapılan çalışmaların değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Olivier, Antoine**, 2007, *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul*, İstanbul.
- Orhan, Said**, 1996, *Türk ve Osmanlı toplumu değişiminde Tanzimat ve Batılılaşma*, Yüksek Lisans, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens.

- Ortaylı İlber**, 1983, *'İmparatorluğun en uzun yüzyılı'*, Hil Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı, İlber**, 2007, *Batılılaşma Yolu*, Merkez Kitaplar, İstanbul.
- Öncü, A.** 2000, *"İstanbulcular ve Ötekiler"*, İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, Derleyen: Çağlar Keyder, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Nuri**, 2003, *"İstanbul Tekkelerinde Müzik"*, İstanbul, *İstanbul ve Müzik*, sayı 45.
- Özdamar, Mustafa**, 1997, *İslâmbol Geleneğinde Sivil Merâsimler ve Doğumdan Ölüme Mûsikî*, Kırk Kandil Yay., İstanbul.
- Özdemir, Nebi**, 2005, *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özdemir, Nebi**, 2007, *Osmanlı'da Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi*, Milli Folklor Dergisi sayı 73, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz**, 1969, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, cilt: II, MEB, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz**, 1969, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, II.Baskı, c.2, İstanbul.
- Öztürk, M. Cemal**, 2004, *Cerrâhîlik*, Gelenek Yay, İstanbul.
- Paçacı, Gönül**, 2003, *"Zamanında Çözölmüş Olmak"*, İstanbul-İstanbul ve Müzik, sayı 45.
- Polat, Murat**, 2001, *Dolmabahçe Ve Yıldız Saray Tiyatroları Üzerine Mimari Değerlendirmeler*, Doktora tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enst..
- Rasmussen, Sten Eiler**, 2004, *Yaşanan mimari*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rauf Yekta Bey**, 1900/1901, *Esatiz-i Elhan*, (Cüz 1- Zekâi Dede Efendi), Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.
- Reid, John**, 1840, *Turkey and the Turks: Being the Present State of the Otoman Empire*, Robert Tyas & Paternoster Row., Londra.
- Said, Ali**, 1994, *Saray Hatıraları: Sultan Abdülhamid'in Hayatı* ; trc. Ahmet Nezh Galitekin, Nehir Yayınları, İstanbul.
- Sakaoğlu, N., Albayar, N.**, 2002, *A Milestone on Turkey's Path of Westernization: Sultan Abdulmecit*, Denizbank Yayınları, İstanbul.

- Salgar, M. Fatih**, 2001, *Üçüncü Selim, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Saner, Turgut**, 1998, *19.yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul.
- Saz, Leyla**, 2000, *Anılar: 19. Yüzyıl Saray Haremi*, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul.
- Sevengil, Ahmet R.**, 1998, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sevengil, Ahmet R.**, 1964, *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız (Türk Tiyatrosu Tarihi-2)*, Maârif Matbaası, İstanbul.
- Sözer, Vural**, 2005, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sultan Bestekârlar**, 1999, Ekinciler Holding, İstanbul.
- Suphi Ezgi**, 1933-53, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, C. 1.
- Supicic, Ivo**, 1987, *Music in Society, A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, New York.
- Talu, Hakan**, 2006, "Yenikapı'dan Eski Sesler", Pan'a Armağan, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi**, 1988, *Beş Şehir*, MEGSB Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi**, 2007, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, Uğur**, 1996, "19. yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı"-19. yüzyıl Türkiye'sinde mimari bilgi alanının yeniden biçimlenişi, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul.
- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, 1986, İletişim Yayınları, s.1219, İstanbul.
- Tekelioğlu, O**, 1999, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları", Cumhuriyet'in Sesleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Thevenot, Jean**, 2009, *Thevenot Seyahatnamesi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Timur T, 1986, "Osmanlı Kimliği", Hil Yayın, İstanbul.
- Topkapı Sarayı'nda Yaşam, Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları*, 2002, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Türk Edebiyatı Dergisi , Nisan 2006, “Mozart, Batı Müziği ve Biz, Sayı:390, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, 1977, “Osmanlılar zamanında saraylarda musiki Hayatı”, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

V. R. Holbrook, 1998, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul.

Vatandaş, C., 1995, *Kültür değişimleri ve batılılaşmanın Osmanlı dönemi*, Yüksek Lisans,Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Weber, Max, 1958, *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press.

Weber, William, 2004, *Music and the Middle Class, The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Ashgate Publishing Limited.

Yekta, R., 1986, *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yıldırım, Dursun, Güz 2000, “Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri [XIII.-XX. Yüzyıllar Aralığı Türkiyesi]”, *Türk Dünyası*, S.10.

Yılmaz, N, 2007, *19. Yüzyıl İstanbul Kültür Ortamında Müzik ve Mekân*, Doktora Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yurga C., 2002, *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*, Pegem A Yayıncılık, Ankara.

Zeren, Ayhan, 1999, “Modern Türk Müziği Kuramı”, Osmanlı, c.10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Zürcher, Eric Jan, 2008, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ahmet Selim Koytak

Doğum Yeri ve Tarihi: Kadıköy, İstanbul 28.06.1980

Adres: Bosna Bulvarı, Ata 2 Sitesi, Yabangülü Sokak, No:12, Çengelköy/ İstanbul

Lise: Kadıköy Anadolu Lisesi,1999

Lisans Üniversite: İstanbul Teknik Üniversitesi , Mimarlık Fakültesi, 2004