



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**19. YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİNE BATININ ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Murat DOĞRU**

**Danışman  
Prof. Dr. Saim AKÇIL**

**İstanbul – 2019**

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**19. YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİNE BATININ  
ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Murat DOĞRU**

**Danışmanı  
Prof. Dr. Saim AKÇIL**

**İstanbul, 2019**

## LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Murat DOĞRU tarafından hazırlanan “19. Yüzyılda Türk Musikisine Batının Etkileri” konulu çalışması jürimizde Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 24.04.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof.Saim AKÇİL  
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üy. Recep USLU  
: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

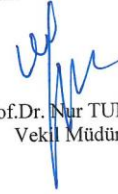


Jüri Üyesi : Dr.Öğr. Üy. Güldeniz EKMEK  
: Haliç Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI  
Vekil Müdür



Sevin Ak 3.3

## 19. Yüzyıl Türk Müziğine Batının Etkisi revize

### ORJİNALLIK RAPORU

<b>%30</b> BENZERLİK ENDEKSİ	<b>%28</b> İNTERNET KAYNAKLARI	<b>%2</b> YAYINLAR	<b>%6</b> ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ
---------------------------------	--------------------------------------	-----------------------	-------------------------------

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

<b>1</b>	<b>polen.itu.edu.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%6</b>
<b>2</b>	<b>pt.scribd.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%3</b>
<b>3</b>	<b>archive.org</b> İnternet Kaynağı	<b>%2</b>
<b>4</b>	<b>dergipark.gov.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%2</b>
<b>5</b>	<b>slidex.tips</b> İnternet Kaynağı	<b>%2</b>
<b>6</b>	<b>www.egitirim.gen.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%2</b>
<b>7</b>	<b>www.rumimevlevi.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>8</b>	<b>es.scribd.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>9</b>	<b>Submitted to Istanbul University</b> Öğrenci Ödevi	<b>%1</b>

24/04/2019

#### TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “19. Yüzyıl Türk Musikisine Batının Etkileri” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Saim, Akçıl ‘ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.



Murat Doğru

## TEŞEKKÜR

19. yzzyıl Türk Musikisine Batının Etkileri başlıklı tez çalışmasında öncelikle bana manevi anlamda daima destek olan aileme çok teşekkür ediyorum. Ayrıca bilgi, birikim, tecrübe ve yönlendirmeleriyle bana yol gösteren, Haliç Üniversitesi Konservatuvarında bulunan danışman hocam Saim Akıl, diğer kıymetli hocalarım Güldeniz Ekmen ve Zehra Tülin Değirmenciye, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesinde görevli, kıymetli hocam Recep Uslu'ya çok teşekkür ediyor, saygılarımı sunuyorum.

24.04.2019

Murat Doğru

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	iv
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>v</b>
KISALTMALAR .....	vii
ŞEKİLLER TABLOSU.....	viii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT .....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRK MUSİKİSİ.....	5
2.1. Klasik Türk Musikisinin Tarihsel Gelişim Süreçleri .....	5
2.1.1. Hazırlık, Klasik Öncesi ve Klasik Dönem .....	6
2.1.2. Neo Klasik Dönem.....	11
2.1.3. Romantik Dönem .....	11
2.1.4. Reform Dönemi Klasik Türk Musikisi .....	13
3. 19. YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİ VE BATILILAŞMA KAVRAMLARI .....	16
3.1. Batılılaşma Kavramı.....	18
3.1.1. 19. Yüzyıl Türk Sanatında İzlenen Batılılaşma Politikaları .....	18
3.1.2. 19. Yüzyıl Türk Musikisinde Batı Unsurları.....	23
3.2. Türk Musikisi Genel Bilgileri ve Osmanlı.....	32
3.2.1. Osmanlı İmparatorluğu ve Musiki Gelişimi.....	34
3.2.2. Osmanlı’da Musiki Eğitimi .....	35
3.3. Günümüz Türk Müziği Ses Sistemi.....	46
3.4. Batı Müziğinin Türk Müziği Açısından Uyumlanamayan Özellikleri.....	46
3.5. 19. Yüzyıl Türk Musikisi Bestecileri .....	48
3.5.1. Dönemin Ünlü Türk Bestecileri .....	48
3.5.2. Dönemin Ünlü Avrupalı Bestecileri.....	56
3.6. Osmanlının Batıya Etkisi.....	60
4. BATI MÜZİĞİ’NİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNE YANSIMALARININ İNCELENMESİ ...	64
4.1. Doğu – Batı Kavramı ve Oryantalizm .....	65
4.3. Osmanlı-Türk Müziği’nde Batılılaşmanın İlk İzleri.....	67
4.4. 19. Yüzyıl Batılılaşma Süreçleri .....	69

4.4.1.	III. Selim Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1761- 1808) .....	70
4.4.2.	II. Mahmut Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1785 – 1839) .....	73
4.4.3.	Sultan Abdülmecit Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1861-1876) ...	77
4.4.5.	V. Murad Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1876 – 1906) .....	80
4.4.6.	II. Abdülhamid Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1906 -1911) .....	81
4.4.7.	Riyaset-i Cumhuriyet'ten Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına .....	82
<b>SONUÇ</b> .....		87
<b>KAYNAKÇA</b> .....		90
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....		96



## KISALTMALAR

<b>C</b>	: Cilt
<b>No</b>	: Numara
<b>Op</b>	: Opera
<b>S</b>	: Sayfa
<b>TDV</b>	: Türkiye Diyanet Vakfı
<b>TMDK</b>	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
<b>Yy</b>	: Yüzyıl

## ŞEKİLLER TABLOSU

	Sayfa No
Şekil 2.1. Klasik Dönem.....	7
Şekil 3.1. Surname - i Humayun .....	20
Şekil 3.2. Surname - i Vehbi .....	24
Şekil 3.3. Donizetti .....	26
Şekil 3.4. Mehterhane.....	40
Şekil 3.5. Türk - Batı müziği.....	47
Şekil 3.6. Beethoven.....	59
Şekil 3.7. Liszt.....	60
Şekil 3.8. Batı Gözüyle Osmanlı Müziği .....	63
Şekil 4.1. Şefkefza.....	76

## ÖZET

### THE EFFECTS OF WEST ON TURKISH MUSIC IN 19TH CENTURY

Bu çalışma klasik Türk musikisinin tarihsel gelişim süreçleri ile birlikte değerlendirilerek, kavramsal olarak tanıtıldıktan sonra, Türk musikisi ve batılılaşma kavramlarını karşılaştırmak için yazılmıştır. Batılılaşma kavramının Türk müziğine etkileri 19. yüzyıl boyunca dönemleri ayrılarak ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Dönemin eğitim sistemi bestecileri saray müzisyenliği kavramsal olarak ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Özellikle üçüncü bölümde batı müziğinin kültürüne yansımaları bütün padişahların ayrı ayrı dönemleri irdelenerek ayrıntılı bir şekilde işlenmiş, batı müziğinin bütün bu etkilerine rağmen Türk müziği ile uyumlu olamayan tarafları tartışılmış, bütün bu etkiler kapsamında Türk müziğini özgün kılan özellikler irdelenmeye çalışılmıştır. Türk musikisinde batı müziği etkisinin olup olmadığı hakkında bir görüş ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma boyunca görülmektedir ki etkileşimler hiçbir zaman tek taraflı olmamış, hep karşılıklı olmuştur. Nihai olarak Türk müziğini özgün kılan özellikler ile birlikte bütün etkileşimlere rağmen ne kadar özgün bir müzik türü olduğu gözler önüne serilmeye çalışılmış ve literatür taraması sonucunda bir değerlendirme yazısı ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler :** Musiki, Batılılaşma, Türk

## ABSTRACT

### 19.YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİNE BATININ ETKİLERİ

This study has been written together with the historical development processes of classical Turkish music to be conceptually introduced and written to compare the concepts of Turkish music and westernization. The effects of the Westernization concept on Turkish music were covered in detail throughout the 19th century. The education system composers of the period were explained in detail in the concept of palace musicianship. Particularly in the third chapter, the reflections of western music on the culture of all sultans were discussed in detail and the sides of the western music that could not be compatible with Turkish music were discussed in spite of all these effects. It is tried to put forward an opinion about the effect of western music in Turkish music. Throughout the study, interactions were never unilateral, always mutually exclusive. Finally, despite all the interactions with the features that make Turkish music unique, it has been tried to reveal how unique it is to be a music genre and an evaluation article is examined as a result of all the sufficient kinds of screening.

**Keywords :** Music, Westernization, Turkish

## 1. GİRİŞ

Zamanda derin mekânda yaygın bir kimliği olan Türk müziği, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Osmanlıdan Cumhuriyet'e gelişerek, dönüşerek ve etkileşimlerle günümüze ulaşmıştır. Arka planında kendisini üreten tarihsel, toplumsal süreçlerin, bireysel belleklerin bütün izlerini taşır. Bir yandan da toplumsal, kültürel, dinsel ve ekonomik kodlarla yüklüdür.

Kültürel bir kavşak ve birleşme noktası olan Anadolu yarımadası yüzyıllar boyunca sayısız müzik tarzına ev sahipliği etmiştir. Ancak geleneksel Türk müziğinin kökü, 11. yüzyılda bölgeye hükmeden Selçuklu Türklerine kadar uzanmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin doğuşu, Türk müziğinin batılılaşmasına yol açmakla beraber aslında Cumhuriyet öncesi dönemde de Osmanlı padişahlarının eğilimleri ve saray tercihleri doğrultusunda batılılaşma hareketleri başlamıştı.

Hem saray içerisinde ve İstanbul'daki üretimle, hem de imparatorluğun farklı bölgelerinden gelen beste ve bestecilerle şekillenen bu müzik, 18. yüzyılın sonunda, en olgun noktaya ulaşmıştır. 19. yüzyıl başında ve devamında ise Osmanlı bürokrasisi ve toplumunda başlayan modernleşme hareketleri ile birlikte bütün kurumlarda başlayan değişim ve dönüşüm Türk müziğini de elbette geri dönüşü olmayacak şekilde etkilemiştir.

Temelde devleti eski kudretli günlerine geri kavuşturma motivasyonu ile ve kaçınılmaz olarak başlayan modernleşme-batılılaşma serüveni, siyaset ve ekonomiyi dışarıda tutarsak, kültürel alanda en çabuk ve belirgin bir şekilde kendini musiki alanında göstermiştir.

Buradaki büyük kırılmanın kurumsal karşılığı III. Selim'le birlikte başlayan bir etkileşim ve II. Mahmud zamanında 1828'de kurulan Muzika-i Hümayun olmuştur. Bu kurum Mehterhane'nin yerini alan batılı anlamda kurulan, bir saray bando ve orkestrasıydı. "II. Mahmud döneminde resmi

politika olarak Batılılaşma hamlelerinden hem Osmanlı Devleti hem de sivil hayatı kuşatan sosyokültürel yapı, ciddi etkilenmiştir” (Alimdar, 2016).

Bu tarihte başlayan ve günümüzde de devam eden etkileşim süreci sonucunda, Türk müziği aşikâr bir şekilde batı müziğinden etkilenmiştir. Bu etkiler sadece devletin kurumsal tercihleriyle değil aydınların, kültüre zaman ayıran zenginlerin beklentileriyle doğan piyasa koşullarıyla da oluşmuştur. 19. yüzyıl İstanbul eğlence endüstrisi de Türk müziği üzerindeki batı etkileri için çok fazla temas noktası üretmiştir.

Avrupa’da hızla devam eden endüstrileşme ve pazar hareketleri Osmanlı ve başkent İstanbul’un dünya ile entegrasyonunu da belirliyordu. Sinema, tiyatro, gazino, müzikhol gibi yeni kültür endüstrisi formları Avrupa ile neredeyse eş zamanlı İstanbul’a ulaşıyor. Hamam, meyhane, kahvehane, mesirelik ve ev temelli geleneksel kültür dünyasında yaşamını sürdüren Osmanlı toplumu Batı tarzı kafe, pastane, tiyatro binası, otel, lokanta, gazino, bar, birahane, yazlık, havuzlu, kameriyeli bahçe, buluşma evi, kumar kulübü gibi yeni eğlence mekân ve ortamlarıyla tanışmıştır (Özdemir, 2007).

Yeni bir estetik algısı yerleşiyordu. Türk müziğinin biçimsel dönüşümünün yönü de bu şekilde belirlenmişti. Makam, nota sistemleri değişiyor, Türk müziği yeni enstrümanlar ve icra teknikleri ile bu dönemde tanışıyor. Güftelerin de biçim ve içeriği de aynı şekilde farklılaşmıştır. Divan kültüründen farklı daha sade güfteler ve daha sade terkipler ortaya çıktı. Eserlerin süreleri kısaldı; piyasa koşullarıyla uyumlu yeni formlar icat edildi.

Bütün bu dönüşüm evreninde müzik eğitimi de tarihsel bütünlükle bağlantılı olarak etkilenmiştir. Resmi müzik eğitimi kurumlarında batının etkileri görülmüştür. Eğitim ve öğretimi taşıyan sınıfların batıyla erken temas eden aydınlardan oluşması da bu süreci hızlandırmıştı. Ayrıca, Gramofon ve profesyonel ses kayıt sistemlerinin de özellikle İstanbul’da yaygınlaşması da kayda değer bir gelişmedir. Tanzimat edebiyatında yaygın bir yeri olan piyanonun da bu dönemde görünürlüğü, yaygınlığı artar; piyano sahipliği taşradaki gayrimüslim burjuvaziye kadar uzanır.

Mesela, 33 yıllık saltanatında siyasetten, kültüre, bürokrasiden, diplomasiye birçok alanda Türk modernleşmesinin kurumsallaşmasına katkıda bulunan, II. Abdülhamit’in müzik zevki için de bir parantez açmak gerekse, kendisine ithaf edilen marşlar ve dönemin birçok marşı batılı formda bestelenmiş, II. Abdülhamit opera, operetler, tiyatrolar ve konserler için Yıldız

Saray sınırları içinde Avrupai bir tiyatro binası yaptırması, bizim için Batılılaşmanın etkisine dair bir numune olabilir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte batı müziği eğitimi okullarda bütünüyle ağırlığını hissettirdi ve 1926'da Türk müziği eğitimi geri plana atıldı. 1924'te Maarif Vekâletine bağlı olarak Ankara'da açılan Musiki Muallim Mektebi'nde de Türk müziği yerine batı müziği eğitimi verilir. Hatta Osman Zeki Bey'in müdürlüğünü yaptığı bu okulda Türk müziği yerine Batı müziği öğretecek öğretmenler yetiştirilir.

Eğitim, bürokrasi ve radyonun tercihleriyle Türk müziği uzun bir süre önce kamusal alanda görünür olmaktan çıkar, daha çok sanatçılar arasında kısıtlı bir şekilde icra edilir. Bireysel çabalarla yaşamaya devam eder, fakat etkilenme bu süreçte de devam etmiştir. Türk müziği 1940'ların başında resmî kurumlar bazında sınırlı da olsa geri gelmeyi başarır. İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesinde hem eğitim hem de icra grupları kurulur. Bu tarihsel boşluk, 1975'te Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak bir Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ve Devlet Klasik Türk Müziği Korusu'nun kurulması ile sona erer. Türk müziği resmi olarak artık bütünüyle özgürdür ancak yükseliş yıllarındaki zenginliği yitirmiş, yeni sentezlerle farklılaşmış ve popülerleşmiş bir müziğe dönüşmüştür. Türk müziğinin bugün geldiği nokta artık müzik ve sanat tarihinin ilgisinin dışında, sosyoloji ve farklı sosyal bilim disiplinlerinin de konusu olmuştur.

Dünya müzik tarihinin özgün ve estetik açıdan güçlü bir parçası olan Türk müziği, aynı zamanda Türk modernleşmesinin ürettiği kültürel hatlarla kesişen bir müziktir. Batılılaşma rüzgârlarının etkileri sonucunda güfte, beste, icra, nota, makam, usul açılarından yaşadığı değişimler de tarihimizin bir parçası olmuştur. Bu etkinin en çok hissedildiği yer saraydır. Sarayda batı müziği icra edilirken, ince saz ve kaba saz toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. İcra mekanlarının saraydan şehre taşınması ise Osmanlı Saray müziği kimliğindeki batılılaşma hareketlerinin, en belirgin tepkileridir.

Sonuç olarak yeni bir müzik türü ortaya çıkmamış, mevcut müziğimiz, kimliğine eklenmiş, belki bazı yeniliklerle yaşamaya devam etmiştir ve etmektedir. Öte yandan, bu etkilerin boyutu, biçimi, sürekliliği ve bıraktığı izler de bilimin konusu olmaya devam edecektir.

Nitel yöntemin kullanıldığı bu çalışmanın kısaca içeriği ise öncelikli olarak ilk bölümünde, Türk musikisi gelişim süreçleri ile birlikte kısaca tanımlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın esas amacı, Türk musikisinde batılılaşma süreçlerine irdelemek, bunlar hakkında bilgi vermek ve bir literatür taraması oluşturmaktır. Bu bağlamda, ikinci bölümde 19. yüzyıl Türk musikisi ve batılılaşma kavramları ele alınmaya çalışılmıştır. Türk musikisinde, batı müziği etkisinin olup olmadığı hakkında bir görüş ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda ikinci bölümde, batılılaşma kavramı, batılılaşma politikaları ve batı unsurları ile birlikte açıklanmaya çalışılmıştır. Daha sonra Batılılaşmanın öncülük edeceği saray musikisi hakkında genel bilgiler verilmiştir. Osmanlı imparatorluğu ve saray müzisyenleri ayrıca bu dönemde müzik eğitimi verilen kuruluşlar ve bu dönemi bestecileri ile birlikte ayrıntılı bir şekilde mercek altına alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise Batı müziğinin, Türk müzik kültürüne yansımaları, doğu-batı, oryantalizm gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Bu başlık altında, Osmanlı Türk müziğinin batılılaşma hareketlerinin başlangıcından itibaren, bütün batılılaşma süreçleri içerisindeki önemli dönemlerle birlikte, gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Kısaca, III. Selim döneminden başlayarak, II. Mahmut döneminde batılılaşma hareketlerinden, Sultan Abdülaziz dönemindeki musiki gelişmelerine kadar değinilmiştir. Buranın akabinde V. Murat ve II. Abdülhamit dönemleri, Mehmet Reşat dönemine gelinceye kadar ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Riyaseti Cumhur ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasına varıncaya kadar ki bütün batılılaşma süreci çalışma içerisinde işlenerek, en nihai olarak tez bir sonuç yazısıyla birlikte tamamlanmıştır.



## 2. TÜRK MUSİKİSİ

### 2.1. Klasik Türk Musikisinin Tarihsel Gelişim Süreçleri

Türk musikisi sistemi, Batı musikisi sisteminden sonra, dünyaya en fazla yayılmış sistemdir. Yirmi beş asırdır Türkler, Asya kıtasının en büyük, en geniş topraklarından, Avrupa kıtasının önemli bir kısmında, Afrika kıtasının kuzey ve doğu tarafındaki topraklara kadar hakimiyetler kurmuşlardır. Atlas Okyanusundan, Büyük Okyanusa, Hint Okyanusundan, Kuzey Buz denizine kadar bu bölgede iki bin beş yüz yıllık bir hakimiyete sahip olan Türkler, gittikleri bütün topraklara, kadim bir medeniyet, kültür-sanat bırakmışlar, bu topraklarda yaşattıkları kültür-sanatın en önemli unsurlarından olan musikinim izleri ise günümüze kadar ulaşacak güçte ve derinlikte olmuştur.

Türk musikisinin Saray dışında, en başta, müziğin hayati önem taşıdığı ve beslendiği tekkeler olmak üzere evler, konaklar, camiler, kahvehaneler gibi, Osmanlı halkının her kesiminin bulunduğu mekanlarda da önemli bir karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür. Kozmopolit ve renkli bir kültürel yapıya sahip olan Osmanlı'da, meşki alan öğrencinin ve meşki verecek ya da musiki icra edecek musiki üstadının nitelikleri ve sosyal statüsü yanında, meşk veya icra edilecek eserlerin türüne bağlı olarak musiki mekanları da değişmekteydi.

Kendi tarihi gelişimi içerisinde, saray, tekke ve medreselerden destek görmüş, kısmen de olsa zümre müziği diyebileceğimiz Türk musikisini, tarihi süreç içerisinde tek sesli olarak gelişen, yenilenen, kendine öz makam, usul ve tekniğe sahip, sesli ve sözlü, Türk Sanat türüdür diye tanımlayabiliriz. Bugün üzerinde çok tartışılan bir sisteme sahiptir ve yaklaşık adları belli olmayan 600 makamı bulunmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel, 498 Klasik Türk Müziği makamının adlarını belirlemiştir (Arel, 1948).

Bugün bunlardan birçoğunun örneği kalmamıştır. Bir dönem çok tutulan makamlar, bugün önemlerini yitirmiş, kullanılmaz olmuştur. Tarihi gelişimi konusunda da farklı görüşler ortaya atılmış ve İlk Bilimsel, İlk Klasik, Son Klasik ve Yeni Klasik olarak adlandırılan teorik dönemlere ayrıldığını söyleyenler olduğu gibi, Oluşum Dönemi, Gelişim Dönemi, Doruk Dönemi, Değişim Dönemi, Atılım Dönemi, Yeni Dönem diye sınıflandıranlarda vardır. Burada Ercüment Berker'in dönem çalışmalarından yola çıkarak incelemeye çalışacağız. Bu dönemler; Hazırlık, klasik öncesi, klasik, neo klasik, romantik ve reform dönemi olarak adlandırılmıştır.

### **2.1.1. Hazırlık, Klasik Öncesi ve Klasik Dönem**

Dönem çalışmaları içinde en çok kabul gören terim klasik dönemdir. (Şekil 2.1.'de) Klasik dönemi, öncesindeki hazırlık dönemini ve klasik öncesi dönem ile birlikte ele almak doğru olacaktır. Hazırlık ve oluşma dönemi, Milattan önceye dayanmakla beraber, işleneceği zaman bu döneme ait en eski bilgilerinin, Çin kaynaklarına dayandığı görülmektedir. Bu dönemde Han ve Hun devirlerine yani Türk hanedanlarının Çin Yazıtlarına geçen eserleri, Kaşkar ve Buhara gibi kültür merkezlerinde sergilenmekte, İslamiyet öncesi Türk müziği izleri taşıyan birçok kaynağı, bu merkezlerde ele almak mümkündür. Yani bu hazırlık ve oluşma dönemi, İslamiyet öncesi Türk müziği dönemi olarak da adlandırmak doğru olacaktır



Kaynak: <http://osmanli.site/osmanli-muzik-musiki-sultan/muzik-ve-musiki-bilgileri/osmanli-klasik-turk-muzigi-ottoman-classical-turkish-music-tanzimat-donemi-guzel-sanatlar/>  
12.12.2018 18.00’da erişildi

### Şekil 2.1. Klasik Dönem

Öztuna (1990)’ya göre, eski Türk devletlerinde, askeri mızıka istiklal alametidir, hükümdar adına basılan para, askeri mızıka ve alem (sancak, bayrak) bir devletin istikbalini gösteren üç unsurdur. Türkler musikiyi, devletin vazgeçilemez bir unsuru olarak görmektedir. Türk kültüründe İslamiyet öncesindeki dönemde de müziğin önemli bir yeri olduğu anlaşılıyor demiştir.

Türklerde, İslamiyet öncesindeki en baskın din Şamanizm idi, ayrıca müzik ve din bu dönemde iç içeydiler, çeşitli Türk boylarında şaman, kam, oyun, bahşi, ozan gibi adlarla anılan büyücü şairler, kopuzla çaldıkları ezgilerle halkı etkilemeye çalışırlardı. Sevgi, saygı, Tanrıya yakarış, ululardan medet dileme, kahramanlık destanları hep bu sazlarla anlatılırdı. Birlik ve bütünlük içinde, bir millet olma yolunda telli sazlar bir aracı olurlardı (Ögel, 1987).

“İslam öncesi dönemde, Türkler on dördüncü yüzyıla kadar makam anlamında, çeşitli Asya Türk diyeleklerinde Kök, Kög, Küg, Küy ve Kü terimini kullanmışlardır” (Tanrıkorur, 2016).

Klasik öncesi döneme bakıldığında ise bazılarınca sistemciler denilen dönemin, 13. yüzyılda başladığı görülmektedir. 13. yüzyılda başlayan bu sürecin

18. yüzyılın başlarına deyin devam ettiği ve bu dönem arasındaki Türk müziğini ifade ettiği söylenebilir. Bir başka değiş ile Yıldırım Beyazıt'tan II. Murat'a kadar olan dönem esnasında, Osmanlılarda müzikte bir ivme başlamış diye de ifade edilebilir. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısında, Anadolu'da yaşayan Yunus Emre, Mevlâna, Hacı Bektaş Veli gibi önemli şahsiyetler Türk kültür hayatına ve müziğine büyük katkılar sağlamışlardır.

13. yüzyıldaki diğer bir mühim gelişmede, müzikoloji konusundaki en önemli çalışmayı, Güney Azerbaycan'lı bir Türk olan, Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi tarafından yapılmıştır. Kendisi Türk müziğinde oktavin on yedi eşit olmayan aralığa bölünüşünü esas alan bir sistem açıklamıştır. 15. yüzyıl başlarında yine Güney Azerbaycan'lı bestekar, nazariyaçı, şair, ressam, hafız, hattat ve hanende, Hacı Kemaleddin Abdulkadir bin Gaybi el-Meragi önemli bir müzikolog olarak çağa damgasını vurmuştur. Günümüze ulaşan en ünlü eseri, Kar-ı Muhteşem, Türk müziği klasiklerinin ilki olarak kabul edilir (Yener, 2014).

Meragi, yapıtlarında Klasik Türk Müziği'nin klasik kuramına ve o dönem İslam Müziği'ne ilişkin, çok değerli bilgiler verdiği gibi, Kenzü'l-elhan (Ezgiler Hazinesi) adlı yapıtında, Klasik Türk Müziği yapıtını ebcele notasıyla yazmış ve gerçek bir müzik hazinesi bırakmıştır. Meragi musikiye ait Kenzü'l-elhan dışında, Cami'u'l-elhan, Makasidü'l-elhan, Risale-i Reva'id-i Aşere, Serh-i Kitabü'l-Edvar, Zübletü'l-edvar gibi önemli eserler vermiştir (Özcan, 2014).

16. yüzyıl ise Türk müziğinde, beste üretimi açısından önemli bir dönem olarak iyi geçerken, müziğin bilimsel açıdan fazla gelişme sağlayamadığı yıllara tekabül etmiştir. "Bu yüzyıldan elimize Beste-i Kadim denen düğah, hüseyni, pençgah makamlarından üç Mevlevi ayin-i şerifi, en eski eserlerdir ve bestecileri bilinmemektedir" diye ifade ediyor (Aksoy, 2003).

Klasik dönemi özetlemek gerektiğinde, genel olarak bestecilik dönemi ve bestekarlar dönemi olarak adlandırabileceğiniz bir dönemi ifade eder. Klasik öncesi dönem için örnek verilebilecek ünlü bestekarlar; Hatib Zakiri Hasan Efendi, Hafız Post, Gülşeni Şeyhi Ali Şir ü Gani, Buhurizade Mustafa İtri Efendi, Recep Çelebi, Eyyübi Mehmet Çelebi, Solakzade, Köçek Mustafa Dede, Seyyid Mehmed Nuh Efendi sayılabilir. Klasik dönem, İtri'den (1640-1712)'den başlayarak, Hammamizade İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) gelinceye kadar ki zaman aralığına denilir.

Buhurizade Mustafa Efendi, Klasik Türk Musikisinin en büyük bestekarlarından. “Itri” şiirlerinde kullandığı mahlastır. Arapça ve Farsça bilen bir Mevlevi olduğu gibi, ayrıca Itri'nin ney üflediği de bilinmektedir. Hafız Post, Koca Osman ve Derviş Ömer'den faydalanmıştır.

Itri IV. Sultan Mehmed ve Kırım hanı Hacı Gazi I. Selim Giray tarafından himaye edilmiştir. Itri'nin bir musikişinas olarak asıl önemli yönü bestekarlığıdır. Türk musikisinin cami, tekke ve klasik musiki alanlarında peşrev, saz semaisi, kar, beste, semai, ayin, na't, durak, tevşih, tekbir, sala ve ilahi olmak üzere hemen her formunda eser vermiş, nadir sanatkarlarından olan Itri'nin eserleri, alışılmışın dışında bir melodi örgüsüne sahiptir. Çoğunlukla Fuzuli, Nev'i, Şehri, Nabi gibi şairlerin ve arkadaşı Nazım'ın manzumelerini, nadir olarak da kendi güftelerini bestelemiştir. Dinî eserleri içinde özellikle cami musikisinin şaheserleri arasında bulunan, segâh tekbiri ve salat-ı ümmiyyesi, küçük bir ses alanı içerisindeki, büyük ifade gücünün çarpıcı örneklerindedir. Ayrıca Mevlevihanelerde ayin-i şeriften önce okunan, sözleri Mevlâna Celaleddin-i Rumi'ye ait olan ve “Na't-ı Mevlâna” adıyla bilinen rast na't sağlam melodik yapının olgun bir göstergesidir. Öte yandan, ahenkli bir ses örgüsüyle işlenen segâh ayini de Mevlevi ayinlerinin en güzel örneklerindedir (Özcan, 1999)

Birçok kaynak, Itri'nin bin den fazla beste, semai ve kar bestelediğini yazıyor, eski güfte mecmuaları incelendiğinde, Itri'nin her vadiye, cami ve Mevlevi musikisinde, söz ve saz musikisinde, basit türkü ve şarkılara kadar eser verdiği görülüyor. Itri'yi inceleyen bütün kaynakların vardığı ortak yargı, onun Meragi'den sonra yetişen en bilgin bestekar olduğudur. Özellikle bütün İslam coğrafyasında, bayram sabahları camilerde okunan, bayram tekbiri, onun ne kadar büyük bir üstad olduğunu gösterir niteliktedir. Öte yandan Itri'nin güçlü bir şairliği mevcut olmakla beraber, o dönemin çok ünlü bir hanendesidir. Özcan, Itri'ye dair “Günümüze kadar 42 eseri ulaşabilmiştir. Nühüft makamındaki Tevşih ile Segah makamındaki Mevlevi ayini ve Mevlevi Nat'ı, Klasik Türk Müziğinin en olgun eserlerindedir” diyor (Özcan, 1999)

Klasik dönemin lale devrine denk gelmesinden ötürü, bu dönemde ilahi ve dini musikinin çok gelişmediğini söylemek doğru olacaktır. Klasik dönemin en önemli olaylarından biride, III. Selim'in tahta geçmesi ve 18 yıllık hanedanlığın da tabiyatına uygun bir saray yaşantısının yaşatılmasına sebep olmasıdır. III. Selim kültür, sanata düşkünlüğüyle bilinen bir padişahı. Padişahın bu özellikleri şüphesiz ki bu dönemdeki Türk Musikisi'nin gelişmesini etkilemiştir. Türk musiki tarihinde, sadece bir devre ait olmayan,

Selim'in onsekiz yıllık padişahlığının ötesinde, 1807'den sonra da devam eden güçlü bir ekol olan, III. Selim ekolü kendini göstermiştir.

Öztuna (1990) Padişah, nota ihtiyacı sebebiyle, Ermeni asıllı bir müzikolog olan Hamparsum Limonciyan ve Şeyh Abdülbaki Nasır Dede'ye iki ayrı sistemde, iki ayrı nota icad ettirmiştir diyor.

Özellikle Hamparsum sistemi, sadece o dönemde değil, günümüze kadar bestekarlar ve müzik icra eden insanlar tarafından, önemsenen ve çoğunlukla kullanılan bir nota sistemidir. Orta çağ Avrupa'sına bakıldığında kilise ve manastır müziklerindeyse, yine bu sistemin ezgi iniş çıkışlarında kullanıldığı veya güftelerde kullanılan birtakım işaretlerin bu sistemdeki işaretlerle benzerlik gösterdiği tespit edilmiş. Hatta bu sistem için Hamparsum Nota Alfabeti terimi de kullanılmaktadır.

“III. Selim'in Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) adını verdiği Osmanlı İmparatorluğu'nu, her alanda yenileştirme hareketi Klasik Türk Müziğini de etkilemiştir, kendisine ait 14 yeni makam bulmuştur” der. (Öztuna, 1987). III. Selim gibi musikiyle çok alakalı bir padişah bestekarın, genç yaşta ve darbeye tahttan inmesi, Türk musikisi içinde büyük bir darbe olmuştur. Bu dönemin bir başka önemli olayı ise II. Mahmut'un Vak'a-ı Hayriye denilen Islahat hareketlerinin, Türk Müziğine olan yansımalarıdır. Batı ile tanışan besteciler (Şakir Ağa, Dede Efendi, Emin Ağa gibi) batı müziği etkisinde eserler vermişlerdir. Dede Efendi'nin Gülnihal adlı eseri, bu etkinin çok ciddi görüldüğü eserlerden birisidir.

Bu dönemle ilgili bir diğer önemli nokta ise, Türk halk müziği ve Türk klasik müziğinin, III. Selim dönemine kadar bir kabul edilip, bundan sonraki dönemde ayrı ayrı değerlendirilmesidir. “Klasik Türk müziği tamamen klasik ananeleri takip eder ve halk müziği ile ilgisi çok zayıflar. Halk musikisi, klasik musikiden bazı unsurları alır ve klasik bestekarların kalitesinde, yeni halk bestekarları çıkar” demektedir. (Öztuna, 1987).

### 2.1.2. Neo Klasik Dönem

Hem klasik hem de neo klasik dönemde gösterilebilen Dede Efendi (1778-1846) ile başlayan bu dönem, Hacı Arif Bey'e (1831-1884) kadar olan süreci kapsar. Bu döneme bakıldığında, klasik dönemin yavaşlığı ve teorikliğinin arka plana atılarak, bu klasik dönemden yavaş yavaş ayrılıp arındırılarak, müzisyenler kendilerine büyük formlarda eserler vermek yerine küçük ve pratik formda eserler vermeye yönlendirmişlerdir. Kısacası, bir başka deyişle, bu küçük ve pratik formda eser verme şekli şarkı formunda eser verme olarak da adlandırılabilir.

III. Selim ile başlayıp, II. Mahmud ve I. Abdülmecid ile devam eden batılılaşma hareketlerinin, hiç şüphesiz İsmail Dede gibi, devre damgasını vurmuş, büyük bir ustanın hayatına ve eserlerine yansımaması mümkün değildir. Ayin-i şeriften ilahiye, en zor kar'dan en basit şarkıya, klasik fasıldan köçekçeye dek hemen her çeşit eseri, aynı ustalıklarla üretmiştir. "Hamamizade İsmail Dede'nin, 500'den fazla bestesinden ancak, 276'sı zamanımıza ulaşmıştır" (Tura, 2017). Dede Efendi, İtri'den sonra Klasik dönemlerin en büyük bestecisi sayılır. Yine neo klasik dönemdeki, en önemli ayrıntılardan bir tanesi, Dede Efendi'nin klasik döneme etki ettiği kadar, neo klasik döneme de etki ettiğini ifade etmektir. Neo klasik dönemin sanatçıları ise şunlardır. II. Mahmut (1785-1839), Tanburi Hacı Numan Ağa (1750-1834), Dede Efendi'nin seçkin öğrencisi Dellâlzade İsmail Efendi (1797-1869), yine Dede Efendi'nin öğrencisi Zekai Dede Efendi (1825-1897), Tanburi Ali Efendi (1836-1890) ve Neoklasik dönemi bitirip, Romantik dönemi başlatan büyük şarkı bestecisi Hacı Arif Bey'dir.

Musiki de, Batı musikisinin girmesi, 1826 Vaka-i Hayriyye'si ile Türkiye tarihinin (Cumhuriyet rejimi hariç), en büyük inkılabının gerçekleşmesiyle, yepyeni yollar ayrılır, klasik, geleneksel değerler zayıflar ve adeta Hacı Arif Bey'i bekleyiş sürecine girer.

### 2.1.3. Romantik Dönem

Romantik döneme gelindiğinde ise, Hacı Arif Bey'den başlayarak, Hüseyin Saadetin Arel'e kadar uzanan klasik döneminin değişim geçirdiği bir süreç olarak kayıtlara geçmiştir. Romantik dönem, üç çeyrek asır Türk

musikisine hâkim olmuş, birkaç dahi, birkaç büyük ve bir hayli iyi bestekar yetiştirmiş bir ekol, bir devredir. Tabi ki tek formun hâkim olacağını beklemek, hata olurdu ve tabi ki üç çeyrek asır boyunca, klasik repertuar icra edilmeye bir yandan da devam etmiştir. Bu dönemin en önemli özelliği, şarkı formunun, büyük güfteli klasik formların yerini almış olmasıdır. Bu form, hızla yayılmış ve Türk musikisine hâkim olmuştur. 1850’de başlayan şarkı musikisi dönemi özellikle 1960 sonrasında, dejenere olarak günümüze kadar gelmiştir. Ayrıca bu devirde büyük usullerinde yerini, basit usüllere bıraktığı görülür. Hacı Arif Bey’i takip eden bestekarlar, form düzgünlüğünde hassas davranmış, hatta hece ile yazılmış az güfte kullanmışlardır. “Romantik dönem Türk musikisinin, bir çeşit Tanzimat edebiyatı ve şiiri gibi olduğunu” gözlemlemiştir (Öztuna, 1990). “Uzun ve büyük formdaki müziklerden şarkı formuna geçilmesi ve insanların daha ciddiyetsiz konular ile duygusal içtenliğe eğilimleriyle beraber romantik dönemin ilk kıpırtıları başlamıştır” diyor (Karamahmutoğlu, 2014).

“Romantik dönemin bir diğer önemli özelliği ise, milli ve geleneksel özellikler taşıyan, yani milli duyguların daha ön planda olduğu eserlerin, bu dönemde bestelenmeye başlamasıdır” (Kösemihal, 1939).

Klasikten Romantiğe geçiş ve bir asra ulaşmadan onunda yozlaşması, toplumdaki kültür değerlerinin değişmesi, sanat zevkinin gerilemesi, büyük buhranlar, felaketler ve yoksulluk ile açıklanabilir. Batı musikisi hiç şüphesiz bu dönemde, Türk musikisini etkilemiştir ama öte yandan asır tesir, Batı’dan gelen ve önce Mısır’dan geçen kötü, dejenere musikin etkisi ve taklit edilmesi hevesidir.

“Bu dönem, devlet tekelinde olmaktan ziyade, kişilerin kendi eğilimleri ile sahip olduğu bir sanat dönemi mevcut olmuştur. Belki de okullarda tamamen batı tarzı eğitimin olması, bu sonuçların doğmasındaki en önemli etkenlerden bir tanesidir “(Beşiroğlu, 2008). “Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rahmi Bey, Nikoğos Ağa, Hacı Faik Bey, Tanburi Cemil Bey, Lemi Atlı, Hüseyin Sadettin Arel, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Yesari Asım Arsoy, önde gelen besteciler arasında sayılabilir” (Yener, 2015).



#### 2.1.4. Reform Dönemi Klasik Türk Musikisi

“Türk müziği” adı, ilk olarak, geleneksel perdelerin, makamların ve usullerin (ritim), derslerin ve çalgıların ifadesinde kullanarak, Rauf Yekta Bey tarafından resmi olarak kullanılmıştır. Ziya Gökalp, “milli musiki” adlı eserinde, Osmanlı İmparatorluğu'ndan devir alınan müziğin Bizans kökenli olduğunu iddia etmişti. Ulus devlet, Gökalp'in görüşlerini kabul etti ve bu, kavram ve algılarda birçok soruna yol açmıştır.

Müzik teorisyeni H. S. Arel “Türk Musikisi kimindir” adlı kitabında müziğin Bizans, Yunan, Arap ve Acemlerin olmadığını izah etmiştir. Bazı yazarlar, Türk müziğinden önce bazı sıfatlar kullanarak soru işaretlerini kaldırmaya çalışsalar da maalesef çatışma düzeltilememiştir.

Bu dönemde “Musiki” veya “Türk musikisi” terminolojik olarak kullanılmıştır. Ancak, tanımla ilgili yeni bir tartışma başlamıştır ve bu dönemde “Türk musikisinin kökeni açısından bakıldığında görülmektedir ki; böyle bir tanımın oluşumu, Ziya Gökalp'in ‘Türkçülüğün İlkeleri’ çalışmalarında, ‘Milli Musiki’ (ulusal müzik) başlığı altında yer almaktadır” (Behar, 2017).

Gökalp'in musikiyle ilgili görüşleri, Batılı bilim çevrelerince de yeni bir kültürün temeli ve Atatürk devrimlerinin düşünsel alt yapısı olarak değerlendirilir. “Devrin Türkologlarından, Ettore Rossi, ‘Ziya Gökalp yeni bir kültürün temelini aramıştır’ derken, İngiliz komutan, Robert Devereux, Atatürk devrimleriyle Gökalp'in görüşleri arasındaki ilişkiden söz eder “(Gökalp, 1972). “Mehmet Kaplan, ‘Türkçülüğün Esasları’ adlı kitapta, Gökalp tarafından ileri sürülen görüşlerin, Cumhuriyet Türkiye'sine biçim ve yön verdiğini ayrıca, Atatürk devrimlerinin temelinde Gökalp'in fikirlerinin olduğunu belirtir” (Gökalp, 1972). Bu yöndeki görüşler, günümüz Türk bilimcileri tarafından da desteklenmektedir.

Gökalp'in milli musiki fikirlerine sosyal yönleri ile kaynaklık eden, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri, tam bir Batılılaşma furiasının toplumu sardığı dönemler olarak karşımıza çıkar. Tanzimat'la başlayan, toplumu Batı'ya doğru kanalize etme çabaları, Osmanlının son dönemlerinde hız kazanarak,

Cumhuriyet’le birlikte zirve yapmış ve bu doğrultuda neredeyse toplumun bütün kurumları, yeniden elden geçirilmeye başlanmıştır. Gökalp’in Osmanlı müziğinden çıkma çabaları ve bu tür bir metni ortaya koyması, yalnızca Türk müziğinin yasaklanması için değil, aynı zamanda birbirinden tamamen farklı müzik türlerinin bir toplum içinde toplanması için önemlidir.

Öztuna’ya göre Gökalp’in Osmanlı müziğinden nefret ettiğini doğrudan söylememekle birlikte, yazılarından anlaşılabilir. “Ayrıca, Gökalp, Türk musikisini Osmanlı döneminde “Dümték musikisi” olarak tanımlar ve teorik kısmının Bizans’tan Farabi tarafından alındığını, temel ve gerçek Türk müziğinin Anadolu halk ezgileri olduğunu iddia eder” (Oransay, 1985).

Bir muhabir Atatürk’e “şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa, o da musikidir” der. Gazi itiraz ederek “Bunlar, hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz, Anadolu halkında işitilebilir” şeklinde cevaplamıştır. Buradan da anlaşılacağı gibi, Atatürk’ün Sarayburnu konuşmasında “şark musikisi” deyimini yerini, “Bizans musikisi” ne bırakmıştır. Bu noktada anlatılan musiki, özellikle İstanbul’da on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda icra edilen musikidir. Bu musikiye hararetli tartışmalar esnasında şark, Bizans musikisi, Enderun musikisi, Divan musikisi, Saray musikisi de denmiştir (Saygun, 1987).

Ziya Gökalp, bir sosyologdur. Behar, “bir ideolog olarak resmî ideolojinin oluşmasına yardımcı olan Gökalp’in, musiki konusunda yazdıklarının da “bir ölkü, bir siyasi program” şeklinde ele alındığını söylemektedir” (Behar, 1988). Merhum Ziya Gökalp’in, hiçbir kaynakta müzikle teorik ya da pratik anlamda ilgilendiğini gösteren bir kayda rastlamıyoruz. Daha sonra Cumhuriyet’in temel müzik politikasını oluşturacak olan, ret ve inkara dayalı bu yaklaşım Gökalp’indir. O günlerde “Türkçülüğün Esasları”nın, daha sonra “Halkçılık” adını alacak olan ideolojik temellendirmenin derdindedir Gökalp. Sonuç olarak, Ziya Gökalp’in, müzik konusuna yaklaşımı tamamen siyasi ve ideolojiktir.

Yaşamımızda ehemmiyeti yüksek olan bazı kurumların, Osmanlı İmparatorluğu İslahat döneminde başlayan, ortadan kaldırma veya mahiyet değiştirilme hareketi, Cumhuriyetle daha da ivme kazanmış bir ara Türk musikisinin, Devlet tarafından, radyolarda yasaklanmasına kadar gitmiştir.

Maalesef Türk musikisinin, devlet tarafından öğretilmesinden vazgeçilmiş, tam tersine Batı musikisinin öğretilmesi için, devlet zoruyla ve devletin bütün olanakları kullanılarak, bir politika izlenmiştir. Türk kulağının, kendisine yabancı olan bir musikiye devamlı maruz bırakılarak alışmaya zorlanması, bu yapılan musiki inkılabıyla, Türk musikisinde binlerce yıldır kullanılan seslerden vazgeçip, Batı tarzı çoksesliliği kabullenmek hatalarına girilmiştir. Özellikle uzun süre, Türk musikisinin devlet eliyle eğitiminden mahrum bırakılması neticesi, çok acı gerçekler doğurmuştur. Bugün bu yanlıştan dönülmüş, Türk musikisinin, devlet eliyle öğretilmesine başlanmıştır, öte yandan Batı musiki öğrenmek için, Türk musiki adına eğitimsiz geçen yılların bize bıraktığı tahribatı tamir etmek, maalesef zor olacaktır.

Kaygusuz (2014), bu dönemde, devletin musiki inkılabı adına gerçekleştirdiği hareketlerden birisi de Batı müziğini öğrenmek için, öğrencileri Avrupa'ya göndermek olmuştur. Bu öğrenciler eğitimlerini tamamlayıp, yurda döndükten sonra, devlet konservatuarlarında ve eğitim kurumlarında müzik öğretmenliği yapmaya başladılar diyor.

Cumhuriyet döneminde, İstanbul ve Ankara radyolarının kurulmasıyla, “Türk Sanat Müziği” ve “Türk Halk Müziği” gibi yeni iki türün yer aldığı yeni bir döneme başlanmıştır. Bu tür terminolojiler Türk müziğinin alt türlerini belirlemek ve ayırt etmek için hala kullanılmaktadır. Türk halk müziğinin tanımı bazı referanslarda görülür, ancak Türk sanat müziğinin tanımı referanslarda çok daha az yerde görülebilir.

İlk Türk müziği ile ilgili Devlet konservatuarı, 1975 yılında hükümetin mali desteğiyle kuruldu. Halen İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde bulunan ve resmi adıyla hizmet veren bu konservatuarın resmi adı “Türk Musiki Devlet Konservatuarı”dır. Musiki terimi hâlâ başlığında kullanılıyor. “Bu dönemde, Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Suphi Ezgi (1869-1962) Türk müziği ses sistemi üzerine çalışarak, bir oktavin yirmi dört eşit olmayan aralığa bölündüğünü savunmuşlardır” diyor (Yener, 2014).

### 3. 19. YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİ VE BATILILAŞMA KAVRAMLARI

Bu başlık, on dokuzuncu yüzyılın ortasından, yirminci yüzyılın sonlarına kadar Türkiye'de musiki ve sosyal hayat içerisindeki batılılaşma çabalarını anlatmaya çalışmaktadır. Özellikle Batılılaşma hareketi çerçevesinde, Türkiye'de musiki verilerini çevreleyen ve inşa eden söylemleri analiz etmeye çalışılacaktır.

İnsanlık tarihi kadar eski olan müzik sanatı, çoğu millet için önemli bir kültürel unsurdur. Müzik, Türk milleti için de önemlidir ve çeşitli kültürlerin etkileşimi nedeniyle bazı değişiklikler geçirerek, geçmişten günümüze durumunu korumuştur. Bu sanat genellikle Türk Müziği olarak adlandırılır. Türkler, günümüze kadar farklı dönemlerde, müzik için farklı kelimeler kullanmışlardır. Türkiye'de çeşitli müzik türlerine ait ve toplumun büyük çoğunluğu tarafından kabul edilen ve bilinen genel müzik terminolojileri vardır. Buna ek olarak, bazı sosyologlar ve müzik araştırmacıları sevdikleri müzik türleri için yeni isimler üretmişlerdir.

Kösemihal “Batı edebiyatlarından çevirilerin ve batı müziklerinin etkilerinin Türk toplumunun modernleşmesinde ana araç olarak kullanıldığı ve kültürel politikaların, bu süreçte önemli bir rol oynadığıdır” diyor (Kösemihal, 1939).

Türk tarihinin dönüm noktaları sırasındaki başlıca siyasi, sosyal ve kültürel koşulların analizi, kaynak ve hedef kültürler arasındaki güç ilişkilerinin etkileşim kararlarının belirlenmesinde, kritik öneme sahip olduğunu göstermektedir. Bu güç ilişkileri aynı zamanda, edebi malların ithalatının ve transferinin kapsamını ve karakterini de belirler.

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren, ciddi değişimler ve süreçler yaşanmıştır. Bunun sebebi ise, Osmanlı Devleti'ne yeni etkilerin girmeye başlamasıdır. Bunlardan bazıları, Fransızca bilgisi artmaya başladı, eğitim kurumları çoğaldı, askeri ve teknik eserler tercüme edildi. Sonunda, Tanzimat'ın ilanı ile Osmanlı Devleti yeni bir döneme girdi. Beşiroğlu, “Bu dönem, Osmanlı devletini ve toplumunu modernize etmeyi amaçlayan, ilk bilinçli Batılılaşma

hareketi olarak tanımlanabilir. Her türlü sanatsal etkileşim bu süreçte kritik bir rol oynadığını görüyoruz” demiştir (Beşiroğlu, 2008). Batılılaşma, Osmanlı İmparatorluğunu Avrupa güçleri seviyesine getirecek ve aynı zamanda kendi Türk kimliğini kazanmasına yardımcı olacaktır. Eski kurulan modellerin eski olduğu ve genç nesil tarafından reddedildiği bir zamandı. Alımdar (2016) Avrupa'dan alınan yeni kavramlar, ilk olarak yurtdışındaki Osmanlı elçilikleri, Avrupa'daki öğrenci misyonları ve yeni okulları ve bazı kurumları yönetmek için İmparatorluğa davet edilen yabancı eğitmenler ve öğretmenler ile kurulan temaslarla, ilk olarak Osmanlı elitini etkilemeye başladığını ifade ediyor.

Osmanlı'da batı müziğinin benimsenmesi, sadece batı müziğinin öğretilmesi ve icra edilmesi değildi, ayrıca onun yerel kültür üzerinde, dönüştürücü etkileri olmuştur.

Osmanlı'da, toplumsal kimliği oluşturan alanların belki de en başında gelen ve en göz önünde olan eğlence kültürü de bu batılılaşmaya ayak uydurmuş ve İstanbul'da şehir yaşantısını değiştirmiştir. Tanzimat'la birlikte İstanbul'da ortaya çıkan eğlence kültüründeki çeşitlenme, şehirde de bazı değişimleri beraberinde getirmiştir. Osmanlı'nın Batıda eğitim görmüş, yüzü Batıya dönük aydınları, İstanbul'daki alafanga okullarda okumuş bürokratlar, dönemin zengin sınıfı ve Tanzimat döneminden önce de Batı ile daima iletişimi olan ve bu dönemde de türlü ayrıcalıklar tanınan gayrimüslimler, şehirde yeni mekân ve ortamlar yaratarak ya da mevcut mahalleleri dönüştürerek geleneksel mahalle kültürü ile şekillenmiş Osmanlı şehir dokusunun değişmesine neden olmuşlardır.

Hamam, meyhane, kahvehane, mesirelik ve ev temelli geleneksel kültür dünyasında yaşamını sürdüren Osmanlı toplumu Batı tarzı kafe, pastane, tiyatro binası, otel, lokanta, gazino, bar, birahane, yazlık, havuzlu, kameriyeli bahçe, buluşma evi, kumar kulübü gibi yeni eğlence mekân ve ortamlarıyla tanışmıştır. Osmanlı kültür dünyası, yavaş yavaş Kağıthane, Göksu Çayırı, Erenköy, Çamlıca, Direklerarası, Şehzadebaşı, Bendler, Adalar'dan Beyoğlu'na kaymaya başlamıştır. Bir bakıma eğlence dünyası yarı alafanga, yarı alaturka hale gelmiştir. Yeniçerilik kurumunun lağvedilmesi ve Yeniçerilerin Anadolu'ya sürülmesiyle destekçilerini ve müdavimlerini yitiren geleneksel kahvehaneler, çalgıcı kahvehanelerine dönüşmüştür. Pera Palas Oteli ve Lokantası, Tokatlıyan Oteli ve Lokantası, Summer Palas Oteli, Splendid Cafe Restorant, Bella Venezia Lokantası, Avrupa Lokantası, Tepebaşı Gazinosu, Pale de Cristal Gazinosu, Union Franzes (gazino),

Concordia Gazinosu, Sportin Gazinosu, Maksim ve Gambrinus birahaneleri, Lebon Pastanesi on dokuzuncu asrın son döneminde, İstanbul'un elit kesiminin eğlendiği Batı tarzı mekân ve ortamlardan bazılarıdır (Özdemir, 2007).

İstanbul'daki hayatın değişimi, yeni eğlence çeşitlerinin yaygınlaşmasıyla, eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Gerçekten de Beyoğlu, İstanbul'da, diğer şehirlere de örnek oluşturduğu için, bütün Osmanlı toplumunun, yeni eğlence merkezi olmuştur. Bu değişimin başlamasında tiyatroların etkisi büyüktür. Bu konuda da Beyoğlu merkezi konuma sahiptir. Ayrıca, Gramofon ve profesyonel ses kayıt sistemlerinin de özellikle İstanbul'da yaygınlaşması da Batı'nın etkileri noktasında önemli bir gelişmedir.

### **3.1. Batılılaşma Kavramı**

“19. yy. bağlamında bakıldığında, yüzyıldan fazla bir süredir “Batı” terimi bir model teşkil ediyordu. Türkiye'deki başarı için, ulusal ve kültürel bir öz tanımlama sürecinin bağlamını ve söylemini oluşturmaktaydı” diyor (Beşiroğlu, 2008). Dahası Türkler için, Batılılaşmanın da Batı'yı tercüme etmek, anlamak ve akabinde uygulamak anlamına geldiği söylenebilir. Batı müziğini Osmanlı Devleti'nin benimsemesi, sivil hayatında benimsemesine bir alt yapı oluşturmuştur. Özellikle İstanbul, Saray'ın ön ayak olduğu bazı yeniliklerin, hayat bulduğu yer olmuştur. II. Mahmud döneminde resmi politika olarak Batılılaşma hamlelerinden hem Osmanlı Devleti hem de sivil hayatı kuşatan sosyokültürel yapı, ciddi etkilenmiştir.

#### **3.1.1. 19. Yüzyıl Türk Sanatında İzlenen Batılılaşma Politikaları**

Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan saray, yalnızca devletin merkezi değil, aynı zamanda sanatın da merkeziydi. Osmanlılar, üç kıtaya hükmetmek için topraklarını genişlettikten ve devletin gücü ve otoritesi en üst seviyesine ulaştığında, saray müziği ile kendi kimliğini edindi. Aslında, Türk müziği ve müzisyeni tarih boyunca hem batıda hem de doğuda duyulan kavramlar olmuştur. Odak noktasının III. Selim ve II. Mahmut dönemindeki batılılaşma akımları ve bunun saray müziği üzerindeki etkisi olmakla birlikte, Osmanlı-Türk Müziği olarak adlandırabileceğimiz müziğin kimlik kazandığı sürece değinmek

gerekir. Bir başka deyiş ile kendi kimliği ve batılılaşma hareketinin ivme kazandığı Sarayın desteklediği müziğin, ilk dönemidir.

15. yüzyılda, Türk Musikisi kimliğinin odağı daha çok, topraklarını daha fazla genişletmek idealinde olan Osmanlılarda olduğu bir dönemdir. 16. yüzyılda, zirve gücüne ulaşmış, üç kıtadaki yönetimini genişleten ve I. Selim döneminde Mısır'ın fethi ile tüm İslam dünyasını da yönetmeyi başaran bir devlet görülmektedir. Öte yandan, Özcan “bu yüzyılda Türk Müziği'nin kompozisyonunda ve icralarında önemli gelişmeler gözlenirken, Türklerdeki ağırlıklı musiki icrası Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan'dan Osmanlılara taşınmıştır” diyor (Özcan 1997)

Uslu, (2015) 15. yüzyılda yeni sistemciler teori geleneğinin olduğundan bahseder. Bu geleneğin, 16. yüzyılda Doğuda ve Osmanlılara doğru performans ve kompozisyona kayması, “Osmanlı Türk Müziği” nin kendi kimliğini yavaş yavaş oluşturmaya başladığı süreci başlatır. Bu sürecin yanı sıra, Osmanlıların ve İslam'ın tek merkezi olan Sultan, imparatorlukta müzik yaşamının merkezi olma rolünü üstlenir. Bu dönemden itibaren gelişmeye başlayan ve kendi varlığını ve bireyliğini oluşturan sarayın desteklediği müziği eşzamanlı olarak, ‘devletin ve her şeyden önce padişahın desteklediği’ halktan saraya yükselen halkın müziğidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki padişahlara yönelik müzik toplulukları ile ilgili bazı örnekler Şekil 3.1.'de görülmektedir.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/253116441533871758/?lp=true> 14.12.2018 15.00'da erişildi.

### Şekil 3.1. Surname - i Humayun

Karlofça Antlaşması'yla (1699) on altıncı yüzyılın ihtişamına kıyasla ciddi bir toprak kaybıyla sona eren 17. yüzyıl müzikte yepyeni bir oluşum ile birlikte 16. yüzyılın müzikal anlayışının hala sürdürdüğünü göstermektedir.

Bu yüzyıl ayrıca, Ali Ufki gibi bir müzik dehasının yaşadığı bir döneme işaret ediyor, Batı'nın notalarını, Türk müziğine uyarlayan ve o zamanlar müzikal yazı hissine sahip olmayan, belki de Osmanlılarda batılılaşma izlerinin ilk adımlarını getiren dönem olarak da ifade edilebilir.

Hammamizade İsmail Dede Efendiyle, zirveyi yaşayan Türk musikisinin yükselişi, ne yazık ki devlet idaresinde aynı yükselişi gösterememiştir. Osmanlı devleti gerileme hatta çöküş sürecine girmiş, doğal olarak bu süreç musikiyi de etkilemiştir. Başta padişahlar olmak üzere, devlet adamları bu gidişatın ancak batılılaşma ile değişeceğini düşünmekteydi.

Bu yolla müzikte batının deneyimi, tekniği, yöntemi ve mantığı yerine mevcut ürünlerini aynen alıp kendimize mal etme gayretiyle yeni bir kimlik oluşturma arayışına girilmiş, bütün bu çabalar karşısında batılı anlamda yeni bir



kazanılmamış ama yüzyılların birikimi ile kazanılan milli kimlik ciddi biçimde zarar görmüştür (Yener, 2014).

Öte yandan, İlber Ortaylı'nın Osmanlı modernleşmesi üzerine fikirlerini bakıldığında bu modernleşmenin iç dünyasında, başka dinamiklerin olduğu aşıkardır.

Ortaylı'ya göre Osmanlı modernleşmesi, modernleşmenin klasik tarif olan, "gelişmiş bir toplumun özelliklerinin az gelişmiş bir toplum tarafından alınması" tanımı ile açıklanamaz. Modernleşme olgusu, Osmanlı dünyasında sadece Batının 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)

Batıya yönelmenin sebeplerini sadece müziğe özgü terimlerle açıklamamız zor. Toplumda, Avrupa ülkeleriyle girilen savaşlarda devamlı toprak kaybedilmesi, Batının askeri alanda daha üstün olduğu sonucunu doğuruyordu, tabi Avrupa ile olan ilişkiler daha da yoğunlaştıkça, bu üstünlüğün sadece askeri alanda olmadığı gerçeğini de ortaya çıkardı.

Islahat hareketleri, sonrasında devlet kuruluşlarının yeniden örgütlenmesine, yeni eğitim-öğretim kurumlarının oluşturulmasına, sarayın Avrupa saraylarına göre düzenlenmesine ve kıyafetin değişmesine kadar genişledi. On dokuzuncu yüzyıl başlarında sanatta çözülme kendini göstermeye başlıyor, bu çözülme esnasında müzik kendi köklü geleneği içinde yaşayan tek sanat dalı olarak varlığını sürdürmeye çalışıyordu (Aksoy, 1985).

Batı müziği ve bununla birlikte Osmanlı kültür dünyasına giren opera, operet, orkestra, konser, tiyatro, kanto gibi Batılı kavramlar, bunların eğitim ve icrasının yapılabileceği yeni mekanları, beraberinde getirmiştir. Batılılaşma, bir yandan Batı dünyasına mahsus değerleri Osmanlıya getirirken, diğer yandan da dönüştürdüğü kültürün mevcut değerlerini, yapılarını da değiştirdi. Bundan, haliyle Türk musikisi de etkilendi (Alimdar, 2016).

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. İstanbul'daki değişim ise, hemen her alana, toplumun her kesimine sıçramıştır. Tanzimat döneminden bu yana, özellikle de büyük kentlerdeki insanlar, hızlı bir sosyal ve kültürel değişime uğradı. Bu dönemde, her alanda eski ile yeni arasında bir ikilik ortaya çıktığı görülür.

Mimaride, resimde, müzikte, giyim kuşamda, adetlerde, 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 Batıya özgü olanı, toplumun hafızasına yerleştirirken, diğer yandan yüzyıllardır var olan gelenekleri değiştiriyor, deforme ediyordu. 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).

Musiki noktasında bu karşıtlığa değinecek olursak, II. Mahmud'un, Mehterhane'yi kaldırıp batı tarzı eğitim verecek, ilk resmi kurum olan, Musika-i Hümayun'u kurmasıyla, ileride Alaturka-Alafranga diye adlandırılacak ve gelecek yıllara damgasını vuracak olan bu farklılaşmanın tohumları atılmış oldu. Alaturka-Alafranga zamanla yerini, tekseslilik-çokseslilik mücadelesine bırakarak, on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarına kadar Osmanlı kültür hayatını etkilemiştir. Cumhuriyetin ilanı ile çokseslilik daha büyük bir güç kazanmış, yirminci yüzyılda devlet desteği ile daha da farklı alanlarda etkisini göstermeye devam etmiştir. Avrupa'da öğrenim gören Türk bestekarlar, uluslararası özelliklere sahip değerli eserlerle yeni bir Türk okulunun oluşmasına katkı sağlamışlardır. "Çoksesli müzik yüksek kültür düzeyinde sayılırken, teksesli müzik, alaturka, çalgılı eğlence yerleri, gazinolarda icra edilerek orta sınıfın eğlence müziği olmuştur" (Tura, 2017).

### 3.1.2. 19. Yüzyıl Türk Musikisinde Batı Unsurları

On sekizinci asrın sonları Osmanlı'nın, Sulçuklu'dan bu yana elinde tuttuğu üstünlüğü kaybetmeye başladığı zamanlardır. Batının üstünlüğü hissedilmeye başlar, medrese eğitimi çok geriler, kültür hayatı geçen asırların kalitesinin ve derinliğinin yanında, daha sönüktür, mimaride eski büyüklükte eserler yoktur Batı'nın tesiri daha fazla görülür. III. Ahmet 'in saltanatının ikinci yarısı (Lale Devri) ve Damad Nevşehirli İbrahim Paşa'nın iktidar zamanı olan on iki yıl devam etmiş, Patrona Halil ayaklanması (1730) ile Lale Çağı sona ermiştir. Türk musikisi adına, sonrasında I. Mahmud, III. Selim ve II. Mahmud dönemleri, genel olarak, çok sayıda ünlü besteci ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır.

“Lale Devri, Osmanlıların batıya doğru döndüğü ilk dönemleri ifade etmekte, ilk batılılaşma özünün bulunabilmesi gerçeğini oluşturmakla beraber, müziğin bu dalgadaki öncü rollerden birini üstlenmesini sağlar” (Karamahmutoglu, 2014). Söz konusu dönemde sanat ve sanatçıya büyük destek verilmiş, Osmanlı-Türk Müziği doğudan bağımsız olarak varlığını ispat etmiştir.

Patrona Halil İsyanı ile sona eren Lale Devri'nde kaşaneler, sahil sarayları, kasırlar, havuzlar ve çiçek bahçeleri yapılmış, yaz geceleri Çırağan Temeşaları, kış geceleri ise Helva Toplantıları şeklinde adlandırılan bu toplantılarda edebiyat sohbetleri sonrasında müzik meşk edilmiştir. Devir bu özellikleriyle birlikte, pek çok ünlü besteci ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır. Lale Devri'nin en tanınmış minyatür ustası Levni'ye ait olan ve şair Vehbi'nin III. Ahmed'in dört şehzadesinin, 1720'deki sünnet düğününü anlatan surnamesinden alınan minyatürler, dönemin müzik yaşantısındaki zenginliği de ifade etmektedir ki, bir örneği şekil 3.2.'de verilmiştir. Lale Devri'nin Osmanlı'nın yüzünü batıya çevirdiği ilk yılları içinde barındırması ve ilk batılılaşma hareketlerinin, dönem içerisinde yaşanması da müziğin bu hareketler içinde yerini almasını sağlamıştır. Osmanlı'nın yaşadığı sarsıntılardan sonra, ne ülke içinde padişahın mutlak gücünden, ne de dışa dönük genişleme siyasetinden söz etmek mümkün değildir. Bu zamana kadar Osmanlı tüm sorunları kendine özgü kurallarının yeterince uygulanmamasına bağlamıştır. Ancak bu dönemde yönetim, sürekli olarak küçümsediği bir yapıyı en azından inceleme ve onun kendisi karşısında elde ettiği başarıların nedenlerini araştırma anlayışı içine girmiştir. Aslında Osmanlı yöneticilerinin bu aşamada arzuladıkları değişim, Batı'nın üstün olduğu kanaatine varılan teknolojisinin imparatorluğa ithalinden ibarettir ve söz konusu elçiliklere gönderilen elçi ve temsilcilerin bıraktıkları sefaretname ve seyahatnamelerde ise batıda karşılaşılan yapının her alanda üstün olduğu işlenmiştir (Hanioğlu, 1985).



Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Surname-i\\_Vehbi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Surname-i_Vehbi) 14.12.2018 18.00'da erişildi.

### Şekil 3.2. Vehbi'nin Surnamesi

Bu yıllara örnek olarak, Tanburi Mustafa Çavuş'un şarkı formundaki unutulmaz eserleri gösterilebilir, Mustafa Çavuş, büyük formda eserlerde yapmıştır fakat, bir yandan şarkıları ile büyük şöhret de yakalamıştır. Bu dönemde farklılaşma deneyiminin göstergeleri ön plana çıktığı görülür. Mustafa Çavuş bestelerinden, “Küçüksu'da Gördüm Seni ve Dök Zülfünü Meydana Gel” şarkıları ve buna benzeyen diğer şarkı forumundaki bestelerine bakıldığında, üslubu son derece zarif, samimi, biraz içli, nüktedan, anlaşılır ve lirikti. Hacı Arif Beyden önce gelen şarkı bestekarlarının en büyüğü olduğu söylenebilir. Bunlar şehir halkının popüler müziğinin ilk örnekleridir. 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri'nden sonra, III. Selim dönemi, hatta ekolü, Osmanlı-Türk Müziğinin zirve noktası haline gelir. III. Selim döneminde, 18 yıl boyunca (1789-1807), yeni makamlar ve yeni ufuklar, yeni kompozisyonların bütününün acelesi arasında yapılan araştırmaların odak noktası olmuştur.

Siyaset ve askeri alanda “yeni düzen” veya “modern düzen” anlamına gelen Nizamı-ı Cedid'in kurucusu III. Selim, müzikteki geleneksel formları en üst seviyeye getirmekte başarılı olan bir ekolün sultanıdır. Karamahmutoğlu (2014), bu geleneğin öğelerine yeni bir anlayış ekleyerek aynı zamanda saltanatın, Avrupa'nın müzikal yaklaşımının yanı sıra ilk önemli siyasi, askeri ve diplomatik karakteristiklerini modellemiştir diyor. “Batılılaşma hareketlerinin, hem geleneğin yeni bir ‘yüz’ kazandığı, hem de yeni öğelerin

gelenekteki müziğe adapte edilmesi için, III. Selim ile ilk önemli adımların atılması öngörülebilir” diyor (Öztuna, 1990).

III. Selim döneminde “Ekol” olarak tanımlanabilen müzik akımları, geleneksel biçimin tarihsel sürecinde, yalnızca kendinden önce gelen ana öğelerden değil, aynı zamanda batılılaşma kavramından bu yana yeni makamlardan ve biçimlerden oluşan böyle bir dönüm noktasıdır.

III. Selim “Nizamı Cedid” dediği Türkiye imparatorluğunu her sahada yenileştirme hamlesi içinde tabii ki, çok iyi bildiği ve sevdiği musiki başlığını ihmal edemezdi. Kendisinden önce başlayan makam, form, müzik yazımı ve teori alanlarındaki çalışmalar, III. Selim ekolü ile doruğa ulaşır (Öztuna, 1990).

III. Selim Ekolü içinde, İsmail Dede Efendi (1778–1846), Şakir Ağa (1779–1840) gibi gelenekten gelen anlayışı devam ettiren besteciler olduğu gibi, Basmacı Abdi Efendi, Tahir Ağa, Kemani Ali Ağa, Numan Ağa gibi şarkı formuna ya da raks müziği türleri olan köçekçe ve tavşancalara rağbet eden ve Hamamizade İsmail Dede Efendi ve ekole ismini veren III. Selim gibi hem geleneksel formlarda hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde eserler veren besteciler yetişmiştir (Beşiroğlu, 2008).

III. Selim döneminde makam, nota ve teori üzerine yapılan çalışmalar ve batı formlarının saraya girmesi. Batı’da “İlerici” ve “reformist” besteci olarak görülen, özel salonlarda dinlediği, piyano ve arp konserleri ile tanınan III. Selim’in reform girişimleri, Fransa’daki operetlerce de tanınıyordu. Ancak tarihçiler, cömertliği ile bilinen sultanın, sanatsal eğilimleri, bu tür nitelikleri nedeniyle reform girişimlerinde başarısızlığa uğramakta olduğunu ve daha sonra öldürülmekte olduğu savını savunmaktadırlar.

III. Selim’in ekolünde yer alan Hammamizade İsmail Dede, Mevlevi ritüelleri, kar, köçekçe, beste ve 3/4 şarkı formu gibi çeşitli formların bestecisi olduğu gibi Türk musikisinin de en büyük isimlerindedir. Günümüze kadar maalesef, iki yüz doksan dört bestesi ulaşabilmiştir. Bu yıllar, Abdülmecit’in iktidarda olduğu zaman ve öncesinde II. Mahmut tarafından büyük bir saygıyla muamele gören ünlü müzisyen ve bestecilerin saraydan uzaklaşmaya başladıklarına tanık olan yıllar oldu (Özcan, 2014).

II. Mahmut Avrupa müziğine meraklı bir padişahı.” Oradan getirttiği virtüözleri ve opera topluluklarını büyük bir ilgiyle dinlerdi. Yeniçeri ocağını kaldırıp, Mehterhane'nin yerine, Avrupa tarzı Muzıka-i Hümâyun'u kurmasıyla, bir süre sonra askeri repertuar yerini senfonik repertuara bırakmıştır” (Karamahmutoğlu, 2014).

Yeniçerilerin, II. Mahmut tarafından kaldırılması, daha sonra 1826'da askeri müzik kurumu olan Mehterhane'nin yürürlükten kaldırılıp, 1828 yılında Muzıka-i Hümâyun'un kurulmasına yol açmıştır.



Kaynak: <https://www.mynet.com/hadi-ipucu-10-ekim-20-30-donizetti-pasa-nin-ii-mahmut-icin-besteledigi-mars-nedir-110104452486> 14.12.2018 19.00'da erişildi.

### Şekil 3.3. Donizetti

Osmanlı sarayında ilk orkestranın batı kimliği ile kurulması ve daha sonra kurumun tek askeri eğitim kurumuna dönüşmesi batılılaşmanın saray üzerindeki

birebir etkisi olarak görülebilir. Donizetti'nin batı nota yolunu kolaylaştıracağı için, daha sonra Hamparsum notasını, dönemin müzik yazısını ve batı notalarını bütün müzik grubuna öğretecek olan İtalyan şef Donizetti'nin gelişi de kilit nokta olarak akılda tutulmalıdır. 17. yüzyıldan itibaren aktif ve baskın bir şekilde batılılaşma olgusuna girildiği görülür (Bkz. şekil 3.3). Öte yandan, tüm batılılaşma girişimlerine verilen tepkinin büyük ölçüde gerçekleştiği de söylenebilir.

II. Mahmut dönemi, Devletin batı müziğini, her zamankinden daha fazla desteklemekte olduğunu ortaya koymuştur. Ancak Abdülmecit döneminde her şey farklı bir şekil ve yolda olur.

Dede Efendi'nin büyük amca ve Abdülmecit'in babası (II. Mahmud) tarafından, büyük saygı görmesine rağmen, görkemli besteciden daha ziyade hafif ve hareketli eserler bestelemesi istenilmektedir bu dönemde. Dede, saraydan hacca çıkma amaçlı bir mazeret bıraktığında, Dede'nin "bu oyunun tadı kaçmaya başladı" sözleri ile Osmanlı Türk müziğinin sarayda zayıfladığına işaret ettiği kabul edilir (Kaçar, 2012).

19. yüzyılda İstanbul'da, İsmail Dede Efendi gibi, saraydaki önlenemez Batı müziği etkilerinden rahatsız olan bestekarlar, nefes almak adına Mevlevihanelere daha çok gitmişlerdir. Çünkü Mevlevihaneler, sundukları ortamla sadece bestekarlara ilham vermekle kalmamış," sarayda başlayan Batılılaşma hareketlerinden etkilenen makam müziğinin klasik yapısının korunmasında ve geleneksel repertuarın bugüne aktarılmasında da büyük rol oynamışlardır" (Talu, 2006). Genel anlamda duruma bakıldığında, din dışı musikinin Batılılaşma rüzgarlarından bu kadar etkilendiği bir ortamda, dini musikinin hiç etkilenmediğini söylemek zordur. Zira Osmanlı musiki hayatında, dini ve din dışı musikiyi gerek eserler gerekse bestekarları bakımından, birbirinden ayırmak mümkün değildir. Din dışı eserler veren bestekarların birçoğu aynı zamanda, dini eserler de vermiştir. Zaten bu dönemdeki önemli bestekarların birçoğu, aynı zamanda Osmanlı musiki hayatının merkezi olan tekkelere de mensup sanatkarlardı. Osmanlı kültürünün Batı kültüründen etkilendiği bu dönemde, bu sanatkarların çevrelerinden etkilenmediğini söylemek güçtür. Yukarıda söylenenlere bağlı olarak bestekarlar, dönemin din

dışı müziğinde olduğu gibi, dini eserlerde de klasik dönemlerde kullanılan, sanatsal bakımından ustalık gerektiren mevlid, durak, tevşih, miraciye ve savt gibi büyük formlar yerine, ilahi ve şugul gibi küçük ve basit formları kullanmayı tercih etmişlerdir.

Köseihal'e göre bu aşamadan sonra Batılılaşma hareketi, Abdülmecit'in zamanında saray avlusunda duvarlarında duyulan tek şey orkestra haline geldiğinde, batı tonlarını belirgin bir biçimde tercih ettiğini açıkça ortaya koydu (Köseihal, 1939). "İstanbul'u ziyaret eden yabancı müzisyenlerden biri Fransız müzisyen Litsz, sultan için Donizetti Paşa'nın Marş-ı Sultani teması üzerine çeşitleme niteliğinde bir marş bestelemiştir" (Öztuna, 1990). Litsz dışında Belçikalı Henri Vieuxtemps ile eşi İstanbul'a bu dönemde gelmiş ve gözlemleri olmuştur.

Yine bu dönemlerde, İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda (1839), müzikli oyunlar ve operetler sahnelenmeye başlandı, batıdan gelen bu temsiller, çok sesli müzikal müziği zenginleştirdi. "Abdülmeccid, ünlü İtalyan operalarını, 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde dinlemekle kalmıyor, bazende saray sahnesinde tekrarlanıyordu" (Karamahmutoğlu 2014).

1844 yılı sonlarında Michael Naum İtalya'dan getirttiği opera topluluğuna, ilk kez 23 Aralık 1844 yılında, Gaetano Donizetti'nin "Lukres Borjia" adlı operasını sergiletti, bu eserin ardından ikinci olarak Rossini'nin "Sevil Berberi" operası 1845 yılında seslendirilmiştir. Ancak 1846 yılında çıkan büyük Beyoğlu yangınında tiyatro tamamen yanmış, Michael Naum sonrasında Osmanlı Hükümetinden destek alarak, Galatasaray'daki eski tiyatro binası yerine yeni bir bina yaptırmıştır, bu yeni yapıda 4 Ekim 1854 yılından itibaren opera temsillerine başlanmıştır. Beyoğlu'nda yirmi beş yıl hizmet veren Naum Tiyatrosu 5 Haziran 1879 yılında tekrar yanmış ve bir daha yenisi yapılmamıştır (Alaner, 2014).

"Abdülmeccid gibi II. Abdülhamid de sanata çok meraklı bir padişahdır, kendisi Yıldız sarayında bu tür oyunlara ev sahipliği yapan ve elektrikle aydınlanan saray tiyatro-operasını yaptırmıştır" (Öztuna, 1990). Sarayda batılılaşma hareketlerine verilen en önemli tepkilerden birisi, bu akımın birçok besteciye olan etkisiydi, örneğin Dede Efendi gibi büyük bir besteciden, hiçbir sanat değeri bulunmayan sıradan, basit eserler istenmesi, Dede Efendi dahil



birtakım sanatçıların ve bestecilerin, kendilerine olan desteğin azalması ve sarayın Batı hayranlığı nedeniyle, mesleklerini saray dışında sürdürmeleri ve saraydan uzaklaşmak istemeleri gerçeğiydi.

Diğer bir tepki ise hem imparatorluğun hem de İstanbul'un merkezi olan sarayda Türk Müziği'ne verilen desteğin azalmasıyla; icracıların mesleklerine saray dışında devam etmesi olmuştur. Sarayda kabul görmeyen Türk Müziği kendisine icra mekânı olarak saray dışını, yani şehir halk müziği mekanlarını seçmiştir.

Lale Devri'yle birlikte İstanbul halkının ilgisi sebebiyle ilk nüveleri atılan şehir halk müziği, İstanbul'da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımının, mesirelerde, kahvehanelerde ve meyhanelerde genellikle raks eşliğinde icralar yapması ve hanende ve sazandelerin yanı sıra köçek, tavşan ve çengilerin bulunduğu kaba saz takımlarının şehir eğlence müziğine eşlik etmek üzere geliştirilmesi sonucunu getirmiştir (Aksoy, 1999).

Sarayda batı müziği icra edilirken, ince saz ve kaba saz toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. İcra mekanlarının saraydan şehre taşınması ise Osmanlı Saray Müziği Kimliğindeki batılılaşma hareketlerinin en belirgin tepkileridir.

Batı müziği etkisinde kalan özellikle İstanbul'da, 19. Yüzyıl ile birlikte Batı müziği menşei etkinliklere yer verirken, 19. yüzyılın sonlarına doğru, Türk musikisi konserlerine de yer verilmiştir. Türk musikisinin kendine, bu dönemde icra edilme noktasında yer bulma işi, Cumhuriyet dönemine kadar artarak devam etti. Etkinlikler ilk zamanlar tuluat gösterilerinin bir parçası olan kanto şeklinde başlamıştı, Türkçe operetlerin üretilmesi ve geleneksel türlerde alaturka müzik dinletilerinin artmasıyla zenginleşerek tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesire gibi İstanbul'un farklı semtlerinde yer alan çeşitli mekanlarda hayat bulmuştur.

“Batı müziğinin etkisiyle, alaturka müzik icracılarının profesyonelleşmesi alaturka müziğin ticarileşmesinin göstergelerindedir. Tanburi Cemil Bey,

Tatyos Efendi ve Kemeçeci Vasilakis gibi sanatçılar buralarda sahne aldı” (Alimdar, 2016).

Yine de batılılaşma akımı belki sarayda etkinliğini gösterse de, hiçbir zaman kendisini saray duvarlarının dışına dökmeyi tam anlamıyla başaramadı. Ataman (1998), gösteri alanlarının saraydan şehre kayması, Osmanlı Sarayı Müzik kimliğindeki batılılaşmaya verilen tepkilerin en önemli kanıtıdır.

Osmanlının Lale Devri’nden başlayarak yaşadığı tecrübe, Batı’nın “stilini” kurumlarında benimsenmesinde önemli bir dalgayı işaret ediyor. Her ne kadar bu Osmanlıda, basitçe Batı’nın teknolojik yeniliği bakımından gücünü kabul etse de bu akımın izleri zamanla, daha çok temelde müziğin halka yayıldığı ana çember olan, halk müziği alanlarına doğru ilerliyordu. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu zamana kadar, devletin bütün dönüşüm süreçlerinde, “Batı” fikrinin işleyişi elitist çevrelerle sınırlandırılmakta ve halka inmemektedir. “Batı” çoğunlukla devlet destekli kurumlarla yan yana kalmakta ve halktan yeterli ilgiyi görmemektedir. 19. yüzyıl, Osmanlı musikisinin, neo-klasik üslubu benimsemiş Zekai Dede, Tanburi Ali Efendi ve devrimci üslubu benimsemiş olan Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey bu dört büyük romantiğin, böylesine büyük bir medeniyetin enkazının altındaki kalarak adeta gülümsediği son dönemidir.

Batılılaşma etiketi olarak görülen opera, tiyatro, orkestraların resmi itibarları artırılırken, Türk musikisinin okullarda öğretiminin bile yasaklanacak kadar aşağılanması, eski klasik fasıl icralarının seyrekleşmesi, solo yerine koro icralarına daha fazla yer verilmesi, peşrevlerin bütün olarak icra edilme adetinin kalkması, zamanla kalitesizleşen şarkılar karşısında Gazel’inde yok edilip, Taksim’in son plana atılması ve nihayet, yalnız müziğin değil bütün evrenin temeli olan ritmin önemsizleştirilerek, kudümün kaldırılması bu bozulmanın belli başlı sebepleri arasındadır (Tanrıkorur, 2016).

Batılılaşma ile Türk Müziği, sarayda eşit görünse de bu yaklaşım Cumhuriyet döneminde de devam etse de geleneksel ekolün sembolleri olan bestecilerin nezaketiyle, yeni bir görüş benimsemesi ve ilgiden dolayı saray dışında yaptıkları müziğe sevenlerle, Osmanlı ve Türk müziği de 20. yüzyıla taşınmış olmuştur.

II. Mahmud ile beraber batıya yönelik sırasında memleketimizde, batı nota yazısı da zamanla bazı değişiklikleri de ekleyerek gelişmiştir, fakat bu sırada eski çağın belki de en müthiş temsilcisi olan Zekai Dede gibi çok nadir üstatların dışındaki bestekarlar artık büyük soluklu ağır eserlerden, küçük çaptaki bestelere yönelmişlerdir. Ancak “dış görünüşe ait, daha doğru bir deyimle yüzeysel olan, bu değişim, batının doğu karşısındaki ilimde, teknikte, genel olarak toplum yaşamındaki üstünlüğü karşısında, 19. yüzyıl Osmanlılarını sarsacak, değiştirecek güçte değildi” (Saygun, 1987).

On dokuzuncu yüzyılla birlikte, Türk musikisinin, gazino, tiyatro gibi Avrupa’daki gibi mekanlarda icra edilmesi, müzisyenlik ve müzik öğretmenliğinde profesyonelleşme, müziğin alafanga nota ile kayıt altına alınması, yazılı müzik ve müzikoloji literatürünün oluşması, marş, opera gibi yeni ve çok sesli unsurların alaturka repertuarında yer alması gibi pek çok noktada Batı müziğinden aktarımlar yapılmıştır. Bu aktarımda belirleyici olan çok önemli üç etkenden bahsedebiliriz bunlar, Osmanlı devleti, gayrimüslimler ve aydınlar diyebiliriz. Bu üç etken dışında, müzik piyasası ve onu besleyen teknolojik gelişmelerde Batı müziğinin benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Osmanlı devleti, küresel ekonomiye açılarak, yabancı batılı sermayenin ve dolayısıyla Batılı tüketim kültür öğelerinin ülkeye girişini kolaylaştırmıştır. 17. yüzyıldan itibaren zayıflayan Osmanlı’nın, verdiği bazı kapitülasyonlar, Batı küresel ekonomisiyle bütünleşmeyi kolaylaştırmıştır. Ayrıca merkezîyetçi yapının güçlenmesiyle Batılı kültürü tüketen seçkin bir zümre ortaya çıkmıştır. Bir diğer etken bürokraside modernleşme diyebiliriz, Sultan II. Mahmud ile birlikte, tamamen batılı usuller üzerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye adlı yeni ordu, Hariciye ve Dahiliye nezaretlerinin temelleri atılarak sivil bürokrasi örgütlendi, meşveret daha da yaygınlaştırıldı, maliye nezareti kuruldu, memuriyette terfi ve işe alımda bazı sınavlar ve özellikler aranması kararları alındı, hariciye memurlarının yurt dışı temaslarıyla birlikte (öğrenilen yabancı dil, yabancı kültür, yabancı hayranlığı), 19. yüzyılda modernleşme çalışmalarında etkin rol oynadılar. Sivil bürokrasinin eğitimi yaygınlaştırması ve yayıncılık konusundaki gelişmelerle birlikte bir kitle kültürü oluşmaya başlamıştır. Bununla birlikte bilginin hızla yayılması kitlesel bir müzik piyasasının oluşmasında ciddi etkili olmuştur.

Gayrimüslimlerin etkisinden bahsederek, çoğunlukta oldukları Pera merkezli Batı müziği piyasası, gayrimüslimler sayesinde güçlenmiştir ki bu arada, özellikle 1844 sonrası İstanbul'a büyük oranda gayrimüslim göç etmiştir. Elçilik, okul, kilise gibi yabancı devlet kurumları Batı müziği icralarında katalizör görevi görmüşlerdir. Ayrıca hem tüketici hem de destekleyici konularıyla işlettikleri tiyatro, gazino, kahve vb. icra mekanları ve müzik mağazalarıyla müziğin ticaretinde ve batılılaşma evresinde, bu dinamikler, önemli etkenlerdendir. Batılılaşma sürecinde, Aydın kesimin etkisinden bahsedecek olursak, bu kesim içerisinde, Osmanlı düşünce hayatında Batı'ya dönüklük, bir kesimin özelliği olmuştur, böylece doğu-batı ikilemi, Türkçülük-İslamcılık, Devletçilik-Liberalcilik gibi birçok zeminde düşünce farklılıkları ortaya konuldu. Bu fikirlerin yayılmasında gazete ve dergiler mühim bir yer tutuyordu. Aydın kesim, büyük şehirlerde, devlet dışında kamuoyunu etkilemeye çalışan önemli bir gücü.

Tanzimat ile başlayan yeni dönemde, toplumu Batılılaşma noktasında etkilemek için, bir kısım aydın, Babıali bünyesinde, devletin karşısına dahi çıkmıştır. Öte yandan, alafrağa hayata uyum noktasında giyim-kuşam, ev hayatı, eğlence, eğitim, sanat, ticaret ve gündelik hayata ilişkin değişimler görülmüştür (Alımdar, 2016).

### **3.2. Türk Musikisi Genel Bilgileri ve Osmanlı**

Türk müziğinin yanlış bir şekilde sadece Türkler tarafından yapıldığı ve üretildiği düşünülebilir, öte yandan musiki tarihimizin bin yıla yakın bir geçmişi vardır ve bu sürede yetişen çok değerli musikişinaslar kıymetli eserler bırakmışlardır. Bu denli eserler Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonrada devam etmiştir. Orta Asya Türk dünyasında Farabi, İbn-i Sina, Safiyyu'd-Din Abdülmü'min Urmevi, Abdulkadir Meragi ve Ladikli Mehmed Çelebi gibi büyük alimler, daha o zamandan bu çalışmalarını ile günümüz Türk musikisinin sağlam temellerini atmışlar ve asırlar sonrasına bir projeksiyon sağlamışlardır.

“Dünya coğrafyasında Asya'dan Avrupa içlerine, Kuzey Afrika'ya, Mısır'a, Hindistan'a kadar, Türkçeden sonra bir nevi ikinci dilimiz olmuş, bu

eşsiz sanatımız, yayılmış ve kendini en güzel şekilde ifade edebilmiştir“(Atasoy, 2014).

Altay Türkleri ve orta Asya göçebe Türk toplumlarında Şamanlarda dans, şiir ve müzik iç içe idi, en belirgin enstrümanlar, kopuz ve davul olarak görülürken, M.Ö 220'lerde tarihteki ilk Türk devleti olan Hunlar'da askeri müzik topluluğu olan “Tuğ” ön plandadır. Karahanlılar dönemi ile, Türkler İslamiyet'in kabulünden sonra, göçebeden yerleşik hayata geçiyor, kentleşme hızlanmış, yazı edebiyata dönüşmüştür. Dilde, edebiyatta ve sanatta Arap ve Fars etkisi görülmektedir. 10.yy'da yaşamış büyük hekim ve filozof olan Farabi Kitab-ül Musiki-ül Kebir (Büyük Musiki Kitabı) adlı eseri Farsça yazmıştır, ikinci büyük isim olan İbn-i Sina'da eserlerinde müzik ilminden bahsetmiştir (Yener, 2014).

Osmanlı devletinde, Cumhuriyet dönemine kadar hüküm sürdüğü 624 yıl boyunca, Türk musikisine hizmet etmiş, musiki alimlerimizi hatırladığımızda.

Türk musikisi ses sistemine ilk başlangıç yapan, Safiyüddin'in yazdığı Şerefiye ve Kitabül Edvar en önemli kaynaklardandır. İlerleyen dönemde Kenzül Elhan, Makasidül Elhan, Camiül Elhan gibi ilmi kitaplar ve elimizde notası olan besteleriyle, günümüz konservatuar özelliğinde kurduğu Herat Musiki Mektebi ile Abdülkadir Meragi bir başka büyük bilginimizdir. Ebcet notasına şekil veren Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu Edvarı eseriyle istifade edilen Kantemiroğlu, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel en önemli musiki alimlerimiz olmuşlardır (Atasoy, 2014).

Bir medeniyet ölçüsü olan, musiki sevgisi ve ilgisi bu anlamda Türk musikisi, Osmanlıda, her kesimde çok büyük bir yer tutuyor. Örneğin Polonya Cumhurbaşkanı'nın, piyanist olması dışında, dünyada imparatoru musikîşinas, şair, devlet adamı, kumandan olan Osmanlı Devleti dışında bir devlet yok, buda tarihe not düşülmüş, Osmanlı'nın neden büyük bir imparatorluk olabildiğinin küçük detaylarından birisidir.

Türklerin Orta Asya'dan bugüne kadar belli bir müzikal geçmişi vardır fakat, söz konusu dönemin alt yapısı, 10. yüzyıldan itibaren Türk yazarlara ait referanslar Farabi'den günümüze kadar gelebilmiş, ancak 17. yüzyıla kadar az sayıda repertuar bugüne ulaşmış, on yedinci yüzyılda “Leh asıllı olduğu ve Kırım Tatarlarınca kaçırılıp, Enderun okuluna alınan Alberto Bobowski, Santuri

Ali Bey ya da Ali Ufki ile Osmanlı-Türk Müziği'nde batılılaşmanın ilk adımları atılmıştır” (Öztuna, 1987).

Ufki, Osmanlıca alfabenin kurallarına uyarak, sağdan sola yazım tekniğini kullanmış olsa bile, Osmanlı-Türk Müziği'nde batı notası ile eser tespit etmiş ilk müzik adamıdır. Ali Ufki beyin eski Batı notasıyla yüzlerce saz ve söz eserini notaya alması, öte yandan genç bestekar, Boğdan prensi Kantemiroğlu'nun yazdığı edvar ve yanında ebced notasıyla yazılmış yüzlerce saz eseri, asırlar öncesinden günümüze ışık tutmaktadır (Öztuna1987).

Bu yüzyılın ardından Meşk metodu ya da eserlerin aktarılması yoluyla birçok müzik örneği yok olmaktan kurtulmuştur. Osmanlıda, Türk musikisine Sadece Müslüman sanatçılar eserler vermemiştir, aynı zamanda gayrimüslimlerden, Tatyos Efendi, Bimen Şen, Kemeçevi Vasilaki, Rum Zaharya, İlya, Tanburi İsak ve Ermeni Astik Ağa, gibi sanatçılarda büyük katkı sağlamıştır.

### **3.2.1. Osmanlı İmparatorluğu ve Musiki Gelişimi**

Osmanlı döneminde (1299-1923) “musiki” terimi de kullanılmış ve bu dönemde teorik eserlerin sayısı artmış, askeri müzik, Mehter tanıtılmış ve geliştirilmiştir, sultanlar ince saz müziği yapmışlardır. Osmanlı döneminde Mehter müziği orduda (Yeniçeri ocağı) ve Osmanlı kalelerinde çalındığı, sarayda ince saz müziği (Enderun okulu) ve kurumsal olarak ise Mevlevi tekkelerinde çalındığı görülmektedir. Bunların yansısı, pek çok Avrupalı gezgin tarafından bu müzik türlerini edinmişler, onları izleyip ve inceleyip, gravürlerde temsil ettiler ve notalarla çalmaya çalışmışlardır.

Gazimihal (1939), ‘müziğin’ Avrupa’da kullanıldığı ve ‘musiki’ nin Osmanlı’da kullanıldığı dönemde, Avrupalı müzikologlar, oryantalistler, tarihçiler ve gezginler eserlerinde ilk defa ‘Türk Musikisi’ terimini kullandılar diyor. Osmanlı topraklarında dinledikleri müzik, Avrupa’da dinlediklerinden farklı olduğu için birbirlerinden farklı isimlerin olması gerektiğine inanıyorlardı.

Yener, 18. yüzyılda Safiyyüddin ile ciddi aşama kaydeden müzikoloji çalışmaları, Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955),

Suphi Ezgi'nin (1869-1962), bir oktavın yirmi dört eşit olmayan aralığa bölündüğünü savunmalarıyla, devam etmiştir diyor (Yener, 2014).

Batı müziği, Osmanlı döneminde resmen, askeri temsil içinde 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemde bile Avrupa ve Osmanlı müzik türleri “musiki” olarak adlandırılmıştır. Ünlü Türk müziği teorisyeni Rauf Yekta Bey, Türk Musikisi adını kullanmış ve Türk musikisi nazariyatını (Türk Müziği Teorileri) Arapça harflerle yazmıştır. Tura (2007), Rauf Yekta Bey'in çalışması, Paris Konservatuvarı'nın profesörü olan ünlü Fransız müzik tarihçisi Albert Lavignac'ın dikkatini çekti. Lavignac, Rauf Yektâ Bey'e Türk Müziği bölümünü ayrıntılı bir müzik ansiklopedisi projesinde hazırlamak için teklif etti. Yektâ Bey, çalışmalarını 1913 yılında tamamladı ve Türk müzik ses sistemini, tarzını, görgü ve enstrümanlarını ifade etti diyor.

Saygun (1987), Rauf Yekta'nın bu çalışması, Birinci Dünya savaşının patlaması nedeniyle ansiklopedi yayını iptal edildi. Daha sonra 1922'de Fransızca yayınlanan eser “Türk Musikisi Monografisi”, Türk müziği teorisini Avrupa dilinde tanımlayan eserlerin ilk örneğidir der.

Rauf Yekta Bey, Darulelhan (İstanbul Konservatuvarı) kurulunca, Türk musikisi nazariyatı ve tarihi hocası oldu. 1826'da Türk musikisi tedrisatına son verilinceye kadar bu dersleri vermeye devam etti, bu tarihten sonra vefat edene kadar, İstanbul Belediye'si konservatuvarı, tarihi Türk musikisi eserlerini tespit ve tasnif heyetinin başkanlığını yapmıştır (Öztuna, 1990).

### **3.2.2. Osmanlı'da Musiki Eğitimi**

Osmanlı-Türk kültürünün dayandığı temel öğretim yöntemi, “meşk”tir. Musikiden hat sanatına kadar, geleneksel estetiğin doğasını şekillendiren bu yöntem, aynı zamanda usta-çırak ilişkisi etrafında hayat bulan, toplum ahlakının da aynası olmuştur. Meşk, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sanatkâr kuşakları arasındaki bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan, bir nevi kültür köprüsü özelliğini de taşır. Bu açıdan tarih boyunca toplumsal hafızayı temsil etmiş; sanatçıları ortak bir aidiyet duygusuyla kuşatarak, bütün geleneksel sanat türleri için adeta bir harç görevi görmüştür.

Kaçar (2012), Osmanlı’da müzik eğitime bakıldığında etkili ve kalıcı bir yöntem olan meşk yöntemi görülmektedir, tespitinde bulunmuştur. Uzun süre kullanılmış ve tercih edilmiş bu yöntemin uygulanabildiği bir takım müzik eğitim kuruluşları dizayn edilmiştir. Türk Müziğinde en az dört asır boyunca, eğitim, öğretim ve icra, meşk sistemine dayalı olarak yapılmıştır. Meşk bir müzik eserinin hoca tarafından talebeye kısım kısım veya bütünüyle defalarca tekrar ettirilerek öğretilmesi demektir”, meşkin yaşı, süresi ve sürati yoktur. Kaygusuz (2014), meşkin kullandığı tek araç yazılı güftelerdir, çünkü hiçbir sistem hafızanın yerini tutamazdı, keza kullanılan nota sistemleri de tutunamadı demıştır.

Osmanlıda kullanılan eğitim kurumlarına örnek vermek gerekecek olursak enderun-i Hümâyun, mehterhane-i Hümâyun, musika-i Hümâyun, özellikle Mevlevihaneler, özel meşkhaneler, cemiyetler ve dernekler, loncalar ve Tanzimat sonrası müzik okulları denilebilir. Bu çalışma kapsamında müzik eğitimi veren Osmanlı kurumlarının en önemli dört tanesi, alt başlıklar halinde işlenmektedir.

## **I. Enderun**

Enderun isimli okul doğrudan doğruya padişaha bağlı olarak kurulmuş bir eğitim kurumudur. Bu eğitim kurumu diğerlerinden farklı olarak en eskisi ve en uzun faaliyet gösterenlerden bir tanesidir. I. Murad’ın Edirne’yi almasının hemen sonrasında 1363’de kurulan Enderun, II. Murat, Fatih Sultan Mehmet ve II. Beyazıt’ın geliştirip bir üniversite haline getirdiği mükemmel bir okul halini alan Enderun’un kapatılması, II. Mahmut tarafından 1833’de olmuştur.

Enderun tarihi boyunca din, şiir, musiki, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi, hat, tezhip, katı, resim, silahşorluk, okçuluk gibi dersler verilmiştir. Enderun’da tahsil İslam dünyasının dört bir yanından gelen öğrencisi için büyük bir prestijdi. Benli Hasan Ağa, Kantemir, Mustafa Çavuş, Vardakosta Numan Ağa, Dellâlzade, Tanburi Osman Bey, Şakir Ağa, Enderunlu Ali Bey, Enderun’da eğitim gören, en büyük Osmanlı bestekarlarıdır (Tanrıkorur, 2016).

Enderun’da yetiştirilen gençler önce gılaman sonra sırasıyla, İç ağası, İç oğlanı ve Enderun ağası adını alıyorlardı. Bunlar kıdem ve ehliyetlerine göre sarayın



büyük vazifelerine yükseliyorlardı. Enderun ağaları önce, “acemi” namını alırlar ve bir ‘lala’nın emrine verilirdi. Lalanın yetiştirdikleri sırasıyla, soyunuk eskileri, bıçaklılar, göç eskisi, çamaşırçı başı gibi adlar alırlardı. Enderun’da bulunan üç koğuşa, kiler, seferli, hazine isimleri verilirdi. Enderun ilk kurulduğu yıllarda ciddi bir okul görevi görmüş ve buradan her dönemde, hükümet ricali, hattatlar, oymacılar, nakkaşlar, musikişinaslar, bestekarlar, şairler yetişmiştir (Tura, 2017).

Enderun’da, 17. yüzyıl musiki eğitimi, sabah saat dokuza doğru evleri saray dışında olan hocalar, meşkhane denen odada toparlanıyorlar, iç oğlanlarda bu meşkhanelere gelerek hocalarına öğrendikleri eserleri seslendirirlermiş ayrıca mehterhane üyeleri de çalışmalarını aynı salonda yaparlarmış. Bakıldığında, Türk musikisinin en büyük bestekarlarının Enderun’da hocalık yaptığını görebiliriz.

Kaçar’ın (2012) tespitine göre, Enderun’da iki türlü eğitim bulunmaktaydı, bunlardan ilki ilim ve bilim adamları geliştiren bölüm diğeryse, Enderunlu subaylar tarafınca eğitim verilen askerler yetiştirmekti. Tura (2007) ise, Enderun içerisinde musikinin rolünün, müziğe yetenekli gençlerin belirlenerek, meşkhanelere yönlendirilmesini sağlayıp bu gençlerin müzik bilgisine geliştirerek ülkenin müzik sanatına etkinliğini arttırmak olduğunu söyler.

Osmanlı İmparatorluğu’nda musiki hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Erkek ve kız çocuklarının musiki eğitimi için Enderun’da sadece saraydan değil dışarıdan hocalarda görevlendirildi. On yedinci yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi uzun süren sazlarla, büyük formlu sözlü eserlerin meşki için, hocaların evlerine gönderilmeğe başlandı. Mehterhane ve Enderun kapatıldıktan sonra bu zaruret halini almıştır (Tanrıkorur, 2016).

Meşkhaneler bir talim odasını niteliğinde sürekli açık, üstatlar tarafından sürekli dolu olan bir eğitim yuvasıydı. Meşkhanelerde eğitim minimum 14 yıl sürmekteydi. Ayrıca öğrencilere binicilik, savaş oyunları, hat sanatı, kuyumculuk gibi meslek dallarında eğitimlerde verilirdi. Enderun II. Mahmud döneminde 1 Temmuz 1909’da lağvedilmiştir.

İstanbul’un Fethinden sonra Enderun merkezi Topkapı Sarayı olmuştur. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki Osmanlı tarihi boyunca en iyi ve ciddi müzik

eğitimi Enderun'da verilmiştir. Sarayda Enderun bir nevi Devlet Konservatuari idi yine bu devirde bulunan “Bektaşı tekkeleri, Mevlevi tekkeleri Enderun'a bu anlamda büyük katkı sağlayan, müziğin öğrenildiği ve imparatorluğun en uzak köşelerine kadar Türk Kültürünü ve Sanatını götüren mekanlar olmuşlardır” (Atasoy, 2014).

## II. Mehterhane

Türk musikisinin gelişimi ve yaygınlaşması noktasındaki en önemli kurumlardan birisi de Mehterhanelerdir. Askeri mzika teşkilatı olan Mehterhane, Osmanlı devletinin istiklal alameti sayılmıştır. Bu verilen ehemmiyet ile musiki, sanattan daha çok devletin vazgeçilmez bir unsuru olarak görmüştür. Hükümdar ve devlet büyüklerinin mehter takımları bulunur ve bunların musiki icralarına “Nevbet” denirdi. Osmanlının birçok kalesinde nevbet vurulması, bu musikinin Osmanlı topraklarının en uzak köşelerine kadar yayılması ve halkın her kesimi tarafından sevilip benimsenmesini sağlamıştır.

Mehterhaneler, Osmanlı imparatorluğu içerisindeki askeri marş ve müzikleri yapmaktan sorumlu kurum olduğu ifade edilebilen, bir nevi savaş motivasyon ve tekniği olarak da kullanılan burada desteklenen ve hazırlanan müzikler, yine bu marş ve müzikleri kullanacak olan besteci askerler tarafından bestelenmekteydi.

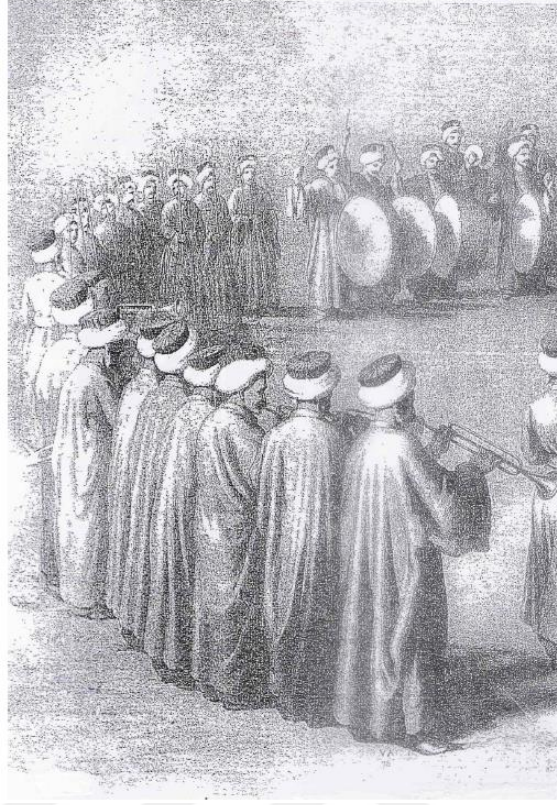
Mehterhane, Yeniçeri Ocağı içinde örgütlenmiştir. Bu birlik, Fetih döneminde, çadır mehterleri ve alıcı mehterler olarak ikiye ayrılmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki alıcı mehter sayısını Evliya elebi z yüz dolayında olarak vermektedir. Kanuni döneminin her iki mehterhanesini yerinde inceleyen Fransa elçisi M. d' Aramon, alıcı mehteri anlatırken; “...boru, zurna, davul ve başkaca otuzdan fazla askeri çalgı alanların başı olan bir mehterbaşı daha var... Onun emrinde 1200 kadar mehter mevcut olup, bunlar kısmen atlı ve kısmen yayadır” diyor (Okyay, 2009).

Evliya elebi kaynaklarına göre, alıcı mehterler Hnkr sarayının kapılarından biri olan Demirkapı yakınlarındadır, çalıştıkları yerin ortasında yüksek bir kule vardır ve burada öz fasıl ve bir tanede eng-i harbi alıp padişaha dua ediyorlar, sabaha öz saat kala da herkesi namaza kaldırmak için, öz kere fasıl ederler. Bir de Yedikule mehterleri var, Fatih Sultan Mehmet zamanında konulan bir kanun ile, akşam karanlığı bastırđıđı zaman sabahleyin yine öz kere fasıl ederler ayrıca, İstanbul'un Mevleviyet yerlerinde Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Beşiktaş, Rumelihisarı, Yeniköy, Rumeli kavağı,

Anadolu kavağı, Üsküdar, Kızkulesi'nde her akşam ve her sabah mehter musikisi icra ederler, o esnada subaşıların, kadıların, dizdarların uyanık olması yine Sultan Fatih kanunudur (Aksoy, 2003).

Mehterhanelerde askeri musiki, kus, davul, nekkare, kudüm, zurna, nefir, nısfıye, zil, zilli maşa ve bunlara benzer hususi müzik aletleriyle icra edilirdi. Mehterhane yeniçeri ocağının bir parçası sayılırdı, sanatçılar tabiatıyla askerdi ve mehterhanedeki öğrenciler genellikle yeniçeri ocağının devşirmelerinden seçilmekteydi. Yani mehterhaneler hiyerarşik yapıda, askeri nizamda ve düzende olan eğitim kurumları idi, öte yandan stratejik önemi olan kurumlardır da, Mehterhane'nin Osmanlı tarihinde yeri çok önemlidir.

Mehter müziği açık havada seslendirilen, dolayısıyla yalnız üfleme ve vurma çalgıları kullanan, devlet ve iktidar simgesi olduktan başka, devlet töreni, saat duyurma, savaşa yüreklendirme, eğlenti gibi pek çeşitli işlevi yerine getiren müzik dalıdır. Oransay'ın (1977) tespiti, mehter müziği yapan ve eskiden Tabılhane, Nakkarehane, sonra da Mehterhane adlarıyla anılan takımın çekirdeğini davul-zurna çalgıları oluşturur. Mehter takımında kaç çift davul-zurna varsa, takım o kadar "katlı" sayılır. Takımdaki öteki çalgıların sayısı kat sayısından az olabilir, burada herhangi bir kurala uyulmaz. Sözelimi on altı katlı bir mehter takımında on altışar davul ile zurnadan başka değişik sayılarda boru, nakkare, zil ve kös bulunabilir.



Kaynak: Tuğlacı, P.; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 76-77

#### Şekil 3.4. Mehterhane

Şekil 3.4.'te görülen mehter takımı sadece askeri musiki icra etmezdi, fasıl musikisi eserlerinden peşrevlerden, semailerden, şehir halk musikisinin kıvrak türküleri, oyun havaları, serhad türkülerine kadar geniş bir repertuarı olan adeta 'açık hava' orkestrası idi. "Mehter, yalnızca sefer zamanı değil, resmî törenlerde, bayramlarda, donanma şenliklerinde, şehzadelerin sünnet düğünlerinde, hanım sultanların doğum günleri ve benzer sevinçli günlerde ve sultan ne zaman emrederse çalardı" (Aksoy, 2014).

17. yüzyılda Avrupalı gezginlerin yazdığı seyahatnamelerde, Türk musikisi ve özellikle Mehter musikisinden hiç hoşlanmayanlar olduğu gibi, bu musikiyi sevenlerde çıkmıştır. İtalyan coğrafyacı General Kont Marsigli, mehter musikisinden bahsederken "davul sesi öteki sazların sesini yumuşatınca ortaya çıkan musikinin hoş bir ahengi olduğunu" söylemiştir. Antoine Galland ifadesi şudur "bütün bu saz takımlarının konseri beş altı zurna, dört nefir, sekiz davul, nakkare ve ziller ile icra edilen bir ezgiyle sona eriyordu, bu musikinin savaşı ve neşeli ahengi bu kadar çekici güzel bestelenmiş bir şey dinlemediğim bu ülkede pek de beklemediğim bir özellik taşıyordu". Bunun gibi pozitif düşünceler dışında, koskoca Osmanlı ülkesinde tek sesli ezgilerden başka bir musiki yok, Türkler şarkı söylemesini bilmiyorlar, sesleri de sazları da akortsuzdu, davullar fazlasıyla gürültülü, cırlak sesli zurnalar kulak tırmalayıcı

gibi sözlerle de karşılaşabiliyoruz. Ordu ile birlikte savaşa katılan mehterin pek çok sazı, savaş sonunda muharebe meydanında kalacak ve Avrupa'dan gelen ordunun eline geçecektir. Kuşatma sonrasında mehtere olan ilgi gitgide artacaktır (Aksoy, 2003).

18. yüzyıl, bütün Avrupa'da "Türk modası"nın yaygınlaştığı ve Mehter taklitlerinin de gittikçe arttığı bir dönemdir. Alman tarihçi ve gözlemci Sulzer bu yüzyılda Almanya ile Kutsal Roma İmparatorluğu'nda, Yeniçeri musikisinin taklidine dayanan bir askeri musiki oluştuğunu aktarıyor. Bakıldığında Avrupa saraylarında aslına uygun birer Mehter takımı edinme özentileri görülüyor. "1720'de III. Ahmed barış döneminin bir dostluk nişanesi olarak, Lehistan kralı II. Augustus'a tam takım bir mehter armağan eder" (Aksoy, 2003).

Türk askeri musikisi, asırlar boyunca dünyanın en üstün askeri musikisi olarak bütün Batı'ya örnek olarak, Batı'nın hem askeri hem sanat musikisini etkilemiş, hatta Avrupa devletleri askeri müzikalarını Türklerinkine bakarak teşkilatlandırmışlardır. Mehterhane, II. Mahmut tarafından 15 Haziran 1826'da kapatılmış, yerine 1828 yılında, batılı manada askeri müzik olan, Müzik-i Hümayun kurulmuştur. Giuseppe Donizetti'ye, Müzik-i Hümayun adlı Batı kopyası saray bando okulu kurdurulmuştur. Yüzlerce eserlik repertuarıyla birlikte yok edilen Orta Asya kökenli Türk askeri musikisinin ihyası için, "Enver paşa ile Ahmet Muhtar Paşa'nın gayretleri, daha sonra 1935'in savunma bakanı Zekai Apaydın tarafından engellenmiş, Mehter takımı şefi Hasan Tahsin Parsadan'ın çabasıyla 1952'de Mehterhan tekrar kurulmuştur" (Tanrıkorur, 2016). Bugün Mehterhan takımı, içindeki Batı sazlarıyla birlikte, özgünlüğü bozulmuş olarak, periyodik konserler veren sembolik değerde bir topluluk olarak devam etmektedir.

### **III. Müzik-i Humayun**

Osmanlı tarihinin en önemli olaylarından bir tanesi II. Mahmut'un yeniçeri ocağını kapatması ve akabinde Mehterhane'lerin de kapanmasıdır. Müzik-i Hümayun'un çıkışı da bu şekilde olmuştur. Bu kurumda da hakeza askeri müzikler yapılmaya çalışılsa da bando ve orkestranın batı müziği etkisiyle oluşması Müzik-i Hümayun'u, Mehterhane'den ayırmaktadır.

Muzika-i Hümâyun padişahın şahsına ve saraya bağlı bir kurumdur. Batı ve Türk musikisi eğitimi vardı ve bu eğitimi alan ilk Türkler buradan yetişmiştir. Tanzimat'a ait ikilik, hem Türk kültürünü koruma, hem de Batı kültüründe edinme amacı bu kurumda görülmüştür. Fakat Muzika-i Hümâyunun Türk musikisi kısmı ve saray fasıl heyetinin buraya bağlanması, çok derin bir mazisi olan Enderun'a büyük zarar vermiş ve yok olmasına sebep olmuştur. Öztuna (1987), Musika-i Humayun önemli bir kurumdu fakat, bunu kurmak için Mehterhane gibi asırlardır Osmanlı'nın Müzik kültürüne hizmet etmiş, koca bir kurumu kapatmak, hem de inkılap adına bunu yapmak, hiç şüphesiz ki Türk kültürünün Mehteran gibi bir kurumunu tahrip etmiştir düşüncesindedir.

Muzika-i Hümâyun sarayda bulunan tüm musiki kurumlarını bünyesinde barındıran bir çatı kurumdur. II. Mahmut dönemi itibarıyla başlayan yeni tip askeri yapının bir unsuru olan bandolar zamanla tüm ülkede bulunan askeri birliklere yayılmıştır. M. Ragıp Gazimihal askeri birliklerde gerçek manada bandoların kurulmasının ancak saray bandosunun yerini sağlamlaştırmasının ardından gerçekleşebildiğini yazmıştır. Ayrıca 1850 yılından önce askeri birliklerde oturmuş askeri Musika'nın bulunduğu söylenemeyeceğini ve bu tarihten önceki bandoların sadece tanbur-majör borazanlarından ibaret olduğunu yazmıştır.

Enderun'daki gençlerden bir boru-tramper takımını oluşturulmuş ve bu takımı, süvari borazanı Vaybelim Ahmed Ağa ve tramperçi Ahmed Usta çalıştırmaktaydı. Ancak bandonun daha iyi yetişmesi için işin başına yabancı birisi düşünülerek İstanbul'da bulunan Fransız çalgı ustası Manguel getirildi fakat istenen performans alınmayınca yerine, Sardinya-Piemonte Krallığı'nın İstanbul büyükelçisi Marquie Groppolo aracılığıyla ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti "Muzika-i Hümâyun usta kârî" unvanı ile İstanbul'a getirildi (17 Eylül 1828) (Özcan, 2006:422,423).

İtalya'dan getirilen bando şefi Donizetti, Muzika-i Humayun'un ilk bando öğrencilerini yetiştirmeye onlara batı notası öğretmekle başlamanın yanında, müzisyenlerin bildiği Hamparsum notasını da öğrendi ve Hamparsum notasındaki perdelerin Batı notasındaki karşılıklarını yazarak öğrencilerine öğretti. Donizetti, İtalya'dan yeni sazlar ve her saz için yeni hocalar getirtmiştir.

Altı ay gibi kısa bir sürede yirmi bir sazdan oluşan yeni bando takımı, padişahın huzurunda konser verebilecek düzeye gelmiştir. Ciddi bir öğretici olduğu belirtilen Donizetti'nin repertuarı sadece bando musikisinden ibaret değildi, İtalyanca sözlü parçalar ve opera arylarına da yer vermektedir. İlk bando repertuarı tam olarak bilinmiyorsa da eldeki bazı bilgilerle bunun polka, vals, mazurka ve çeşitli yabancı bestecilerin marşlarından ibaret olduğu anlaşılmaktadır.

1831'de orduya subay yetiştirmek amacıyla Mekteb-i Umum-i Harbiye ile Muzika-iHümâyun ve askerî bandolara mızıkacı temini için, Muzika-iHümâyun okulu kurulmasına karar verilmesinden üç yıl sonra okul, Maçka'da açıldı. Bu okul, musiki öğretiminin yanı sıra, Enderun ağalarıyla, padişahın hizmetinde bulunacak kişilerin eğitilmesi konusunda da eğitim veriyordu. 1855'te rütbesi livalığa terfi ettirilerek paşa olan Donizetti bando, orkestra, opera, operet, koro, enstrümental veya sözlü Batı müziğinin bir bütün olduğunu gösteren bir program uyguladı. Ayrıca İstanbul'a gelişinden bir yıl sonra padişah için bestelediği Mahmûdiye, Abdülmecid için bestelediği Mecidiye marşlarının yanı sıra Cezayir ve Cenk marşlarıyla şöhrete ulaştı. II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde yirmi sekiz yıl Muzika-iHümâyun'da görev yaptıktan sonra İstanbul'da öldü (1856). Sonrasında orkestranın başına Callisto Guatelli getirildi. II. Abdülhamid padişah olunca (1876) Necib Paşa Muzika-iHümâyun'daki vazifesine geri döndü. Bu sırada Guatelli artık yaşlandığından bandoyu çok defa İzmir ve Plevne marşlarının bestekarı Mehmed Ali Bey, orkestrayı da İspanyol asıllı d'Aranda Paşa yönetmekteydi; 1890 yılında kurulan koro ise Zati Bey'in (Arca) idaresinde devam ediyordu. 1883'te Necib Paşa'nın vefatı üzerine Muzika-i Hümâyun'un başına d'Aranda Paşa getirildi. d'Aranda meslekten bandocu olmadığı halde nota repertuarını yeniden düzenleyerek genişletti, bandoda İtalyan sistemi yerine Fransız sistemini uygulamaya başladı ve yeni bazı çalgılarla topluluğu zenginleştirdi. II. Meşrutiyet'in ilânının ardından devlet görevlerinde yabancı uyruklu kişilerin vazifelerine son verilince d'Aranda ülkesine dönmek zorunda kaldı (1909) ve Muzika-i Hümâyun'un başına Saffet Bey (Atabinen) getirildi. Uzun yıllar Muzika-i Hümâyun'da bandoyu yöneten Saffet Bey bandoya Batı tarzı bir düzenleme getirerek ilk senfoni orkestrasını kurdu. 1916'da Muzika-iHümâyun'un yönetimine Zati Bey, yardımcılığına ise Osman Zeki Bey (Üngör) tayin edildi. Osman Zeki Bey zamanında Cumhuriyet döneminde Muzika-iHümâyun, Riyaseticumhura devredilerek Riyaseticumhur Musiki Heyeti adını aldı (1924). Dokuz yıl sonra bando Riyaseticumhur Armoni Muzikası (bugün Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası), orkestra Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası (bugün Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası), fasıl heyeti de Riyaseticumhur Fasıl Heyeti adını aldı, ancak bu heyet kısa bir süre sonra dağıldı (Özcan, 2006:422-423).

Muzika-i Hümâyun bando ve orkestra olmak üzere, iki bölümden oluşmaktaydı. Bando, koro ve orkestraya doğru gelişme göstermiş, bando-orkestra iş birliği de Cumhuriyet'ten sonraki düzenlemelere kadar devam

etmişti. Sonradan kurulan Türk musikisi bölümü, fasıl heyeti ve müezzinan kısımlarından oluşmaktaydı. Müezzinler fasıl heyetinde de bulunan, usul ve makam bilen, iyi hanendeler olup asıl işleri, beş vakit namazlarda, saraydaki dini törenlerde, özellikle cuma ve bayram selamlıklarında görev yapmaktı.

Sarayda viyola, viyolonsel, klarnet, obua gibi batı müziği çalgılarından oluşan orkestraların kurulmasıyla, Osmanlı Sarayına Türk müziğine yabancı olan çalgıların girdiği görülmüştür. Bundan, saraydaki fasıl topluluğu, fasl-ı atik ve fasl-ı cedid olarak ikiye ayrılmak suretiyle etkilenmiştir. Fasl-ı atik Türk musikisi sazlarıyla Türk musikisi örneklerini seslendiriyordu. Hamamizade İsmail Dede, Dellâlzade İsmail Efendi, Sermüezzin Rifat Bey, Haşim Bey, Hacı Arif Bey, İsmail Hakkı Bey, Şekerci Cemil Efendi, Refik Fersan ve Münir Nurettin (Selçuk) gibi musiki üstatları bu bölümde çalışmışlar veya yetişmişlerdir. Fasl-ı cedidin Batı müziğinin majör-minör dizilerine yakın makamlarda bestelenmiştir. “Peşrev, saz semaisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarından oluşan repertuarı vardı. Toplulukta icra, bagetli bir şef yönetiminde Türk ve Batı müziği sazlarının karışımından bir heyetle yapılmaktaydı” (Kaygusuz, 2014). II. Abdülhamid döneminde Muzıka-i Hümâyun’a opera-operet, tiyatro ile orta oyunu, cambaz ve Karagözcülük-hokkabazlık-kuklacılık gibi yeni bölümler eklenmiştir.

Türk müziğinde o güne kadar kullanılan Mevlevi ayini, kar, beste, yürük semai gibi büyük formlar yerine, halkın daha çok anlayabileceği seviyede ve sadece şarkı formunda eserler yazılmıştır. Kökleri batıya ait olan vals, longa, sirto gibi formlar daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca bu devirde ilk defa Türk operetleri bestelenmeye ve orta dereceli okullara Batı ve Türk müziği bilgileri konulmaya başlandı.

II. Meşrutiyetin ilanı ile, saray teşkilatı çok küçültüldü ve Muzıka-i Humayun’da bu küçülmeden nasibini alarak, merkez askeri bandosu ve saray orkestrası konumuna düştü. Ve bu doğan boşluğu doldurmak adına, Batı konservatuarları içeriğinde bir kuruma ihtiyacen, 1914’de Maarif Nezareti “Darülelhan” adıyla, devlet konservatuarını açarak başına, bestekar Vezir Ziya Paşa getirilmiştir.



#### IV. Darülelhan

Behar (2017) Darülelhan, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin ilk resmi konservatuarıdır demiştir. Osmanlı Devleti'nin ilk resmi müzik okulu olarak İstanbul'da 1917-1926 arasında faaliyet gösteren dört yıllık eğitim kurumudur. Maarif Nezareti'ne bağlı okullarda öğretmenlik yapmak için hem Türk hem Batı müziğinin bilen öğretmenler yetiştirmek amacı ile kurulmuştur. Kurum, günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı olarak geçmektedir. "Burada iki başlıkta eğitim verilirdi, birincisi piyano, orkestra sazlar ve ses terbiyesi (şan) batı anlamında öğretilir, ikinci başlık ise ud, kanun gibi Türk müziği sazlarının öğretilmesiydi" (Saygun, 1987)

Darülelhan'da musiki hocası yetiştirmenin dışında, Batı musikisiyle birlikte, Türk musikisi eğitimi de veriliyor. Burada, nazariyat, solfej, Türk dini musikisi, Türk musikisi usulleri ve enstrümanları, ayrıca şan gibi derslerin yanı sıra viyolonsel, piyano, kompozisyon ve musiki tarihi de yer almaktadır.

Öğrenim süresi dört yıl olarak belirlenen Darülelhan'ın ayrıca ilmi çalışmalar yapmak, değerli musiki eserlerini notaya alarak tespit etmek ve yayımlamak, folklor araştırmaları yapmak gibi görevleri de vardı. Faaliyete geçmesinden bir yıl sonra I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanması, Mütareke yıllarının güçlükleri, İstanbul'un işgali, İstiklâl Savaşı gibi sebeplerle Darülelhan, çok aktif olamamıştır. 1918'de erkekler kısmı kapatılıp, kadınlar bölümü ise sekiz kişilik bir öğretim kadrosu ile eğitime devam etmiştir. Vilâyet Umumi Meclisi'nin aldığı kararla Darülelhan 14 Eylül 1923 Cuma günü törenle yeniden açıldı. Hazırlanan yeni yönetmelikte, Batı musikisi de Türk musikisi gibi ayrı bir bölüm olarak bu kuruluşa yer aldı. Bölümler; Alafranga (Batı musikisi) Bölümü'nde kompozisyon, şan, piyano, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra sazları sınıfları; Alaturka (Türk musikisi) Bölümü'nde ise keman, kemençe, santur, ney, tanbur, ud, kanun ve teganni sınıflarıydı. Bütün talebeler aynı zamanda musiki nazariyatı, solfej, armoni, füg, musiki tarihi dersleriyle orkestra ve koro çalışmalarına da devam etmeye mecbur tutulmuşlardır (Özcan, 1993:518-520).

Aslına bakılırsa, Mehterhane'nin lağvedilmesi, Enderun'un kapatılması, Darülelhan ve okullarda Türk musikisi öğretiminin yasaklanıp (1926), radyodan yayınlarının kaldırılmasından (1934) sonra musiki cemiyetleri ve özel derslerin himayesine kalan Türk musikisi için artık en sağlıklı ve en doğru kaynak, Mevlevi ayinleri olmuştur.

### 3.3. Günümüz Türk Müziği Ses Sistemi

Geleneksel Türk müziğindeki küçük aralıkların icradaki farklı kullanımları, bu müziğin ses sistemine ilişkin bir kuram oluşturulabilmesini güçleştirmekte ise de makamların kuramsal bir temele dayandırılmasına yönelik çabalar gündeme gelmektedir. Üç Türk musiki bilgini, (Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Prof. Salih Murat Uzdilek) Türk musikisi ses sistemini bilimsel olarak ortaya koyup kitabını yazmak amacıyla çalışmaya başlamıştır.

Öncesinde Rauf Yekta, 24 eşit olmayan aralıklı, Pythagoras-Zarlino karışımı bir sistemi benimsemiş, 1,0136 oranlı Pythagoras koması dışında 4, 5, 8, 9, 53 gibi komalardan hiç bahsetmemiştir. Rauf Yekta'dan etkilenen, üç müzik teorisyeni Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ise, Mercator-Holder'in bir oktavın 53 komaya bölündüğü nazari sistemi benimsenmiş ancak, Holder'in 1-4-5-8-9 olmak üzere düzenle giden ve 28 aralıktan oluşan sistemindeki beşli bindirmeler sebep gösterilmeksizin 11. de kesilmiştir ve 24 eşit olmayan aralık benimsenmiştir (Öztuna, 1987).

Günümüz eğitiminde şu an hala bu sistem kullanılmaktadır.

### 3.4. Batı Müziğinin Türk Müziği Açısından Uyumlanamayan Özellikleri

Batı müziği ile geleneksel Türk müziği arasındaki dizisel temel fark temel alınan ses düzenlerine bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır: Tampereman düzende oktav her biri 100 cent ölçüsünde 12 eşit yarım tona bölünür. Bunun sonucunda geriye kusursuz aralık olarak sadece oktav kalır. Bütün diğer aralıklar bir ölçüde yedirilerek düzenlenir.

Beşli aralık 2 cent pes, büyük üçlü ise 14 cent tizdir. Bu düzendeki aralıklar kusursuz değildir ancak, modaliteden tonaliteye geçişi ve armonik çok sesliliğin gelişmesini sağlayarak müziğe büyük olanaklar getirmiştir. Buna karşın Türk müziğinin makamsal sistemi içerisindeki küçük aralıklardan kaynaklanan dizisel zenginliği ve çeşitliliği, geleneksel Türk müziğinin en temel özelliklerinden biridir. Söz konusu bu aralıklar, bir sesin frekansının diğer bir sesin frekansı ile arasındaki oran ile de belirtilebilmektedir. (Georgeon, 2006).

Tura (2017), günümüzde üzerinde en çok münakaşa edilen ve bize göre, Türk musikisinden başka musikilerde bulunmayan, karakteristik renkler,

hususiyetler veren seslerimiz, mücennep bölgesi diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve yanı başlarındaki seslerle mücennep aralıkları meydana getiren seslerdir. Musikimizde pek büyük ehemmiyet taşıyan (mücennep bölgesindeki) nispetlerin alt hududunu 14/13, üst hududunu ise 12/11 kesirleriyle ifade etmek mümkündür. Bu nispetlerin altına inildiği takdirde yarım ses hissi başlamakta, bakıyye sahasına geçilmiş olmaktadır. 12/11'in üstüne çıkıldığında ise tam sese yaklaşılmakta, tanini sahasına girilmektedir Şeklinde ifade etmiştir.



Kaynak: <http://sinefilmanifesto.blogspot.com/2016/01/klasik-turk-muzigi.html> 21.12.2018 15.00'da erişildi.

### Şekil 3.5. Türk- Batı müziği

Geleneksel Türk müziği ses sisteminin temellendirilebileceği bir kuram oluşturulmasına yönelik çalışmalar bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Batı müziği ses sisteminin kuramlaŐma sürecinde de yine problemler yaşanmıştır. Ancak Batı müziğinde bu problemler, standartlaŐtırılmıŐ bir sistem çerçevesinde ve kabul edilebilir sınırlar içinde zlebilmıŐ olmasına karşın, geleneksel Türk müziği bu açıdan farklı bir konumda bulunmaktadır. Şekil 3.5.'te Türk ve Batı çalgılarından oluşan bir orkestra görülmektedir.

Türk mzikolojisinde, daha çok üzerinde durulan konu, makam olgusunun kendisi değil, Türk musikisinin ses sistemi olduğundan, kuramsal anlamda daha sağlam, tutarlı bir ses sistemi kurma isteği, makam kavramını

zihinlerde farklı bir çıkmaza götürmüştür. Bu nedenle, pek çok kuramcı makam olgusundan yola çıkmamış ve birtakım zorlamalarla makamları kendi ses sistemi içine oturtmaya çalışmıştır. Kaçar (2012), bu konuda, geleneksel Türk müziği makamlarının uygulamaya ilişkin özelliklerinin kuramsal bir ses sistemi çerçevesi içerisinde açıklanabilmesinde bazı güçlükler bulunduğunun göz önünde tutulması gerekir diyor. Georgeon'a (2006) göre, belli bir makamın yapısı, notayla gösterilebilir. Ancak beste ve icrada, verilen çerçeveye daha pek çok unsurun girdiği, bu unsurların yazıya dökülemeyecek ölçüde çeşitli, değişken ve zengin olduğu anlaşılır. Makamların gerçek kimliği, yalnızca teorik bilgilerle değil, repertuvarda bulunan eserlerdeki işleniş biçimleriyle tanımlanabilir diyor.

### **3.5. 19. Yüzyıl Türk Musikisi Bestecileri**

#### **3.5.1. Dönemin Ünlü Türk Bestecileri**

##### **1. Sultan III. Selim (1761-1808):**

Şairliğin yanı sıra saz icracılığı, musiki nazariyatına özel ilgisi ve bestekârlığı olan III. Selim, Türk musikisi tarihinin önde gelen isimlerinden olmuş ve dönemi kendi ismiyle anılan bir musiki ekolü ile değerlendirilmiştir. Bu ekol, sadece Selim'in hayatta olduğu yıllar değil, vefatından sonra gerçekleşecek bazı yeniliklerin altyapısı bakımından da önem taşımaktadır. Osmanlı padişahlarına bakıldığında, birçoğunun musiki sevgisi, ilgisi ve bestekârlığı, III. Selim düzeyine ulaşamamıştır.

III. Selim'in, küçük yaşlarda amcası I. Abdülhamid'in müezzinbaşısı Kırımlı Ahmed Kâmil (Kamili) Efendi'den usul ve eser meşkiyle başlayan musiki hayatı, Hacı Sadullah Ağa'dan ve özellikle geleneksel tambur üslubunun üstadı, Tanburi İzak'tan aldığı tambur dersleriyle devam etmiştir. Musikiyle en fazla meşgul olduğu dönem şehzadelik yılları olmuş ve en güzel eserlerini bu dönemde bestelemiştir. III. Selim'in şehzadeligi döneminde saray içinde ve dışında pek çok musikişinas onun çevresinde toplanmıştır. Padişah olduktan sonra da Enderun Mektebi'ne önem verilerek meşkhane yeniden düzenlenmiş, o zamana kadar yevmiye ile ders veren hocalara düzenli aylık bağlanmış, Harem Dairesi'nde hanımlara mahsus bir musiki meşkhanesi açılarak başına, Hacı Sadullah Ağa getirilmiştir. Saray dışındaki meşhur musikişinasların da saraya davet edilmek suretiyle padişahın huzurunda yapılan küme fasılları musiki tarihinin önemli icralarındandır. Bu fasıllar çoğunlukla Topkapı Sarayı'nda Serdab Kasrı ile Kağıthane'deki Çağlayan Kasrı'nda icra edilirdi.

Burada yer alan musikişinaslar arasında Hacı Sadullah Ağa, Tanburi İzak, Tanburi Emin Ağa, Abdülhalim Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Kemani Mustafa Ağa, Şâkir Ağa, Genç İsmail (Dede Efendi) bulunmuştur (Özcan, 2009:420-426).

Bu dönemin, Türk musiki yazısı tarihinde de önemli bir yeri vardır. III. Selim'in emriyle, Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limonciyan birer musiki yazısı geliştirmiştir. Abdülbaki Nasır Dede, ebced notasını yeniden uyarlayıp kendi adıyla anılan bir nota alfabesi icat ederek bunun kullanılış şeklini padişaha, Tahririyye adlı eserinde anlatmış, aynı eserde hükümdarın bestelediği suzidilara makamındaki Mevlevî ayiniyle, üç adet saz eserini bu nota ile kaleme almıştır. Öte yandan, Abdülbaki Nasır Dede'nin nota alfabesinin beklenen ilgiyi, görmemesine rağmen, Hamparsum'un kendi adıyla anılan musiki yazısı sistemi büyük ölçüde daha çok tutulmuş ve Batı notası yerleşinceye kadar 19. yüzyıl boyunca kullanılmıştır. Dini ve din dışı toplam, 64 eseri günümüze ulaşmıştır.

Recep Uslu (2018)'nin tespitlerine göre ise Selim, 18 makam icat etmiştir. III. Selim Batı müziğine de ilgi duymuştur. “Kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında ilk defa Batı müziği dinlemiş ve bunu daha sonra Topkapı Sarayı'ndaki bazı icralar takip etmiş,1797'de yabancı bir topluluk tarafından sarayda hükümdarın huzurunda bir opera sahnelenmiştir” (Özcan,2009).

Ayrıca yeni kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitimlerinde kullanılmak üzere bir boru-trampet takımı da kurulmuştur. III. Selim döneminde müzik alanında Tonal Müzikle ilgili asıl önemli ve kurumsal atılım 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)'in önüne yine Avrupa örneğine uygun Fransız Monseieur Manguel'in yönettiği bir boru-trampet takımı oluşturması ve görevlendirmesidir. Bu atılım daha sonra Muzıka-i Hûmayun'un kurulmasına yol açacak dev bir adım olarak yorumlanabilir.

III. Selim'in tahttan indirilişi, yerine IV. Mustafa'nın geçişi sırasında yaşanan siyasal çalkantılar sırasında III. Selim Nizam-ı Cedid lağvedilmiştir. IV. Mustafa'nın dönemi kısa olduğu kadar, siyasi çalkantıların yaşandığı bir dönemdir.

## 2. Hacı Sadullah Ağa (1760-1808):

İstanbul'da doğdu. Babasının adı Ahmed'dir. Küçük yaşta Galata Sarayı'nda iç oğlanı olarak eğitilmek üzere seçildi. Buradaki ilk tahsilinin ardından Enderun'a alındı; Seferli ve Kilerli Koğuşu'nda eğitim gördü, musiki meşklerinde bulundu. On yaşında girdiği Enderun'da yirmi yıldan fazla kaldıktan sonra, Valide Kethüdası Yusuf Ağa'nın tavsiyesiyle 1794'te III. Selim'in yanına geçti. III. Selim'in öldürülmesinden sonra padişah olan IV. Mustafa'nın da tahttan indirilerek, II. Mahmud'un padişah ilân edilmesinin ardından Hacı Sadullah Ağa, saraydan emekli edildi. İki gün sonra da bir tabanca kurşunu ile karnından yaralandı. 18 Eylül 1808'de vefat etti (Ekmen, 1996:496-497).

III. Selim ekolünün en önemli bestekarları arasında yer alan, Hacı Sadullah Ağa klasik Türk musikisinin, en önemli temsilcilerindendir. Musiki eğitimini Enderun'da almıştır. Hacı Sadullah Ağa, III. Selim'e musiki dersleri verdiği gibi, ayrıca Lale Devri'nin özelliklerini III. Selim dönemine taşımış, büyük formlara hâkim önemli bir bestekardır. Sadullah Ağa, 4 adet kar besteleyerek bu forma verdiği önemi ortaya koymuştur. Bunlardan uşşak ve arazbar-buselik makamlarındaki karlar günümüze kadar gelmiş, ancak Küçük Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa ve Şeyda Hafız Abdürrahim Dede ile beraber bestelediği tahir ve Hümâyun kârlarının notaları unutulmuştur. Zamanımıza ulaşan toplam otuz üç eserinin büyük kısmı beste ve semai formundadır.

## 3. Tamburi İsak (1745-1814):

“Yahudi asıllıdır, Ortaköy'de doğmuş, 18.yüzyıl bestekarları arasında Zaharya'dan sonraki en iyi azınlık bestecilerindendir. Enderun'da tanburiydi, Sine keman ve tambur çalmaktadır. 1795 'de Enderun' da hocalık yapmıştır” (Öztuna, 1990).

Klasik Türk Tanbur ekolünün önemli sanatçılarındandır, III. Selim'e tambur hocalığı yapmıştır. Padişahın dışında kuyumcu Oskiyam, Zeki Mehmet Ağa, Tanburi Mehmet Ağa'yı yetiştirmiştir. Bu geleneksel üslubu Oskiyam, Şeyh Abdulhalim Efendi'ye, Abdullah Halim, Dr. Suphi Ezgi'ye, oda Mesut

Cemil'e öğretmiştir. Tamburi İsak, Sadullah Ağa gibi klasik kaidelere bağlı, fakat çok lirik bir sanatçıdır.

#### 4. Hamamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846):

Dede Efendi'nin hayatına dair Nuri Özcan'ın aktardıklarına baktığımızda;

9 Ocak 1778'de İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde doğdu Kurban Bayramının birinci gününe rastladığından "İsmail" adı verilmiş. Babasının Şehzadebaşı'nda bulunan "Acemoğlu Hamamı"ni işletmesinden ötürü de Dede Efendi "Hamamizade" (Hammamizade) lakabıyla anıldı. 8 yaşına gelince Çamaşırcı Mektebine devam etmeye başladı, çocuk yaşta sesinin güzelliği ile dikkat çekti. Okul arkadaşının babası, aynı zamanda musikişinas olan Uncuzade Seyyid Mehmet Emin Efendi, İsmail'in yeteneğini çocuk yaşta fark ederek ona ders vermeye başladı. Ayrıca memuriyete girmesini sağladı. Önceleri yalnızca musiki dersleri için dergâha giden İsmail zamanla Mevleviyye tarikatına karşı büyük bir ilgi duymaya başladı, daha sonra Ali Nutki Dedeye intisab ederek 3 Haziran 1798 tarihinde çileye soyunan Derviş İsmail 6 Mart 1802 de çilesini tamamlayıp "dede" unvanını alarak, dergâhta "hücre sahibi" oldu. İsmail, Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Ali Nutki Dede'nin derslerini takip etti. Bu dersler ve memuriyet hayatı 7 yıl sürdü. "Zülfünder benim baht-ı siyahım" mısrasıyla başlayan Buselik şarkısı, musiki çevresinde büyük ilgi uyandırınca, III. Selim kendisini Saraya davet ederek kendisinden dinleyip takdirlerini bildirir, Saraya dahil olan Dede Enderun' da hocalık yapmaya başladı. (Özcan, 2014).

Dede Efendi'nin, II. Mahmut döneminde de sarayla olan münasebetleri gayet iyidir, kısa zaman sonra sarayda sermüezzın olur. Daha sonra Sultan Abdülmecit döneminde Enderun' un önemini yitirmesi, batılı müzisyenlere rağbeti artması, padişahın operet ve opera parçaları dinlemeye başlaması, orkestra ve bando takımlarının kurulması süreçlerinde, padişah Abdülmecit zamanında Türk müziğini saraydaki en güçlü temsilcisi Dede Efendi idi. Batılılaşmaya verdiği en güzel reaksiyon' bu oyunun tadı kaçtı 'sözleri olmuştur. İsmail Dede hacca gitmeye karar verir fakat sonrasında haç vazifesi için gittiği Mekke' de kolera salgınına yakalanarak, öğrencilerinin kollarında hayatını kaybetmiştir. Dede kendinden önceki bestekarların eserlerine hâkim, hanende, neyzen, iyi bir yorumcu idi ve şüphesiz ki bu özellikleri bulundurmasının zemininde, klasik musikiyi meşk sistemi ile öğrenmiş olması vardır. "Dede klasik üslubu büyük bir güçle devam ettirirken, Batı'dan gelen etkileri de algılayabilen, hatta Batı musikisine ait özellikleri de barındıran, önemli eserler üretmiştir" (Kaçar, 2012).

5. Dellâlzade İsmail Efendi (1797-1869):

Dede efendi ile birlikte, Dellâlzade beraber hacca gitmişler ve Mekke’de, Mina’da, Dede Efendi, en sevdiği öğrencilerinden Dellâlzade’nin kollarında, vefat etmiştir. Bunun üzerine Dellâlzade İstanbul’ dönerek Muzıka-i Hümayun ve Enderun’daki meşk hocalığı yapmıştır. Dede’nin açmış olduğu bestekarlık çığırının, en kudretli temsilcilerinden biridir. Dellâlzade’nin, elimize ulaşan eserleri, 86 parçadan ibarettir, diğerleri kaybolmuştur.

Yılmaz Öztuna’nın kaleminden Dellâlzade’ye istinaden şu cümleler dökülüyor,

İstanbul’ un Fatih Sarıgüzel semtinde doğdu. Saray dellalı Mustafa Ağa’nın oğludur. Küçük yaşta hafız olmuş ve ses güzelliğiyle dikkati çekince biraz musiki öğrenerek Dede Efendi’nin meşklerine katılmıştır. Bu sırada Enderun’ da hocalık yapan Dede Efendi ve Şakir Ağa’dan dersler almıştır, kısa zamanda Dede Efendinin en gözde öğrencilerinden olmuştur ve Dedenin aracılığı ile 1816 yılında on dokuz yaşında iken hanende sıfatıyla Saray fasıl heyetine alınmıştır. Bir yandan ders alıyor, bir yandan da sarayda küme fasıllarına katılıyordu. II. Mahmud’un takdirini kazanarak “çavuş” olarak saray müezzinleri arasına girmiştir. Hiçbir enstrüman çalmayan Dellâlzade, hayatının sonlarına doğru müezzinbaşı olunca” Efendi” diye anılmaya başlanmıştır, bu görevde vefatına kadar kalarak, yedi yıl hizmet eden Dellâlzade, yetmiş iki yaşında vefat etmiştir (Öztuna,1990).

6. Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876):

O devrin en iyi hanendelerinden ve ney üflemesiyle adından söz ettiren bir üstattır. Ara sıra II. Mahmud’un huzurunda icralarda bulunmuştur. Sultan Mahmud öldükten sonra yerine oğlu I. Abdülmecit geçtiğinde, çok önemli bir dini görev olan Eyüp sultan cami hatibi idi. Abdülmecid’in kendisini bir Cuma hutbesinde dinlemesi üzerine sarayda birinci imam olmuştur. 1849 yılı haziran ayında Anadolu kazaskeri, aynı yılın Kasım ayında da Rumeli kazaskeri olmuş. Mecali bugün ki anlamda devlet bakanlığına kadar yükselmiştir, yetmiş beş yaşında İstanbul’da vefat etmiştir. İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde, kendi el yazısı ile değerli bir güfte mecmuası vardır. Musiki ilmiyle meşgul olmuştur, Tarz-ı Cedid makamı onun icadıdır. Şarkıları Türk musikisinin en seçkin eserleri arasında yer almıştır. Yılmaz Öztuna’nın, Mustafa İzzet’in gençlik yıllarına kadarki yaşamına anlatıma bakarsak;



Tosya'da doğmuştur. Mustafa Ağa'nın oğludur. Annesi Şeyh İsmail-i Rumi'nin torunlarından birisidir, Şeyh İsmail Kaadiri dergahının kurucusu ve şeyhidir. Babasının ölümü üzerine annesi onu İstanbul'a göndermiştir. Annesinin akrabası olan bir müderrisin himayesiyle Fatih'te Başkurşunlu Medresesine girmiş, burada Arapça ve dini ilimler öğrenirken, Kömürçüade Hafız Efendi'den musiki dersleri almıştır. Kendisini dinleyen Sultan II. Mahmut sesinin güzelliğinden etkilenerek, Mustafa İzzet Efendi'yi on sekiz yaşındayken Enderun'a öğrenci hazırlayan, Galata Sarayı'na alınmasını emretmiştir. Üç yıl sonra 1821'de Topkapı Sarayında bulunan Enderun'a alınıp, burada Sadrazam Ali Paşa'nın öğrencisi olmuştur. Daha sonra Şakir Ağa'dan meşk etmiştir ayrıca, ney üflemeyi de bilirdi. Enderun da subay rütbesi taşıyordu ve orduya geçmek istediye de izin verilmemiştir (Öztuna, 1990).

#### 7. Hacı Arif Bey (1831-1885):

Hacı Arif Bey, hiçbir sazı çalmayı bilmemesi ve nota bilgisinin de olmamasına rağmen, bestekarlık dehası ile zamanının musikişinasları arasında ehemmiyeti yüksek bir yere sahiptir. Hamamizade İsmail Dede'den sonra, 19. yüzyılın en büyük bestekarı ve özellikle şarkı formunda Türk musikisinin en önde gelen bestekarı kabul edilmiştir. Arif'in şarkılarının çoğunun güftesi Mehmed Sadi Bey'e aittir. Bestelerini çok kısa zamanda yapabildiği, hatta bir gecede sekiz şarkı bestelediği söylenir. Hatta, Sultan Abdülaziz'in verdiği bir güfteye, yedi ayrı makamda beste yapması ne kadar hünerli bir bestekar olduğunun kanıtıdır.

Bekir Sıtkı Sezgin (1996), Hacı Arif Bey, musikisi tarihimizin, sayılı hanendelerindedir, çok kuvvetli bir hafızaya sahiptir ve binlerce eser bilmektedir. Musiki nazariyatında kendinden söz ettiren, Hacı Arif Bey, kürdili-hicazkar makamını icat etmiş ve müsemmen usulünü düzenlemiştir. "Mecmua-i Arifi" adlı bir de güfte mecmuası tertip etmiştir. Kendisine ait güftelerin de yer aldığı bu kitapta ellinin üzerinde makamdan, bin den fazla eserin güftesini toplamıştır şeklinde anlatmıştır.

"Altı yüz sayfa olan bu kitabın basımı, 17 Mart 1873'de, vefatından on iki yıl sonra İstanbul'da, vezirhanında, İbrahim Sırrı Efendi matbaasında tamamlanmıştır" (Öztuna, 1990).

Türk musikisinde "romantik" dönem, Hacı Arif Bey ile başlar. Kendisinden önce neo-klasik tarzda III. Selim, Hamamizade İsmail Dede, Şakir

Ağa gibi bestekarlar şarkı bestelemişse de Hacı Arif Bey bu alanda çığır açmıştır. Romantik dönemde, kar, beste, semai dönemi sona ermiş, büyük güfteli klasik formun yerini, şarkı formu almıştır. Ritim çeşitliliği, melodi renkliliği ve zenginliğiyle dikkati çeken şarkı bestekarlığındaki üstün seviyesiyle, bu formun, en üst derecede üstadı kabul edilmiştir.

“Fasl-ı atik” ve “fasl-ı cedid” olarak ikiye ayrılan Muzika-iHümâyun’un fasıl takımındaki fasl-ı atik kadrosunda yer alan Arif Bey’in, tesirinde kalmayan şarkı bestekarı yok gibidir. Bunlar arasında, aynı zamanda talebesi olan ve sanat anlayışının en güçlü temsilcisi kabul edilen Şevki Bey’in farklı bir yeri vardır. “Kanuni Mehmed Bey, Mustafa Servet Efendi, Santuri Ethem Efendi, Leon Hancıyan, Giriftzen Asım Bey ve Lemi Atlı, ayrıca Zati Arca ve Bimen Şen’de, Hacı Arif Bey’den istifade etmişlerdir” (Özcan, 1990). Hacı Arif Bey’in en seçkin öğrencisi ve ondan sonra Türk Musikisinin en büyük şarkı formundaki bestekarı, Şevki Bey’dir.

Şiirle de uğraşan ve bir kısım bestelerinin güftesini, şahsen yazmış olan Arif Bey, bini aşkın şarkı ile yüzden fazla ilahi ve diğer formlarda eser bestelemiş, ancak bunlardan yaklaşık üçte ikisi notasızlık yüzünden unutulmuştur. Bir tespite göre günümüze ulaşan eserleri, kırk dört makamdan meydana gelmiş olup, bunlar arasında en çok nihavend, kürdili-hicazkar, hicaz, suzinak, karcıgar, uşşak, hicazkar, muhayyer, hüzzam, rast, saba, ısfahan ve hüseyini makamlarının tercih edildiği görülmektedir. Ayrıca Suphi Ezgi’nin, Hacı Arif Bey külliyyatı üzerinde tamamlanmamış bir çalışması vardır (Sezgin, 1996:440-442).

Uslu (2015), Arif Bey, musiki sanatının popülerleştirilmesi, sevdirmesinde yeni bir akımın temsilcisidir. Bu sebepten bazıları onu, sanatın popülerleştirilmesinde, bazıları ise Romantizm temsilcisi olarak kabul ederler diyordu.

#### 8. Enderunlu Ali Bey (1831-1899):

Okulda gün içerisindeki ezanları o okurdu. Bu ezanları dinleyen devlet adamlarından birinin aracılığıyla saraydaki Enderun Mektebi’ne alınmıştır. Burada özellikle Dellâlzade İsmail Efendi tarafından yetiştirilmiştir. Öztuna’nın aktardığına göre;

On üç yaşından itibaren Sultan Abdülmecid'in huzurunda yapılan fasıllara katılmaya başlamış. On beş yaşlarında iken bir fasıl esnasında okuduğu maniyi dinleyen padişah, onun güzel sesi karşısında memnuniyetini “insan şeklinde bir bülbül” sözleriyle ifade etmiştir. Ali Bey, 1869 yılına kadar fasıl heyetinde çalışmıştır. Hocası Dellâlzade'nin vefatının (1869) ardından, 39 yaşlarındayken, arkadaşı Hacı Faik Bey'le birlikte Enderun'dan ayrılıp, Kadıköy'e yerleşmiştir. Bundan sonraki hayatını Kadıköy'de Prenses Zeynep Kâmil Hanım'ın konağında, 25 yıl musiki dersleri vererek geçirmiştir. Hidiv İsmail Paşa'nın takdirini kazanarak, onun davetiyle iki kez Kahire'ye gitti. İkinci gidişinde yanında Tanburi Kapril, Kanuni Garbis, Kemani Kirkor ve Lavtacı Andon gibi sazandeler de vardı. Son yıllarında maddi güçlüklerle karşılaştığı söylenen Ali Bey, Kadıköy'de Kuşdili'ndeki evinde 67 yaşlarında vefat etmiştir (Öztuna, 1990).

Ali Bey, hem çok üst düzey bir hanende, hemde bestelediği eserlerle musikişinaslığının kalite ve derinliğini ortaya koymuş bir sanatçıdır. Yetiştirdiği talebeler, daha sonraki yıllarda, Türk musikisinin önde gelen, musikişinasları içinde yer almıştır. Muzıka-i Hümâyün'da bulunanlarla, Enderun'un ileri gelenleri arasında sarayda zaman zaman yapılan musiki yarışmalarında, yarışmayı Hacı Arif Bey karşısında Ali Bey'in kazandığını İbn-ül Emin Mahmud Kemal kaydeder. Ali Bey keman çalmasını da öğrenmiştir, ancak hocası Dellâlzade'nin, “Senin sadece okumanı istiyorum” sözü üzerine keman çalmayı bırakmıştır. Hanendeliğinin bir özelliği de irticalen mani söylemedeki usta meydan şairliği idi. Beşiktaş'taki Saman İskelesi'nde, meşhur manici Zil İzzet'in semai kahvesine devam edenler arasında, o da vardı.

Ahmed Rasim'in naklettiğine göre gırtlığındaki ses kıvraklığı sayesinde, rahatlıkla istediği perdeye ulaşabilirdi, özellikle şed makamlarda çeyrek ve yarım perdelerdeki ustalığı meşhurdu. “Kemençeci Vasilaki'nin, “Onun gırtlığında bizim yay ve parmaklarımızla güç çevirebileceğimiz bir makine var” cevabını verdiğini söylemiştir” (Özcan, 2016:78-79). Ali Bey uzun hocalığı döneminde pek çok talebe yetiştirmiştir; bunlardan Şekerci Cemil Bey, Lemi Atlı, M. Nuri Duyguer, Dürrü Turan ve Şükrü Şenozan bazılarıdır.

#### 9. Nikoğos Ağa (1820-1890):

Nikoğos Ağa, ilk musiki bilgilerini, Balatlı Karabet Ağa'dan aldıktan sonra, Markar Ağa ve Hamâmizâde İsmail Dede Efendi ile Dellâlzade İsmail Efendi'den istifade ederek, kendini yetiştirmiştir. Ahmed Vefik Paşa'dan üç yıl

süreyile, edebiyat dersi aldığı da söylenir. Sultan Abdülmecid döneminin sonlarına doğru, Dellâlzade vasıtasıyla Enderun-ı Hümâyün'a musiki hocası olarak alınmıştır. Öztuna'nın Nikogos ile ilgili ifadeleri şunlar;

İstanbul'da Topkapı'da doğmuş ve yine burada ölmüştür. Ermeni asıllı olup, asıl adı, Nikogos Melkonyan'dır. Enderun'da Dellâlzade ve Haşim beylerle birlikte hocalık yapmış. Devrin önemli nota koleksiyoncusu Damad Müşir Ethem Paşa ile Sadrazam Ali Paşa'dan yakın ilgi görmüştür. Ethem Paşa, koleksiyonundaki pek çok eseri, Nikogos Ağa'nın okuyuşundan notaya aldırılmış, böylece birçok eseri doğrudan İsmail Dede ile Dellâlzade'den meşk eden Nikogos Ağa, bu eserlerin özelliklerini kaybetmeden, gelecek nesillere aktarılmasında sağlam bir köprü vazifesi görmüştür (Öztuna, 1990:121). Leon Hancıyan, Ethem Paşa'nın hazırlattığı koleksiyonda, kendisinden faydalanmak üzere Nikogos Ağa'yı dairesine davet ettiğini, Ethem Paşa'nın dairesine giderken yolda İhtisap Nazırı Hüseyin Bey'in oğlu Ali Bey'in, ağır yürüyen Nikogos Ağa'ya çabuk yürümesi için bir tokat vurduğunu ve buna çok üzülen Nikogos Ağa'nın, kısa süre sonra öldüğünü anlatır (Öztuna, 1990).

Nikogos Ağa hanendeliğindeki üst düzey oluşu ile musiki toplantılarının vazgeçilmez okuyucularındandı. Dini musikiye de ilgi duymuş, meşk ettiği pek çok dini eserin tavrını öğrenmek maksadıyla, Mevlevihanelere devam etmiştir. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz'in huzurunda okuduğu eserlerle dikkati çeken Nikogos Ağa'nın, bir defasında Sultan Abdülmecid'in arzusuyla ezan okuduğu söylenir.

Daha çok şarkı bestekarı olarak bilinen Nikogos Ağa'nın eserlerinde ağır başlı bir üslup dikkati çeker. Zengin melodik yapının yanında düzgün bir prozodi ve sağlam bir tekniğin gözlendiği bestelerinde, lirizm daima ön plana çıkar. Nikogos Ağa, iki yüz'den fazla eser bestelemişse de, bunlardan ancak yetmiş kadar şarkısı günümüze ulaşmıştır. Aynı zamanda iyi bir tamburi ve musiki hocası olan Nikogos Ağa'nın yetiştirdiği talebeler arasında, Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhlerinden Mehmed Celaleddin Dede'ye tambur hocalığı yapmıştır.

### 3.5.2. Dönemin Ünlü Avrupalı Bestecileri

Avrupa'da ilerleyen Osmanlı ordularının bir bakıma sembolü olan, Mehterhane ve Mehter Müziği, Türk Modası'nın oluşmasında başta gelen etken oldu, denebilir. Pek çok Avrupalı ve özellikle de Avusturyalı besteci, mehter

müziğine öykünen eserler yazdılar. Örneğin Johann Joseph Fux (1661- 1741), yazdığı Yeniçeri Senfonisinde kullandığı tek sesli (unison) ezgilerle, mehter müziğini hatırlatmak istemiştir. Bu ve benzer çok sayıda çalgı müziği eserlerinde o çağın bestecileri, mehter müziğinin ezgisel ve ritmik yapısını taklit etmeye çalışmışlar, operalarında da Türk konularını işlemişleridir. Daha Barok dönemden başlayarak Türk sultanlarının yaşamlarını konu alan operalarda, gizemli sultan saraylarındaki yaşam ve giderek gizemli doğu masallarının şiirsel yaşamı, mehter müziğinde ifadesini bulmaktaydı. Bütün bu yakın doğu müzik modasının, ilk gençlik yıllarından itibaren Mozart'ı da etkilemesi de doğaldı. “O yıllarda Viyanalılar, Osmanlı sefaretindeki mehter takımının sık sık açık hava da verdiği konserleri dinleme olanağı buluyorlar ve kısa mehter havalarından çok hoşlanıyorlardı” (Kerst, 2005). Say Mehter müziğinin etkilerini taşıyan eserleri şöyle ifade etmiştir:

Wolfgang Amadeus Mozart'ın keman için “Türk Konçertosu”, la majör piyano sonatının “alla turca” olarak bilinen Rondo bölümü, “Saraydan Kız Kaçırma” ve “Zaide” operaları, Ludwig van Beethoven'ın op 113Atina Harabelerindeki “Dervişler Korosu” ve “Türk Marşı”, Carl Maria von Weber'in “Oberon” operası, Johannes Brahms'ın “Yeniçeri stili uvertür” olarak tanımladığı op.80 “Akademik Tören Uvertürü”, Michael Haydn'ın “Türk süiti”, Jean-Philippe Rameau'nun “Gönlü Yüce Türk” bölümünü içeren “Gönlü Yüce Doğulular” adlı opera-balesi. Ayrıca konusu Türklerle ilgili olan yüzden fazla opera, operet ve bale eserin yazıldığı bilinmektedir. Örneğin Rossini'nin “İtalya'da bir Türk” ve “II. Mehmet” operaları. Bizet'in “Cemile” adlı eseri (Say, 2002).

19. yüzyıl Avrupa'sında yetişen ve Osmanlı-Türk musikisinden de etkilenen, birkaç besteci müzisyene de karşılaştırmada bir fikir vermesi için kısaca değinmekte fayda vardır.

#### 1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

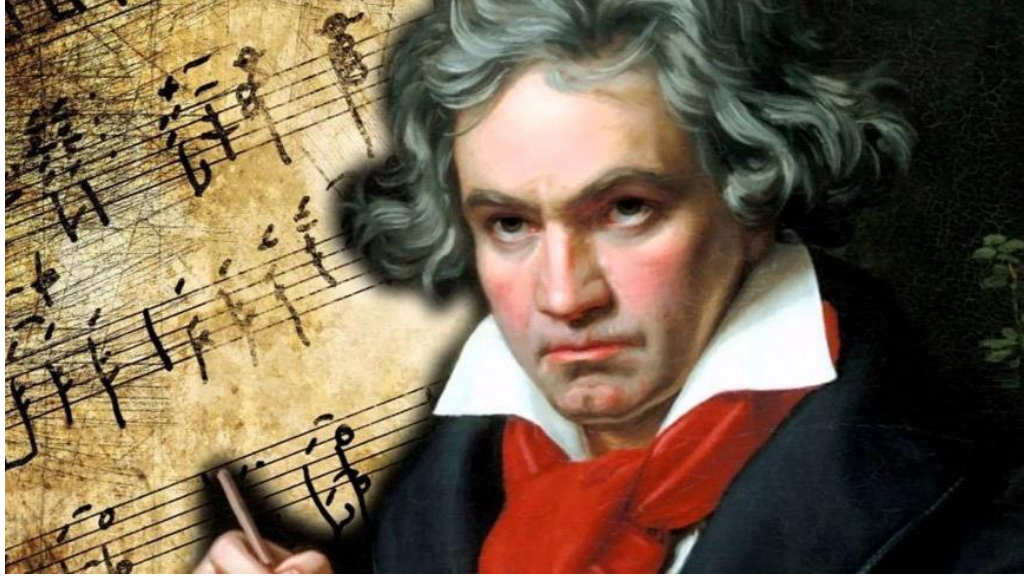
“Yaşamının değişik dönemlerinde yazdığı 23 opera ve bir bale müziği onun bu türe verdiği önemi ve yeri gösterir” (Kerst, 2005). “İmparatoriçe Maria Theresia'nın ölümünden sonra, geçen yılları daha da artan bir yoksulluk içinde geçirmiş ve henüz 35 yaşında yokluk ve borç batağı içinde 5 Aralık 1791'de çok sevdiği Viyana'da kendi yalnızlığı içinde ölmüştür” (Pamir, 1998).

Avrupa'da klasik dönemde Türk adını müzikte en çok duyuran besteci kuşkusuz Mozart'tır. Piyano sonatından başka, konçerto, opera ve balelerinde de Mozart, Türk vurmali çalgılarını ya da Türk müziğinin renklerini kullanmıştır. 1775'de yazdığı "Türk Konçertosu", 1778'de Paris'te yazdığı KV331 La majör piyano sonatının son bölümü 'Rondo-Alla turca' ve 1782'de yazdığı "Saraydan Kız Kaçırma Operası" bunlardan en ünlüleridir. Ayrıca KV 109 'Le Gelosie del Seraglio' adlı bale müziğinde, KV 334 'Zaide' ve KV 422 'L'Oca di Cairo (Kahire Kazı) operalarında da Türk müziği renkleri görülmektedir. Tüm bu operalarda, özellikle 'Saraydan Kız Kaçırma' operasında sadece müzikte yaratılan Türk müziği atmosferinden öteye, konunun akışında da Türk bağışlayıcılığı, başka bir deyişle 'Gönlü Yüce Türk' teması öne çıkmaktadır. Operada Türk hükümranlığını temsil eden Selim Paşa'nın, vaktiyle kendisini savaşta yenen Hristiyan komutanın oğlu olduğunu anladığı Belmonte'yi, kendisinin büyük bir aşkla bağlandığı Konstanze'yi ve diğer kaçakları önce hapsedip sonunda bağışlaması ve serbest bırakarak ülkelerine yollaması, Türk bağışlayıcılığının sembolü olarak kurgulanmıştır (Altar, 2000).

Öte yandan, Mozart'ın, KV.219 La Majör keman Konçertosu'na, eserin son bölümün ortasında yer alan 'Allegro' dan dolayı 'Türk Konçertosu' denilmektedir. Başka bir eserinde ise, "K.331 La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümüne 'Alla Turca' denildiği gibi, yaygın adıyla Türk Marşı denmektedir" (Oransay, 1967). Mozart'ın mehter müziğinden olası etkilenmesi sadece ezgi yürüyüşleri ile sınırlı değildir. O, daha çok bu müziğin ritmik yapısını aşırı duyarlığı ile doğru algılamış ve bütün Türk tarzı eserlerinde etkili bir biçimde kullanmıştır. Greve (1997), orkestraya da yerleşen, hatta o yıllardaki 'Piramid Piyano' markasıyla piyasaya sürülen piyanolardaki 'Yeniçeri Çalgıları Pedalı' ile Türk vurmali çalgılarının tınısını çalınan bas sesleriyle birlikte veren piyanolar yapılmış, orkestrada Türk vurmali çalgıları kullanılmıştır diyor.

## 2. Ludvig Van Beethoven (1770- 1827):

"Küçük yaşlarda ailesinin geçimine katkıda bulunmak için kilisede piyano çalarak çalışmaya başlamıştır. Daha 8 yaşında seyirci önünde klavsen çalan Beethoven, 12 yaşında saray orgcusu oldu. 13 yaşında 3 sonat yayımladı" (Champigneulle, 1975).



Kaynak: <https://www.sozcu.com.tr/2018/gundem/ludwig-van-beethoven-192-yasinda-ludwig-van-beethoven-kimdir-iste-eserleri-ve-kisa-yasam-oykusu-2310187/> 15.12.2018 23.00'da erişildi.

### Şekil 3.6. Beethoven

“Fransız ve Amerikan Devrimleri, sonra da Napoleon’un egemenlik kurduğu bir Avrupa’nın duygu ve düşünce iklimi, Beethoven’in müziğini büyük ölçüde etkilemiştir” (Mimaroğlu, 1961). Beethoven çok titiz çalışan bir müzisyendi. Müziği, ifade gücü ve teknik olarak çok üst seviyedeydi. Beethoven, Haydn ve Mozart’tan devraldığı prensipleri geliştirdi, daha uzun besteler yazdı ve daha tutkulu, dramatik eserler oluşturdu. Özellikle Op. 109 piyano sonatıyla Klasik müziğin Romantik Dönemini başlatmıştır. Mehter musikisinden etkilendiği op.113 Atina Harabelerindeki “Dervişler Korosu” ve “Türk Marşı” gösterilir. ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven), 19.05.2011).

### 3. Franz Liszt (1811-1886):

19. yüzyılın en önemli piyanistlerinden birisi, senfonik şiir tarzının yaratıcısı olan bestecidir. Macar bir küçük varoş-fakir ailenin çocuğudur. 12 yaşında Paris’te dinleyici kitlesini çalışının olağanüstü çevikliğiyle ve yorumlarıyla sarsmıştır. “Şiire çok yakın, edebi ve betimleyici özellikte bir müzik yaratmıştır. Liszt, tekniğinin kaynakları sayesinde senfonik şiirin programlarını piyanoya ilk uyarlayan sanatçısıdır” (Champignuelle, 1975).



Kaynak: <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/03/07/unfinished-liszt-opera-heard-first-time-cambridge-scholar-fills/> 16.12.2018 13.00'da erişildi.

**Şekil 3.7.** Liszt

Mimaroğlu (1961), Liszt orkestra müziğine senfonik şiir adı verilen, klasik düzene karşıt, çoğunlukla müzik dışı konuları, özellikle edebiyatı işleyen bir türü kazandırmıştır. Liszt' in bu alandaki başlıca etki kaynağı Berlioz' dur demiştir. Senfonik şiir, orkestra sanatı diye adlandırabileceğimiz klasik senfoninin yapı düzenini yıkarken, yerine başka bir yapı anlayışı getirmiştir.” Bu yapı “ana düşünüş” ün özgürce geliştirilmesi sonucu ortaya çıkan bir yapıdır. Goethe, Schiller, Shakespeare, Lamartine, Victor Hugo gibi edebiyatçılardan etkilenmiştir” (Mimaroğlu, 1961). Zamanın Osmanlı padişahı tarafından İstanbul'a davet edilen Liszt burada konserler vermiştir.

### **3.6. Osmanlı'nın Batıya Etkisi**

Önceleri, Avrupalılar yalnızca Türklerin askeri müziklerine ilgi göstermişlerdir, Türk müziğiyle en eski temaslar Mehter musikisi ile başlamıştır. On beşinci yüzyıldan, on sekizinci yüzyıla kadar yabancıların yazdığı, Türk musikisi ile ilgili birçok seyahatname, günümüze ulaşmıştır. Bu kaynaklardan Osmanlı'nın Batı'ya olan etkisine dair fikir sahibi olabiliriz.

Örneğin “16. yüzyıl seyahatnamelerinin bazılarında, Avrupa'da İslam'ın müziği yasakladığı ve Türklerin askeri müzik hariç tüm müzik türlerini görmezden geldiğine dair yaygın bir önyargı var” (Aksoy, 2003).



Osmanlı'nın Avrupa'ya olan tesiri mehter musikisi ile on yedinci asır ile başlar, özellikle orta Avrupa'nın dinlediği Mehterhane'ye, Türk musikisi, Yeniçeri musikisi gibi adlar vermişlerdir. Avrupa'da ki bazı bando ve orkestralar, Mehterhane'de bulunan vurma sazlardan etkilenecek alıntılar yapmışlardır ve bir Türk üslubu (alla turca) modası yayılmıştır. Bu üslubu tam olarak anlamadan taklide kalkan bestekarlardan, Mozart (la minör piyano sonatı, ronda alla turca) ve Beethoven (IX. Korolu senfonisinin alla marciası, Atina harabelerinden Türk marşı) olmuştur, öte yandan 5/8, 7/8, 8/8 gibi Türk usulleri de Batı musikisine girmiştir. Türk musikisiyle ilgisi olmadan Türk'lere ve İslam alemine ait konuları anlatan, 17. asır sonlarında "Bibliothèque Orientale"nin, 18. asrın başlarında ilk Bin bir gece (Elf Leyle ve Leyle) tercümesinin çıkmasıyla Doğu'ya ilgi uyanmıştır. XIX. Asırda, Hafızın gazelleri, Hayyam'ın rubaileri ve Şeyh Sadi ise büyük bir tanınırlığa sahip oldu. Goethe, Hafızı taklit edince, Mozart Saray'dan kız kaçırma operasını yazdı ve Mevlâna hayranlığı başladı (Öztuna, 1987).

Muhtemelen dünya müzik tarihine on 14. yüzyılda Avrupa'nın tek önemli katkısı Fransız bir gezgin olan Bertrandon de la Brocquière tarafından yapılmıştır. Bertrandon Edirne'deki II. Murad sarayındaydı ve minarelerin destansı ezanlarını, saray çevresinin kahramanlık şarkılarını, neşeli ve popüler melodilerini dinledi. Osmanlılar hakkında daha kapsamlı çalışmalar 16. yüzyılda ortaya çıkmaya başladı. Bu yüzyıla özgü gözlem, yeniçeri grubu olan mehterden gelen izlenimlerle dikkat çekiyordu. Yöre müziği ve kentsel Türk müziğinden de oldukça bahsedilmiştir ve yüzyılın ressamaları mehter ve kentsel hafif müzik enstrümanlarını temsil etmiştir.

1547-1554 yılları arasında İstanbul'da bulunan Fransız bir gözlemci olan "Pierre Belon du Mans, Türklerin yaylı çalgılar çalma konusunda Fransa ve İtalya halkından daha yetenekli olduğunu yazdı. Belon dışında, yüzyılın gezginleri İstanbul'da duydukları müzikten olumlu izlenimler aktarmadılar" (Aksoy, 2003). "Neredeyse bütün gözlemciler mehterin "gürültülü" performansından şikâyet ettiler ve aslında duydukları müzik olan Türk müziğinin kulakları tırmalayıp sınırları rahatsız ettiğini ifade ettiler" (Behar, 2005).

Odağın askeri müzikle ilgili olması, Osmanlı imparatorluğunun askeri bir güç olarak zirvede olması ve Avrupa'nın 16. yüzyılda tehdit altında olması nedeniyle bu gözlemler oldukça doğaldı. Ancak bu askeri tehdit, Türk müziğinin Avrupa üzerindeki etkilerini önlemiyordu. Şimdiye dek, askeri müzikten

vazgeçmiş birçok Avrupa ülkesi, askeri gruplar geliştirmeye ve askeri müziğin geliştirilmesinin gerekli olduğunu düşünmeye başladılar. Dahası, İngiliz, Fransız ve Alman askeri birlikleri, Mehter'e benzeyen askeri gruplar kurdular.

Cinuçen Tanrıkorur'a göre 16, 17 ve 18. yüzyıllarda askeri musiki sanatının zirvesine ulaşan Mehter musikisi, savaşlarla ve Osmanlı heyet ve elçilerine yapılan eşlikler ile tanındığı Avrupa'da, öncelikle ordu birliklerini, sonrada bestecileri etkilemekte gecikmemiştir. Örneğin II. Frederic'in emir subayı Baron von der Trenck, 1741'de Avusturya'nın Osmanlılara karşı kurduğu "vahşiler" birliğinin başında Viyana'ya girerken, askerin ötünde bir küçük bir mehter takımı yürütmüş, bununla Viyanalıları etkilemiştir. Başka bir örnek, 1683' de Viyana'ya yürüyen Jan Sobieski'nin ordusuna mehterandan etkilenmiş bir askeri bando eşlik etmiştir. Batı'nın daha çok Yeniçeri Müziği anlamına gelen "Janitscharen musik", "musique des Janissaires", "Janissaires musica dei Giannizzerri" gibi terimlerle adlandırdıkları mehteri ilk Lehler 1741'de uygulamış, akabinde Avusturya, Rusya, Prusya ve İngiltere uygulamışlardır. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda, Türk askeri müziği tarzında (alla turca) opera, senfoni, konçertolar besteleme modası her geçen gün artıyordu. Handel'in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Bayezid operaları ile başlayan "Türk Operası" akımı Gluck, Gretry ve Haydn'dan sonra moda olmuş, Mozart ve Beethoven ile zirveye çıkmış, Avusturyalı operet bestecisi Leo Fall'ın İstanbul Gülü (1916) ile yüzyılımız başlarına ulaşmıştır (Tanrıkorur, 2016).

Avrupalıların, on yedinci yüzyıl itibariyle, Türk askeri müziğine daha fazla ilgi göstermeye başladıkları bu yüzyıl, Türk müziğine nesnel bir tavırla yaklaşmaya çalışan, hatta önceki yüzyılın gözlemcileri tarafından gürültülü olarak nitelendirilen gösteriden zevk alan birkaç gezgine tanık oldu. Bu yüzyılda klasik Türk müziğini, yani Türklerin seküler sanat müziğini ve aynı zamanda Mevlevi müziğini, yani "Sema ve Neyzen Dervişlerinin" müziğini dinleyen birçok gözlemci bulunur. Nitekim, on yedinci yüzyıldaki gözlemcilerin ortak yönü, Türk müziğini sadece orduyla sınırlamamış olmalarıdır.

Fransız tüccar ve gezgin Sieur Jean Antoine du Loir, Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte 1639'da İstanbul'da on yedi ay geçirdi. Akdeniz, Ege Adaları ve İstanbul'a geldi, gözlemleri, dostlarına yazdığı mektuplar vasıtasıyla "Les Voyages du Sieur du Loir" adıyla 1654 'de Fransa'da yayınlandı. Türklerin dini, yaşamı biçimi, ahlakı, unvanları gibi başlıklarda gözlemlerini aktaran Loir, özellikle Mevlevi mukabelesinin düzeni konusunda gözlemleri bulunmaktadır. Muhtemelen 17. yüzyılda Osmanlı müziği ile ilgili en ilginç düşünceler, Fransız yazar ve halk masalı koleksiyoncusu Charles Perrault'un, "Paralleles des Ancients et Modernes" adlı eserindedir. Burada, gözlem yapanın kişisel zevk açısından değil, daha objektif bir şekilde ve hatta akademik bir ilgiyle, Türk müziğinin çeşitli yönlerini tartışmaktadır (Aksoy, 2003).

Türk kulağı, Batı ölçeğinden farklı olan doğal skaladan memnun Oryantalistler doğal ölçeğe alıştıkları için kulakları daha hassastır, bu nedenle daha yetenekli sanatçıları var, Türkler ünsüz seslerden habersizler, bu nedenle sadece birkaç bölümün uyumu olmayan melodik müzikleri geliştirmişlerdir, Türk müziği Avrupalıların müziğiyle kıyaslanmasa da çok çeşitli Türk ezgileri ve müzik enstrümanları Batı müziğine katkıda bulunmuştur. Şekil 3.8.'de Batı gözüyle Osmanlı müziğine dair bir şekil görülmektedir.



Kaynak: <http://www.piyanocu.net/pages/osmanli-musikisi-klasik-bati-muzigi-musiki-saray-muzik.html> 17.12.2018 12.00'da erişildi.

### Şekil 3.8. Batı Gözüyle Osmanlı'nın Müziği

18 yüzyıl, Avrupalıların Türk müziğini en ciddi ve ayrıntılı bir şekilde araştırdığı bir dönemdir. Bu yüzyıl, klasik Türk müziğinin geliştiği ve olgunlaştığı bir dönemdir. Öte yandan, aynı dönemde Avrupa klasik müziği de dönüşüm geçirmeye başlamıştı. “Haydn, Mozart ve Beethoven’ın çeşitli kompozisyonları ürettiği zamanlara tekabül etmektedir. Senfoni formu tanıtıldı ve vurmali çalgılar daha önemli hale geldi ve kullanımları daha sık hale gelmiştir” (Behar, 2017). Mesela, nadiren kullanılmış olan ziller, orkestranın

daimî bileşenlerinden biri haline geldi. “Bir önceki dönemin nispeten yumuşak müziğine karşı, daha güçlü ve daha duygusal duyguları ifade etmeye uygun, tonu daha yüksek olan yeni bir müzik türü, Barok müzik, oluşum sürecinde idi” (Tura, 2017).

Çok sayıda Batılı gözlemci, Mehter'in performansını çok gürültülü ve titiz buluyordu, ancak bu yüzyılda, aynı Mehteri rahatsız bulmayan, çok sayıda gözlemci de görülmüştür. Aslında, on sekizinci yüzyıl “Türk Modası”nın Lehistan, Prusya, Rusya ve Polonya gibi birçok Avrupa ülkesinin birer Mehter takımı kurdukları bir dönemdir.

#### **4. BATI MÜZİĞİ’NİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNE YANSIMALARININ İNCELENMESİ**

Yüzyıllar boyunca Türk tarihini, Türk devletini, hukuki, sosyal, askeri sistemi, kültürü ve gelenekleri aktif olarak inceleyen Avrupalılar, Türk müziğinden (ilk önce askeri müzik), 15. yüzyıl itibariyle etkilenmiş ve sonrasında Osmanlı-Türk makamsal müziğinin de etkisinde kalmışlardır.

Türk musikisinden bahseden Avrupa kaynakları üç kategoriye ayrılabilir: genel tarihçiler ve şarkiyatçılar, musiki tarihçileri ve müzikologlar, gezginler ve gözlemcilerin yazdığı seyahatnameler. Seyahatnameler pek tabii ki gözlemden, yaşantıdan doğan bir türü, bir yabancının herhangi bir konuya dair görgü tanığı olarak, gözlemini anlatması bile çok değerli bilgiler barındırabiliyor. Musiki tarihçisi ve müzikologlar, genellikle yazılı malzeme üzerinden üretim yapmışlar, öte yandan seyahatnamelerden de ciddi istifade etmişlerdir. “Şarkiyatçılığın ancak 18. yüzyılın sonlarından itibaren yöntemli bir bilim dalı haline gelmesi, gezginlerin yani seyahatnamelerin tarihi açıdan çok daha önemli olduğu kendiliğinden ortaya çıkar” (Aksoy, 2003). “Geçtiğimiz yüzyıllardaki müzik tarihçileri ve müzikologlar genellikle sadece yazılı materyal üzerinde çalıştılar ve bazen Türk müziğini hiç duymamış olabilirler” (Kaçar, 2012). Bununla birlikte, Avrupalı ziyaretçiler tarafından yazılan seyahat günlükleri, hatıralar ve

mektuplar, son yüzyıllardaki Türk müziğinin nasıl bir şey olduğu ve Avrupalılar tarafından nasıl algılandığı hakkında gözlemler ve ipuçları sunmaktadır.

#### 4.1. Doğu – Batı Kavramı ve Oryantalizm

Batı müziğindeki yapısal değişikliklerle ilgili gelişmelerin yanı sıra, Türk müziğine ilişkin Avrupa görünümü 18. yüzyılda ilginç bir bakış açısı kazanmıştı. Avrupa kültürünün genişleyen ufku, Türkiye'yi ziyaret eden gözlemcilerin alımını etkiledi. “Bu yeni eğilimi yönlendiren inanç, Efsanevi Antik Yunan müziğinin kalıntılarının, Ortadoğu halklarının müzik geleneğinde, yani Osmanlı müziğinde devam ettiği varsayımıydı” (Aracı, 2010). Bazı gözlemciler, Türk müziğine karşı tutumu ya da Türk zevkine ve Eski Yunanlılara karşı benzerlikler çizmeye çalıştı, Türk müzikleri ve müzik enstrümanlarındaki antik Yunan müziğinin antik yankılarını aradı, mesela “İstanbul ve İzmir'de uzun yıllar geçirmiş bir Fransız olan Pierre Augustin de Guys, köçekçe dansı ve ezgilerinin Bacchus ayinlerinden gelmesi gerektiğini ileri sürdü” (Aksoy, 2003).

Avrupa'nın “Yeni Yunanistan” üzerinden Antik Yunan arayışına ilişkin önemli bir kitap yazan Terence Spencer, 16. yüzyıldan itibaren Yunanistan'ı ziyaret etmeye başlayan Avrupalıların bu ülkede sanat ve bilimler açısından hiçbir şey bulamadıklarını, Eskilerin soyundan geldiğine inandıkları Yunanlıların entelektüel ve etik niteliklerini de gözlemleyemediler. Yapılan değerlendirmelerde, Türklerin boyunduruğu altında, bilim, sanat ve eski çağ ahlakı ortadan kalkmış olduğunu ileri sürdüler. Ancak, yine de antik insanların öfkeleri, yaşam biçimleri, eğlenceleri ve müzikleri önemli değişikliklere uğramamıştı. Müzik, XIII. yüzyıl Avrupa'sının “yeni” Yunanistan ile Eski Yunanistan arasında tarihsel bir devamlılık hissine sahip olabileceği tek güzel sanattı (Aksoy, 2003).

On sekizinci yüzyılın sonuna kadar Avrupa kaynaklarında Türk müziği hakkında bulabildiğimiz şeyler, büyük ölçüde gözlem ve deneyime dayanarak on dokuzuncu yüzyılda ortadan kalkar. Bu, oryantalizmin yeni bir disiplin olarak kurulduğu bir dönem olarak ifade edilebilir. 19. yüzyıl oryantalizminin birkaç istisna dışında yalnızca Doğu'nun yazılı kaynaklarını düşündüğünü biliyoruz. Öte yandan gözlemden mahrum kalmak, birçok Avrupalı Alim'in yanılmasına neden oldu. “Fetis ve Kiesewetter, örneğin, Türk müziğini hiç duymamış, on dokuzuncu yüzyılın tanınmış iki tarihçisi, okurlarına bu müziği en yanıltıcı

şekilde anlattılar” (Aracı, 2010). Aslında, bu “masa başı müzikologlarının” eserleri, yirminci yüzyılda Türk müzikologlar Rauf Yekta ve H. Sadettin Arel tarafından ciddi biçimde eleştirilmiştir.

Halen, Türk müziği bilimsel bir araştırma konusudur. Bugün İngiltere, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer batı ülkelerinde Türk müziği üzerinde çalışan ciddi alimler var, ancak bu yirminci yüzyılın ikinci yarısının sonucudur. Bu gecikmenin ana nedenlerinden biri, 19. yüzyılın geleneksel oryantalist tutumudur. Ayrıca 1920'lerin ve 1930'ların Osmanlı müziğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu düşünmeyen, Batı yanlısı, milli Türk kültürü çatısındaki, Türk Cumhuriyetinin tutumu üzerinde bir etkisi oldu. “19. yy. bilginleri, 17. ve 18. yy yapılan Osmanlı müziğinin canlı gözlemlerini değerlendirirler, Türk müziği hem Batı dünyasında hem de Türkiye'de çok daha erken, kapsamlı bir bilimsel çalışmanın nesnesi haline gelmiş olabilirdi” (Aracı, 2010).

#### **4.2. Türk Müzik Kültüründe “Klasik” Kavramının Kullanımı**

Makam olgusu, müziğin karakteri üzerinde rol oynayan unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Aracıya (2010) göre makam, çoğu zaman ezginin kendisine mahsusluğunu bile belli ediyor. O hatta ezginin milli özellik kazanmasına bile hizmet edebilir ki, nitekim makam müzikte milli rengi belli eden önemli öğelerdendir. Ancak müzikolojik olarak milli renk görecelidir.

Bununla birlikte söylenebilir ki klasik kavramının kullanımı Türk müziği içerisinde batılılaşma hareketleri ile birlikte girmiştir. Batılılaşma sürecinde birçok reform gerçekleştirilmiştir. II. Mahmut'un o dönemde ortaya koyduğu bu reformların, kalıcı olabilmesi ve insanlar tarafından kabul edilebilmesi için, kültür ve sanat alanında özellikle radikal olması gerekmektedir. İşte bu sebeple klasik kavramı klasik batı müziği ekseninde Türk müziğine entegre olmuştur. “Müzikte batılılaşma ilk olarak klasik kavramının Türk müziği kültüründe kullanımı ile başlamıştır” (Tura, 2017).

### 4.3. Osmanlı-Türk Müziği'nde Batılılaşmanın İlk İzleri

Osmanlı İmparatorluğu'na Batı musikisinin ilk girişi 17. yüzyılın sonlarından itibaren Batı'nın üstünlüğü ve kuzeyde bir Rus devletinin doğuşu ile kendi aleyhine bozulan kuvvetler dengesini düzeltmek için Batı'ya dönmek zorunda kalan Osmanlı Devlet politikasının, bir sonucudur. Osmanlı Devleti'nde kaybedilen savaşlar ve yapılan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarından sonra, içeride bazı değişikliklerin yapılması elzem olmuştur. Lale devrinden itibaren Devleti yönetenlerin Batı'ya baktıkları pozitif perspektif, Batı'nın kültür ve sanat unsurlarının saraya girmesini kolaylaştırmıştır. On sekizinci yüzyıldan sonra Padişahların birçoğu Batı müziğini dinleyip, himaye etmişlerdir. Opera Osmanlı ileri gelenleri arasında en fazla ilgi çeken sanat olduğu gibi, özellikle Batı'ya gönderilen Osmanlı elçilerinin yazdığı sefaretnameleri sarayı opera sanatına dair etkilemiştir. Kısacası Osmanlı Devleti, toprak kaybının başlangıcı olan Karlofça Antlaşması'ndan sonra, Avrupa kurumlarını kendine mal etmeye, Avrupalılaşmaya, Batılılaşmaya başlamıştır. Kısaca eski gücünü yeniden kazanmak isteyen Osmanlı, bu gücü batılılaşma yolu ile kazanacağını hayal ederek hamlelerde bulunmuştur.

Cumhuriyet döneminde yapılan modernleşme hamlesinin alt yapısını, Osmanlı döneminde ki modernleşme çabaları oluşturmaktadır. Osmanlı'da modernite ve toplumsal değişime geçiş sürecinin çoğunun, Osmanlı ve Avrupa toplumlarının etkileşiminin bir sonucu olarak görüyoruz ve tabii olarak bu 19. yüzyılda da etkisini göstermeye devam etmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde modernleşmeye yol açan girişimlerin başlangıcı olarak, III. Selim döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle 18. yüzyılın sonlarında getirilen yenilikler denebilir; bu modernleşme Batılılaşma ile özdeşleştirilmiştir.

Bununla birlikte ne Sultan ne de etrafındaki insanlar, Avrupa'daki teknolojik yeniliklerin "Reform" dan beri süren sosyal, ekonomik ve politik yenileşmenin sonuçları olduğunu anlamadılar ve eski sorunları çözmek için eski yöntemlerle küçük girişimlerde bulundular. Yönetimsel, ekonomik ve sosyal

modernleşmeye yönelik çabalar göstermediler. Hem şehirlerde hem de ülkedeki sorunların ciddi sonuçlarını bastırmak için düzenlemeler geliştiriyorlardı.

III. Selim'in sosyal ve ekonomik reformları yeterli olmaktan uzaktı. Bu atmosferde, "Nizam-ı Cedid" (Yeni düzen), III. Selim döneminde, reform için atılan en belirgin adım olarak adlandırılabilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupacılığın bağlamında "yeni" ile yapılacak her şeyin, "Yeni Düzen" anlamına gelen "Nizam-ı Cedid" (1789) ile başladığını ve bunun Avrupalılığa askeri, siyasi ve kültürel açıdan yönelik bir süreç olduğu ifade edilmiştir. Her ne kadar III. Selim'in reform girişimlerinden sadece birkaçı başarılı olsa da, bu çabaların ardışık çabalar için yol gösterici olduğu söylenebilir (Beydilli, 2009:420-425).

Aracı'ya (2010) göre bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki duvarın kısmen çökmesine ve Avrupa'da temel fikirleri Osmanlı'ya götüren askeri ve teknik gelişmelere tanıklık etti. Böyle bir açılımın, geçmişi ve gelenekleri korumanın bir aracı olarak işlev gören içe dönük bir toplum üzerinde sadece küçük bir etkisi olabileceğini belirtti. Yalçın Tura (2017), bunun önümüzdeki yıllarda daha yaygın ve önemli girişimler için temel attığını vurgulamaktadır. Modern Türkiye'nin gerçek temelleri böyle atıldı demiştir.

Osmanlı İmparatorluğunda "Nizam-ı Cedîd (1789)" yeni düzen anlamına gelir ve Avrupacılığa askeri, politik, kültürel ve ilgili kültürleşmeyi hedefleyen bir süreçtir. Bu konuda Aracı," 1800'lerde başlayan ve imparatorluğun çöküşüyle sona eren reform hareketlerinin bir bütün olarak kabul edildiğini ve Tanzimat reformistlerinin kapsamlı icra ve hukuki yeniliklerinin, II. Abdülhamid ile meyve vermeye başladığını söylüyor" (Aracı, 2010).

Bu dönemde, birçok alanda görülen Avrupa'ya yönelmenin yanı sıra, Avrupa'nın sanatta da etkisi yadsınamaz boyuttaydı, Avrupacılığa ilişkin reformun tezahürlerinden biri, her zaman öncelikle politika ile birlikte olan ve birçok şeyle ilişkili olan müzikte kendini gösteriyordu.

Bu bağlamda müzik, Avrupa sanat müziğidir. Buna paralel olarak, Osmanlıda 1826'da başlayan reform hareketleriyle birlikte, resmen batıdan etkilendiğinin bir göstergesi olan, Muzika-i Humayun (1831) kuruldu. Orada kullanılan müzik, çalgı, öğretim yöntemleri ve Türklerin batı müziği ile etkileşimi, öncelikle askeri müzik, müzik grubu ve daha sonra sivil müzik



üzerindeki etkilerini göstermiştir. Bu nedenle Muzika-i Hümayun'un ile müzikte reform yolunda ilk adımların atıldığı söylenebilir. Tura (2017), Muzika-ı Hümayun'un 1924'de Atatürk'ün emriyle Ankara'ya taşınmış ve "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adı verilmiştir. Sonrasında Zeki Üngör yönetimindeki bando, Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrasına ve bir süre sonrada Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını aldığını ortaya koymuştur.

#### 4.4. 19. Yüzyıl Batılılaşma Süreçleri

III. Selim'in Avrupalı aktörleri performanslarını izlemeye davet etmiş, Batı müziği ve şiirlerini çoğaltmış, kişisel kullanım için batı sanat eserlerini ithal etmiştir. Türk müziğinde çok sayıda önemli eser üreten III. Selim, yurtdışına gönderdiği büyükelçilerin raporlarında müzik ve opera ile ilgili maddeleri dikkatlice incelemiş ve bir opera gösterisi izlemiştir. Bu gösteri, 1797'de Topkapı Sarayı'ndaki yabancı oyuncu grubuydu. III. Selim dönemindeki "geleneksel reform" süreç politikalarının, II. Mahmud dönemindeki "modern reform" süreç politikalarıyla yer değiştirilmesiyle, Osmanlıda müziğin önemli ve öncelikli bir konu haline geldiği açıktır.

Mehmet Emin Zümrüt, "Türk Musikisi'nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması" başlıklı makalesinde toplumdaki kültürel değişimin nasıl gerçekleştiğini şu cümlelerle anlatır: Askerlerin sık sık şehir içinde batı tarzında çalan bu müzika eşliğinde yürüyüş yapmaları, şehir halkının büyük çoğunluğunun, ilk defa Batı Müziği'yle tanışmaları demek olduğundan önemlidir de. Zaten amaç, batı musikisi zevkini saray ve çevresine aşıladıktan sonra şehre ve ardından tüm ülkeye yaymaktır. Bu tavır, askeri reformlarla ve yaşayış tarzındaki değişimlerle yüzünü batıya çeviren bir devletin bu eğilimini halka da yayma çabasıdır. Donizetti bunu bandodan başlamak suretiyle koro ve orkestralar oluşturarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Koro ve orkestra eserlerinden oluşan ilk repertuar kolay anlaşılabilen parçalardan oluşmaktaydı. Bu yüzden halk tarafından benimsenmesinin kolay olduğu söylenebilir (Zümrüt, 1999).

Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Selim devrinde başlayan reform anlayışı ve çabaları II. Mahmud devrinde devam etti ve Abdülmecid döneminde Tanzimat'ın (Reorganizasyonun İmparatorluk Fermanı) açıklanmasıyla daha somut hale gelmiştir. Müzik alanında da somut adımların atıldığı bu dönemde, II. Mahmud'un daveti üzerine 1828'de İstanbul'a gelen Giuseppe Donizetti, ilk

pirinç çalgılar grubu ve saray orkestrasını kurmuştur. “Yine bu süreçte, Beyoğlu tiyatrolarında rol alan İtalyan operaları, en dikkat çekici gelişmelerden biri olmuştur” (Kaçar 2012). Özellikle “1846-1885 yılları arasında ünlü İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin operalarının dünya prömiyerlerinden birinin sadece birkaç yıl sonra İstanbul'da rol aldığını görmekteyiz” (Aracı 2010).

Yine Osmanlı'nın son döneminde müzik modernleşme çabalarının bir parçası olarak değerlendirildiğinde, bahsedilmesi gereken önemli kurumlardan biri, Darülelhan (Müzik Evi). “Osmanlı'da ilk resmi müzik okulu olan Darülelhan, 1914 yılında kurulmuş ve Türk müzik eğitiminin yanı sıra, Batı müzik eğitimi vermiştir” (Kaçar 2012). Cumhuriyetin kuruluşundan sonra bu kurum, yeniden düzenlenmiş, Batı müziğine dayanan bir konservatuvara dönüştürülmüş ve isim değiştirilerek İstanbul Konservatuvarı olarak adlandırılmıştır.

Cumhuriyetin ilanına kadar, Osmanlı müziği göz önüne alındığında, reform çabalarının ve reform girişimlerinin etkileri görülmektedir. Bununla birlikte, Osmanlılaşmanın son döneminde, Batılılaşma çabalarının ne sosyal, ne de kurumsal olarak, çok etkili olduğunu görülmüştür. Ancak, bu dönemde atılan ilk adımlar, daha düzenli girişimlerin temelini attı. Bu noktada, Muzika-ı Hümayun'un (Osmanlı İmparatorluğu'nun İmparatorluk Orkestrası) Cumhurbaşkanlığı Müzik Grubuna ve Darülelhan'ın İstanbul konservatuvarına dönüştürülmesi ve Cumhuriyet döneminde varlığının devam etmesi örnek olarak verilebilir.

#### **4.4.1. III. Selim Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1761- 1808)**

III. Selim, Osmanlı Devleti'nin 28. Hükümdarıydı, babası III. Mustafa ve annesi Mihrişâh Vâlide Sultan'dı. 24 Aralık 1761'de doğan Selim, 5 yaşında Kur'an eğitimi almaya başlamıştır. Daha sonra Topkapı Sarayı'nın Enderun okulunda Arapça, Farsça, Türkçe, Kıraat, Kavaid-i Osmanlı, Tarih ve Coğrafya dersleri almıştır. 13 yaşında babasını kaybeden III. Selim, babasının arkasından çok endişe duyuyordu, ama amcası I. Abdülhamid babasının yokluğunu hissettirmemeye çalışıyordu. O, “kafes hayatı” olarak adlandırılan zor dönemden sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun tek varisiydi. Osmanlı İmparatorluğu'nun sıkıntılı döneminde başarılı olan III. Selim, hem amcası I. Abdülhamid hem de “Kafes Hayatı” esnasında devlet yönetimi eğitimi ile iyi bir şekilde eğitildi ve saltanat döneminde ne yapılması gerektiğini bilen bir padişah olarak görevine geldi (Beydilli, 2009:420-426).

III. Selim devlet sisteminde ciddi reformlar ve değişiklikler yaptı. III. Selim Devrindeki makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar ve batılı formlarının saraya girişi, batılı anlayışın dönemin müziğine olan etkileri şeklinde düşünülebilir. İşte ilerici ve reformcu bir besteci olarak değerlendirilen ve Fransa'dan operet toplulukları getirip, sarayda piyano ve arp konserleri verdiren III. Selim'in reform çabaları çok ciddi ve tehlikeli bir muhalif kesim ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak maalesef yüksek sanat ruhu olan, hassasiyetleri ve zarafet sahibi olan III. Selim için izlediği yol, onu önce başarısızlığa, ardından da, tahttan ve canından olmasına sebep oldu. Selim'in dönemi siyasi, askeri ve diplomasi ile birlikte müzikal açıdan da Avrupa'ya ilk önemli yaklaşımın gerçekleştirildiği dönem olmuş, hem geleneğe yeni bir soluk kazandırılması, hem de yeni öğelerin saray müziğine katılması açısından batılılaşma hareketleri, belki de saraya ilk keskin adımlarını III. Selim ile atmıştır.

Nizam-ı Cedid organizasyonu devlet yapısının örgütlü bir şekliydi. Ancak o dönemde Yeniçeriler, Nizam-ı Cedid denilen reformların gerekli olduğuna inanmadılar ve bir fırsat bulup, isyan etmeye başladılar. İsyancılar Nizam-ı Cedid'in kaldırılmasını istediler. Yine de III. Selim, reformlar ve değişiklikler için tüm yeteneklere sahipti, güçlkle düzenlediği Nizam-ı Cedid'i Yeniçerilere karşı kullanmamayı seçmiştir, tüm bu siyasi hamleler sonrasında III. Selim 29 Mayıs 1807'de tahttan indirilmiş, yerine IV. Mustafa geçmiştir.

18 yıllık sultanlığı boyunca, Osmanlı imparatorluğunun barışı ve varlığı için çalışan "III. Selim, sürekli olarak "kafes hayatına" mahkûm edildi. Bu arada IV. Mustafa sultan oldu ancak devlet yönetimi gerçekte Köse Musa Paşa, Topal Atullah Efendi ve Kabakçı Mustafa'nın kontrolü altındaydı" (Aracı, 2010). Alemdar Mustafa Paşa, sultanın etkisizliğine karşı çıktı ve IV. Mustafa'nın birilerine emanet edilmesi lazım tezini savundu. O zaman, sultan IV. Mustafa, Şehzade Mahmud ve III. Selim öldürülmeli diye planlandı. Şehzade Mahmud, III. Alemdar Mustafa Paşa tarafından kurtarıldı ancak III. Selim kurtarılamadı. 18 yıldır padişah olan Selim, 28.7.1808 tarihinde öldürüldü. Kılıç yerine Ney ile kendini savunduğu söylenir.

Müziği bir yaşam felsefesi olarak benimseyen III. Selim, kafes hayatı döneminde müzikle daha da meşgul oldu. Suzidılara makamı ile birlikte 18 makamın mucidi ve 117 bestesi ile çok iyi bir müzisyen olduğunu gösteren III. Selim, bu makamda bestelediği Mevlevi ayini onun en iyi eseridir. “Mevlevi ayininin bir diğer özelliği de Nasır Dede'nin nota sistemi ile yazdığı ilk eser olmasıdır” (Aracı, 2010).

III. Selim, Müezzinbaşı Kırımlı Hafız Ahmed Kâmil Efendi, Hızır Ağa ve Tanburi İsak tarafından kafes yaşamı boyunca müzik ve tanbur dersleri aldı, Mevlevi tekkelerindeki semadan ve musikiden etkilendi ve Çallı Derviş Mehmed ve Ali Nutki Dede'den Ney dersleri aldı. Bu eğitimlerin sonucunda III. Selim, makam beste yapmaya başladı ve 18 makam icat etti; “Acembûselik, Arazbarbûselik, Dilnevâz, Evcârâ, Gerdâniyekürdî, Hicazeyn, Hüseyñizemzeme, Hüzzâmı cedîd, İsfahâne, Muhayyersünbüle, Nevcedîd, Suzidilârâ, Şevkidil, Şevkefzâ ve Şevkutarab” bunlardan birkaçıdır (Aracı, 2010). III. Selim çeşitli makamlarda 117 eser bestelemiş, günümüze bunlardan ancak 83 eser ulaşmıştır.

Türk müziği tarihinde, III. Selim'in müzik ekolü, yalnızca 1789-1807 yılları arasındaki 18 yıllık III. Selim döneminden ibaret değildir, bu ekolden etkilenen müzisyenlere dikkat edildiğinde, 1785'te başlayan ekolün, 1825 yılına kadar devam ettiği görülmektedir. Ekolün temel önemi, III. Selim, Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Notaları ile yazılmış klasik repertuarın desteği ile bu ekolü hayata geçirdi. Böylece, günümüz Türk klasik müziğinin repertuarı unutulmaktan kurtulmuştur. Batılılaşmış hareketin sonunda, bu ekolden etkilenen besteciler, batı müziğinin tarzına benzer eserler bestelemişlerdir. Dede Efendi'nin batı müziği tarzındaki eseri "Yine bir gülnihal" bunun en önemli örneklerindedir.

Müzikologlar III. Selim Müzik ekolünden istifade eden müzisyenleri analiz etmişler ve üç sınıfa ayırmışlar. Bunlardan ilki, III. Selim döneminden önce yaşayan Hacı Sadullah, Küçük Mehmed Ağa gibi müzisyenler. İkinci sınıf, III. Selim döneminde ünlü olan ve klasik çizgiyi koruyan Dede Efendi ve Şakir Ağa gibi sanatçılar. Üçüncüsü, müzik okulunun son döneminde batıdan

etkilenen ve klasik musikinın yüksek seviyesini koruyamayan sanatçılar. Bu müzisyenlerin müzik performansı ve tarzı o günün modalarına hitap etmekteydi.

Her dönemde etkili olan ve müzik ekolünün dahi çizgisinin ötesine geçen müzisyenler içinde Dede Efendi, Hacı Sadullah Ağa ve Şakir Ağa gibi sanatçılar mevcuttur. III. Selim musiki ekolünden, birçok müzisyen etkilenmiştir.

#### **4.4.2. II. Mahmut Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1785 – 1839)**

II. Mahmut dönemine gelindiğinde ise Osmanlı İmparatorluğu, uzun süredir düşmana karşı savaşlarda ağır mağlubiyetlere maruz kaldığından, Osmanlı modellerinden esinlenen iç reform programlarına oldukça erken başlamıştır.

Askeri olarak, Avrupa'nın gerisinde olduklarını anladıkları bir dönemdir, her şeyden önce ordunun bir reforma ihtiyacı vardı. 19. yüzyıla III. Selim'in reform çabalarının bir ayaklanma sonunda başarısızlığa uğramasıyla giren Osmanlı iktidarının başına gelen II. Mahmud (1808- 1839), selefinin yenilikçi değişimci hareketinin devamını getirmekte çok kararlıydı. Bu sebeple II. Mahmud yenilik çabalarını askeri, idari, siyasi, sosyal, kültürel, eğitim, ekonomik ve sağlık alanlarının bütününe yaymaya çalıştı ve adeta her alanda toptan “değişim” hareketini başlatmış oldu.

1826'da II. Mahmud'un ardındaki devlet erkanının hepsiyle birlikte, Yeniçeri kolordu elendi ve yeni olan Asâkir-i Mansure-i Muhammediye'yi kurdu (16 Haziran 1826). Ancak bununla reformlar bitmedi; mali, idari, eğitimsel, hatta sosyal ve kültürel yaşamı kapsayan reformlar genişletildi. Esas olarak ekonomik amaçlar için, en önemli ve en büyük iltizamlar, yeni bir askeri hazine olan Mukata'at Hazinesi tarafından yönetildi. Benzer bir hazine olarak; donanmayı desteklemek için Tersane Hazinesi kuruldu. Kutsal Savaş vergileri (Rusumat-ı Jihadiyye) gibi vergilendirme biçiminde dükkân ve pazarlara bazı ekonomik yükler getirildi (Kunt, 2000).

II. Mahmud, eğitime olan ilgiyi arttırdı ve yeni ordu ve Hassa kolordu için eğitim merkezleri açtı. Tahtta kaldığı süre içerisinde 1827'de İngiltere, Fransa, Prusya ve Avusturya olarak çeşitli Avrupa merkezlerinde ilk 150 öğrenciden oluşan bir grup kurarak batı hareketlerini ülkeye getirmek özellikle

eğitim reformlarına yansıtılmak için çalışmalar gerçekleştirdi. “Bir başka deyişle eğitim reformları ile büyük ölçüde medrese tarafından eğitilmiş seçkinler yani eski Ulema'ya alternatif olarak Batı hatlarında yeni eğitimi seçkinler yaratmayı amaçladı” (Karal,1947).

Sosyal reformlara gelince, II. Mahmud, askerlerin ve sonra da sivillerin görünümünü değiştirerek başladı.

1826'da Batı tunikleri ve pantolonları resmen Asâkir-i Mansure'nin üniforması olarak kabul edildi. Ulema ve diğer devlet haysiyetleri arasında bir tereddüt sresinin ardından, 1828'de, Sultan'ın emriyle, ulema yeni bir baş giysisi olan fes'i onayladı. Sultan yavaş yavaş giyim reformunun alanını genişletti. 1829'da Sultan'ın izniyle, İmparatorluk içindeki farklı milletlerin giydiği kıyafetlerle ilgili düzenlemeler yapıldı. Bu düzenlemeye göre, geleneksel elbisesini muhafaza etmesine izin verilen ulema kolordu haricinde, devlet çalışanları için fes, roka (jubbe veya harvani), pantolon ve siyah deri çizmeler zorunlu hale geldi. Bu arada Osmanlı sarayları ve paşaların evleri (Paşa Konakları) Avrupa tarzı mobilyalar ile dekore edilmeye ve döşenmeye başlandı. Özellikle st sınıf devletlerin sosyal hayatında saygınlıklar, Batı sosyal davranış ve alışkanlıkları ortaya çıkmaya başladı. Sultan, yabancı diplomatlar almak için Avrupa protokolünü uygulamaya koydu. Sultan'ın girişimi ile geleneksel İslami sakallar kesildi, hatta bazen tamamen tıraş edildi. Avrupa elbiseleri moda olmaya başlamıştır. II. Mahmud'un fermanından önce, İmparatorlukta Pazartesi ve Perşembe günleri tatildi. Bu dönemde ise Perşembe günü hükümet daireleri tarafından bir gün tatil olarak kabul edildi. II. Mahmud, merkezileştirme politikası ve propaganda kampanyası için iletişimi geliştirdi. 1831 yılında “Resmi Devletin İç ve Dış İlişkilerini ve Değişimlerini” açıklamak amacıyla ilk resmi Türk gazetesi “Takvim-i Vaka-i” yayımlandı. Sonunda 1832'de Sultan'ın portresinin hükümet ofislerinde zorunlu hale getirildiğini belirtmek gerekmektedir. Ulemanın çoğunluğa göre, şeriatta böyle bir uygulamanın yasak olduğu görüşüne rağmen, şeyhulislam'ın ofisine bir II. Mahmud portresi gönderilmiştir (Karal, 1947)

#### **4.4.2.1.II. Mahmut Dönemi ve Muzika-ı Hümâyun**

19. yy. başlarına gelindiğinde Avrupai tarza uygun bir müzik teşkilatı ihtiyaı ortaya çıkmıştı. 1826 yılında Vaka-İ Hayriye ile yeniçeri ocağının kaldırılmasına müteakiben, Asakir-i Mansure-i Muhammediye'nin kurulması bu cemiyet içerisindeki müzik faaliyetleri ile Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcut müzik merkezi halini almıştı. “Fakat bu teşkilat batılı müzik tarzına ve batılılaşma hareketlerine uygun değildi. İşte bu batılılaşma ihtiyaı doğrultusunda kurulan ilk kurum Muzika-i Hümâyun olmuştur” (Alimdar, 2016). Bu kurumda yeni kadrolar yetiştirilinceye kadar yabancı uzmanlardan

güçlü yardımlar alınmış, önemli isimler elçiliklerin aracılığı ile batı müziğinin kurumsallaşması adına getirilerek, Muzika-i Humayun içerisinde önemli görevler verilmiştir. Bu görev alan müzisyenlerden en önemlilerinden ilki Giuseppe Donizetti idi. Sultan II. Mahmud'un İtalya'dan yeni bir şef getirilmesini emretmesi ile İstanbul'a getirilmişti. Donizetti'nin en önemli katkılarından bir tanesi batı müziğinin Osmanlı İmparatorluğu içerisinde benimsetilmesinde önemli bir rol oynamasıdır.

Donizetti'nin ölümüyle beraber onun yerine Callisto Guatelli getirilmiştir. Guatelli'nin farklı olarak aldığı madalya ve rütbelere incelendiğinde başarısının mükafatlandırıldığı ve etkili olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Osmanlı'da çok sesli müziğe en önemli katkılarının beste ve düzenlemeleri ile olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Aynı zamanda müzisyenin alaturka müzikte seslendirdiği eserlerde bulunmaktadır.

“Guatelli'nin çok seslendirme örneklerine ait birçok notası Türk Silahlı Kuvvetleri, Armoni Müzikası Komutanlığı arşivinde bulunmaktadır. Bunlar arasında en dikkat çekicilerden bir tanesi şevkefza peşrevidir” (Alimdar, 2016). (Bkz. Şekil 4.1.'de görülmektedir).

## ŞEVK-EFZÂ PEŞREV

USUL: SAKIL

BESTE: TANBURI NUMAN AĞA

1.HANE



Kaynak: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1267/14589.pdf> 19.12.2018 12.00'da erişildi.

### Şekil 4.1. Numan Ağa'nın Peşrevi

Fernando Aranda, en önemli üçüncü kişilik olduğu ifade edilir. Bu döneme bakıldığında kurumda yavaş yavaş İtalyan ekolünün etkisinin azalmaya başlayarak Fransız ekolüne olan ilginin arttığı görülmektedir. Aranda İspanyol asıllıdır ve saksafon türünden yeni çalgılarla topluluğu zenginleştirmiştir. “Madrid’de doğmuş olan Aranda eğitimini Brüksel Konservatuvarı’nda tamamlamıştır, Paris’te geçirdiği uzun yıllardan sonra Fransız ekolüne olan sempatisi ile birlikte Müzik-i Humayun’a bu ekolü getirmiştir” (Alimdar, 2016).

Paris ve Madrid’de konserler vererek hayatına devam eden Aranda’yı Paris Büyükelçisi Esat Paşa Osmanlı’ya getirmiştir.

Reformlar açısından en önemli dönemlerden biri olan II. Mahmut dönemi özetlenecek olursa; Osmanlı İmparatorluğu'nun reformist bir padişahı olan Sultan II. Mahmud (1808-1839), 1820'lerde batılılaşma hareketleri başlattı. Değişim yapılan alanlara bakıldığında, askeri, idari, eğitim ve sosyal alanda büyük bir yenilenmenin olduğu görülmüştür. Özellikle musiki alanında, İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti'nin davet edilmesi ve akabinde Muzika-i



Hümâyun'un başına geçirmesiyle, Batı müziğine entegrasyon sağlanmaya çalışıldı, Donizetti'nin, Avrupa'dan sipariş verdiği enstrümanlar ve bunların öğretimini yapacak eğitimciler ile Muzika-i Hümâyun'un Batı müziğine adaptasyonu sağlandı. Donizetti'nin önderlik ettiği müzik anlayışıyla, müzisyenleri askeri müzik gruplarına yönlendirmek üzere kurulan okul, opera, bale ve orkestra üzerine bir tür konservatuvar haline getirildi. İstanbul'daki sosyal yaşama bakıldığında, tiyatro ve operalar, zaman içerisinde gelişti.

“Gaetano'nun Balisario'su İstanbul'da New York'tan önce yapıldı; Bellini'nin Straniera ve Meyerbeer'in Egitto'daki II Crociato'su (1824) olduğu gibi operalar izleyicilerin beğenisiyle sahneye çıktı” (Alaner, 2014). Donizetti, tiyatrolarda, özellikle Naum Tiyatrosu'nda, idari personel danışmanı olarak çalıştı. Muzika-i Hümâyun'un yöneticisi olmasının yanı sıra, müzikle ilgili konularda Padişaha danışmanlıkta yapan Donizetti, Osmanlı'da müzik yaşamına katkıda bulunmuştur.

Zengin insanlar genellikle tüccarlar evlerinde piyano kullanmaya başladılar. Osmanlı sarayına özel sipariş edilen piyanolarda resim süsleri ve padişahın monogramı vardır. Salon danslarına eşlik etmek için piyanolar kullanılıyordu. “Zengin insanların evlerinde piyano olması geleneği kırılmaya çalışıldı. “Ceride-i Havadis” adlı gazete, 1845'te öğrenciler yetiştirmek isteyen piyano öğretmenini tanıttı” (Alimdar, 2016). Piyanolar homofonik çalgı olarak kullanılmıştır. Türkler ilk önce alaturka müziği çalmaya çalıştı ama kurcalanan sistem onları polifonik müzik çalmaya zorlamıştır. Sonuç olarak bu dönem, tüm bunlara ev sahipliği yapan yani II. Mahmut dönemi müzik açısından önemli bir yere sahip olmuştur.

#### **4.4.3. Sultan Abdülmecit Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1861-1876)**

Bu dönemin arka planı iki yönlüdür; Birincisi, ağır askeri yenilgilerle açıkça ifade edilen Türkiye'nin zayıflığının gerçekleşmesi ve bu negatif tablo karşısında devleti güçlendirecek reformlara yönelik içsel bir teşvikti. İkincisi, Türkiye'nin iç işlerine diğer Avrupalı güçlerin müdahalesi de hissedilmeye başlanması ile bu noktada alınacak önlem ve reformları kapsamaktaydı. Bu dönem batılılaşma kavramının getirdiği asimilasyon sorunlarının da ortaya

çıkıldığı, bu sebeple planlanan reformlarda batılılaşmanın kontrol altına alındığı dönemdi.

Sultan Abdülmecid operaya son derece meraklıydı ve açıkça bu sanatı desteklemekteydi. Sultan Abdülmecid, opera sanatının halk arasında da yayılması ve operaya rağbet edilmesi için elinden gelen her şeyi yapıyordu. Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosunu sürekli destekliyor, hatta Ocak 1847'deki Pera yangınında kül olan operanın yeniden inşa edilebilmesi için elli bin kuruş bağışlayıp, sanatçıların da mağdur olmaması için on bin kuruş dağıtıyordu. Artık İstanbul'un her yanında tiyatrolar ve operalar faaliyet gösteriyor, İstanbul'un saraylarında devamlı olarak gösteriler ve konserler düzenleniyordu. Sultan Abdülmecid, Batı müziğini protokollere ve hemen her resmi geçite de dahil etmeye çalışıyordu. "Hatta Sultan Abdülmecid'in cuma selamlığına çıktığı güzergâh üzerine yerleştirilen orkestralar cuma namazına giden padişahlarını selamlamak için sokaklara dökülen İstanbullulara Rossini'nin Wilhelm Tell'inden parçalar çalıyorlardı" (Aracı, 2011).

Osmanlı hükümetinin kapsamını geleneksel sınırlarının çok ötesine uzatarak, yaşamın tüm yönlerini düzenleme hakkını ve hatta görevi de dahil ederek ve Osmanlı reformu kavramını geleneksel olarak korumaya çalışmakta olandan değiştirerek Tanzimat'ı mümkün kıldı. Ve eski kurumları yenileriyle değiştirecekleri modern kurumlara geri yüklediler. Yani modernizm hareketleri adres ve şekil değiştirmişti Tanzimat'ın başında II. Mahmut'un oğulları, I. Abdulmecit (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) vardı; hükümdarlık dönemi boyunca hüküm sürdüler ve Tanzimat bürokratlarının işlerini yapabilecekleri ve devam edebildikleri ortamı sağlayanlardı. Tüm bu gelişmeler sonrasında şunu söyleyebiliriz ki, Tanzimat kesinlikle bu dönemin ikinci aşamasını belirleyen siyasi ve demokratik bir hareket başlatmıştır

Sultan Abdülmecid memurlar, doktorlar, bilim adamları gibi yabancı uzmanları Türkiye'ye getirdiğinden kültürel gelişmeler bir yandan sürmüştür. Bu dönemde, yüzlerce okul açıldı, demiryolları, fabrikalar ve hastaneler yapıldı. Böylece, Türkiye'nin batılılaşmasında çok verimli olan ikinci döneme giden yol, hazırlanmış oldu.

#### 4.4.4. Sultan Abdülaziz Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1861-1876)

Hem batı hem de Osmanlı-Türk Müziği alanındaki besteleri ve müzisyen kişiliği ile bilinen Abdülaziz, dönemin batılılaşma hareketlerine atfen çaldığı piyanonun yanında, iyi derecede lavta icracısı olan ve ney üfleyen bir padişah'tır. “Yine kendisine ait eserler, özellikle Hicaz makamında bestelediği sirto günümüzde halen sevilerek icra edilmektedir” (Köseihal, 1939). Dört adet piyano parçası bestelemiş olan Abdülaziz’in günümüze bir piyano parçası ulaşmıştır. Sultan Abdülaziz’in Invitation A la Valse, La Gondolle Barcarolle, La Harpe Caprice ve Polka adlı dört eseri günümüze ulaşmıştır. Ayrıca, İngiliz basınında Sultan’ın sayılan bu eserlerinden başka, Melancholy adında bir vals bestelediğinden ve bu eserin Milano’da yayınlanacağından bahsedilmektedir.

Bununla birlikte bahsi geçen eserler 1860’lı yıllarda Milano’daki ünlü Lucca yayınevi tarafından basılarak Avrupa’da satışa sunulmuştur. Ayrıca “La Gondole Barcarolle” Sultan Abdülaziz’in İngiltere’yi resmi ziyareti sırasında Galler Prensi’nin kendisi şerefine 13 Temmuz 1867 akşamı Marlborough House’ta verdiği akşam yemeği sırasında Dan Godfrey idaresindeki Grenadier alayı bandosu tarafından çalınmış ve ertesi günü Sultan Abdülaziz’in Avrupa’da besteci olarak ilk kez halkın huzuruna çıktığına dair haberler, The Times gazetesi de dahil olmak üzere İngiliz basınında yer almıştır (Aracı, 2011).

Örneğin Crystal Palace’da Sultan Abdülaziz onuruna verilen konser ile ilgili önemli bir İngiliz gazetesi olan Pall Mall gazetesinde yayınlanan makalede şunlar yazılmaktadır: “[...] Fakat Sultan, büyük bir müzisyendir. O sadece başkalarının beste yapmalarına vesile olmaz, aynı zamanda kendisi de bestecidir. Sultan bir barcarolle yazmıştır. [...] Bir barcarolle yazmakla Sultan, soylu bir örnek ortaya koymuştur [...] Adını “Sultan Abdülaziz”olarak söylemeyi yeni öğrendiğimiz padişahın bestelediği bu barcarolle altın levhalar üzerine elmaslarla nakşedilmeli ve iklimin üstün etkilerine inananlar bu levhanın bedelini ödemelidirler.” (Toker, 2013).

Tüm bu müzikal üretimin yanında, Sultan Abdülaziz’in Batı sanatlarına karşı bir duruş sergilediği düşüncesini doğrulayan bazı icraatları aşağıda belirtilmiştir. Abdülaziz, 1863 yılında çıkan bir yangında kül olan Dolmabahçe sarayı tiyatrosunu onartmış ve büyük paralar harcanarak iç dekorasyonu yapılmış olan ancak yangından sonra viraneye dönen salon ahır olarak

kullanılmıştır. Abdülaziz bu bina yerine Çırağan sarayında ve Beylerbeyi köşkünde sadece ortaoyununa mahsus salonlar yaptırmıştır.

“Sultan Abdülaziz, dönemin askeri bandolar şefi, Callisto Guatelli’nin Beyoğlu’nda inşa ettirmek istediği opera binası için bir arsa tahsis etmiş ve binanın yapım iznini belli şartlar karşılığında vermiştir” (Aracı, 2011). Ayrıca Abdülmecid döneminde Muzika-i Humayun’un yöneticiliğinden uzaklaştırılan Guatelli’yi tekrar bandonun başına getirmiştir. “Sultan Abdülaziz, Avrupa krallarından önce, Richard Wagner’in ‘Bayreuth Operası’na ilk bağış yapan hükümdar olmuş, karşılığında kendisine operada koltuk rezerve edilmiştir” (Aracı, 2011). Sultan Abdülaziz, Osmanlı padişahları içinde kendi heykelini diktiren ilk ve tek padişaktır.

#### **4.4.5. V. Murad Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1876 – 1906)**

Sultan Abdülmecid’in ilk şehzadesi Mehmet Murad Efendi’de etrafının Batı müziğiyle çevrelendiği bir ortamda dünyaya gelmiştir. Murad’ın yetiştirilme sürecine babasının Batı müziğini kendisine tanıtmaya ve benimsetmeye çabaları da dahildir. Ancak Sultan V. Murad’ın, besteciliğe ve piyanistliğe müsait olan hassas kişiliği, aynı zamanda devlet yönetiminin zorlu atmosferinde, sağlam bir duruşu göstermeye müsait değildi. Sultan Abdülaziz’in tahttan indirilmesiyle yerine geçen şehzade Murad, amcasının şüpheli ölümünün etkisiyle nevroitik davranışlar göstermeye başlamış, tahtta sadece 93 gün kalabilmiş, sonraki hayatını da Çırağan sarayında hapis hayatı şeklinde geçirmiştir.

Bu dönemin önemli uzmanlarından bir tanesi ise Arturo Stravolo’dur. “Kendisi İtalyan opera oyuncusu ve yöneticisidir aynı zamanda Muzika-i Hümayun içerisinde önemli bir yere sahip olan müzisyenlerden bir tanesi olarak V. Murad döneminde göreve getirilmiştir” (Alimdar, 2016). İstanbul’da hayatına devam eden Stravolo, 1909’daki tensikat uygulamaları kapsamında, görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Fakat tekrar kendi ülkesine dönmemiştir ve 1956’da İstanbul’da ölmüştür.

#### 4.4.6. II. Abdülhamid Dönemi ve Batılılaşma Hareketleri (1906 -1911)

V. Murad'tan sonra tahta çıkan Abdülhamit döneminde (1876-1908) Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu ekonomik bunalım ve milliyetçi akımların etkisiyle, Balkanlarda baş gösteren ayaklanmalar yurt içindeki meşrutiyet yanlısı görüşleri güçlendirmiştir. Abdülhamit bu sorunların çözümü olarak 23 Aralık 1876'da ilk Osmanlı anayasası olan Kanun-ı Esasi'yi ilan etmiş, Meclis-i Mebusan'ı'ı açmış ve Meşrutiyet dönemini başlamıştır. Fakat bir yıl sonra padişahın 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı ve Osmanlı için çok ağır koşullar içeren Ayastefanos Antlaşmasını gerekçe göstererek, Meclis-i Mebusan-ı Şubat 1878'de kapatması" (Kunt, 1997) dönemin siyasi durumunun ne kadar bozuk olduğunu göstermektedir.

Söz konusu dönem içerisinde, batılılaşma hareketleri ile ilgili olarak, II. Abdülhamit "Eğer bizde bazı ıslahatlar kabul edilecekse, memleketin hakiki şartları göz önünde tutularak yapılmalıdır" ... "Avrupa medeniyetinin en iyi taraflarını alıp, Şark kültürüyle meczetmek (birleştirmek) suretiyle meydana gelecek ve olgunlaşacak yepyeni bir medeniyeti bizde, ancak müstakbel nesiller görebilecektir" ifadelerini kullanmıştır (Georgeon, 2006).

Ancak dönem, Osmanlı'nın çöküşünü hızlandıran öyle gelişmelerle örülmüştür ki, 1908'de Abdülhamit Jön Türklerden aldığı "Meşrutiyetin ilan edilmesi, aksi takdirde Şehzade Mehmet'i (Mehmet Reşat) tahta geçirecekleri" bildirisine karşısında Kanun-ı Esasi'yi ve Meşrutiyet'i tekrar ilan etmiş, yine de 31 Mart (13 Nisan 1909) ayaklanmasıyla tahtan indirilmekten kurtulamamıştır. Kendisinden sonra tahta çıkan kardeşleri Mehmet Reşat (1909-1918) ve Mehmet Vahdettin (VI. Mehmet) (1918-1922) dönemleri de 1 Kasım 1922'de saltanatın lağvedilmesiyle son bulmuştur.

Ünlü sosyolog ve siyaset bilimcisi Şerif Mardin'in, Osmanlı'nın son dönemlerindeki batılılaşma hareketlerini ele alışı, o dönemde batıya öykünme fikrinin farklı iki bağlamda vurgulandığını ifade etmektedir:

II. Meşrutiyet Dönemi açılmadan önce, 1905 yılında Japonların Rusları yenilgiye uğratmaları, geleneksel değerlerin modern bir medeniyette

saklanılabirliği konusunu yine ön plana itmişti. Acaba Osmanlılar, Japonların yaptığı gibi, Batı tekniğiyle yetinip, kendi değerlerini saklı tutabilirler miydi? İslamcı şair Mehmet Akif, bu tezleri 1908'den sonra ortaya atan belirgin kişiler arasında yer alır. Böylece, 1908-1918 yıları arasında batıyı taklit etmeye karşı koyan İslamcı bir akım da görölmektedir. İkinci Meşrutiyet döneminde, hâkim siyasal kuruluş olan İttihat ve Terakki Partisi'nin düşünceğinde batının güçlölük ile bir tutulması durumu devam etmiştir. Ancak bu eğilimin karşıtı adını verebileceğimiz bir diğer eğilim de İttihat ve Terakki tarafından korunmuştur. Bu da Ziya Gökalp'in batının toplumsal özelliklerini araştıran, bu özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceğini arayan tutumudur. Batının sanat arayışının devamlı bir eksenini olan, sanat sanat içindir anlayışı da genel olarak o devirlerin ve bu devirlerin Türkiye'sinde kabul görmemiştir (Mardin, 2002).

Özetle Abdülhamit dönemi açısından en önemli olay Jön Türkler hareketidir. Jön Türk dönemi, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nda ivme kazanmış olan ana görüşleri derinleştirdi, hızlandırdı ve kutuplaştırdı. Osmanlıcılık ve Milliyetçilik, Liberalizm ve Muhafazakarlık, İslamcılık ve Türkizm, Demokrasi ve Otokrasi, Merkezileşme ve Yerelleşme hepsi imparatorluğu zirveye çıkaracak prensiplerdi fakat I. Dünya Savaşı olaylarıyla bu gelişim kaydedilemedi. Yine de Tanzimat ve II. Abdülhamit'in başarılarının, modern Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini attığı şekilde sentezlendiği bir dönüşüm zamanıydı.

Belgelerden Abdülhamid döneminde alay musikalarının neredeyse tüm ordu birimlerine yayıldığını görmek mümkündür. Hatta bir dönem süvari alaylarında bile musika takımları kurulduğunu belgelerden anlamaktayız. İrade Dahiliyye dosya tasnifinde bulunan bir belgede süvari alaylarında da diğer alaylarda olduğu gibi birer musika olduğundan bahsedilmektedir. Bu belgeye göre, “musikaların alayın hareketi esnasında at üstünde musiki icra etmeleri sebebiyle musiki icrasında başarısız olmalarından, lağv edilmesi gerektiği Sultan'a bildirilmiş, böylece Sultan mezkûr musikaların lağv edilmesi kararını vermiştir” (Alimdar, 2016).

#### **4.4.7. Riyaset-i Cumhuriyet'ten Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına**

Cumhuriyet döneminde, güzel sanatlar alanında yapılan en önemli hamlelerden birisi de 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi ve 1936'da kurulan, Ankara Devlet Konservatuarıdır. 1924 'de açılan muallim mektebinde, ilk etapta, Riyaseti Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası sanatçıları, öğretmenlik

yapmıştır. Muzıka-i Hümâyun'un iki icra kurumu olan Muzıka-i Hümâyun orkestrası ve Fasl-ı Hümâyun'un varlığı devam ederken, adlarının başında bulunan "Hümâyun" atılıp yerine "Riyaset-i Cumhur" getirilmiştir. 29 Ekim 1923'den itibaren, Riyaset-i Cumhur Orkestrası ve Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti adlarıyla musiki kurumları olarak devam etmişlerdir ve Ankara'ya getirilmişlerdir. "Filarmoni Orkestrası 1932'de Millî Eğitim Bakanlığı'na, İnce saz heyeti ise Atatürk'ün ölümüne kadar köşkte icralar yapmış ve sonrasında kaldırılmıştır" (Akkaş, 2014).

1934- 1935 yıllarında önce, Ahmed Adnan Saygun, sonrasında ünlü Alman besteci, Paul Hindemith müzik eğitimi veren kurumların, programlarını oluşturmakla görevlendirilmiştir. Bu dönem Paul Hindemith'in önerisi ile Alman Orkestra Şefi Dr. Ernst Praetorius, orkestranın daimî şefliğine getirilmiştir. Değerli bir orkestra pedagogu olan Praetorius, orkestra repertuarını genişletmiş ve kurumun sanatsal seviyesini, uluslararası düzeye taşımıştır. 1957 yılından sonra, uluslararası platformlarda da adını duyuran Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Devlet sanatçılarımız ; Suna Kan, Ayla Erduran, Ayşegül Sarıca, İdil Biret, Gülay Uğurata, Gülsin Onay, Verda Erman, Hüseyin Sermet orkestranın daimi solist sanatçıları olmuş aynı zamanda orkestra; Ayhan Baran, Ruşen Güneş, Gülşen Tatu, Güher - Süher Pekinel, Ferhan - Ferzan Önder, Fazıl Say, Muhittin Dürrüoğlu gibi birçok değerli Türk solist sanatçı ile konserler gerçekleştirmiştir. Orkestranın daimî Türk şefleri arasında, Hikmet Şimşek (1959), Gürer Aykal (1988), Rengim Gökmen (2007), Erol Erdinç (2011), Selman Ada (2014) bulunmaktadır. Orkestranın daimî şefliğini halen, Rengim Gökmen yapmaktadır (<https://www.cso.gov.tr/tar304hccedile.html>, 14.01.2019).

Öte yandan, Cumhuriyet döneminde de Osmanlı Devleti'nde de ilk adımlarını atmış olan Modernizm ve Türkizm hareketleri dikkat çekmektedir. Modernizmi tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş olarak gören, modernizmin tarımsal toplumun getirdiği çok kültürlülük, çeşitlilik ve yerelcilik gibi kavramları yok etmeyi hedeflediğini ve yeni ve tek bir yapı kurmaya çalıştığı savunulmaktaydı. Yine bu noktada tarihçiler, bu büyük değişimin sanat dünyasına yansımalarının oldukça açık ve radikal olduğunu vurgulamaktadır.

Türkiye'de yaşanan modernleşmenin, başta askeri, idari, sosyal ve kültürel alanlarda olmak üzere her yönden esasen politik nitelikte olduğunun ve aslında dünyanın birçok yerinde siyaset, kültür ve müzik üzerinde yoğun bir etkisi olduğu görülmektedir. Buna paralel olarak, Batılılaşmanın Osmanlı döneminde başladığını, Türkiye Cumhuriyeti ile modernleşmeye dönüştüğünü

ve bu dönemde modernleşme anlayışının müzik kültürü oluşturduğunu belirtilirken, Batı Sanat Müziğinin Türklerin bu anlamda dikkatini çekmeye başladığını çok net görüyoruz, özellikle 1826'dan sonra.

Türkiye Cumhuriyeti'nin Aydınlanma döneminin, Fransız prensiplerine dayandığı, kültür ve eğitim politikalarının doğal olarak “milliyetçi” olduğu görülüyor. Buna paralel olarak, Türk Milliyetçi Mücadele ve Devrim'in lideri olan Atatürk'ün Osmanlı toplumunun zamanın diğer aydınları gibi sorunları ile ilgilendiğini ve böylece Doğu ile Batı arasında ayırım yapabileceğini ifade edebiliriz. Bu noktada, Atatürk'ün Fransızca öğrenmesini ve öğrencilik günlerinde Fransız Devrimi'nde fikir hareketlerini de öğrenmesinin önemli olduğu, bu nedenle çöküşün yerini alacak modern değerlere ve ulusal değerlere dayalı yeni bir ulus devlet kurmanın gerekli olduğunu düşünmesine yol açtığı da açıktır.

Bu modern ulus devletin kuruluş sürecinde, modern devlet oluşumunun örneklerinde olduğu gibi, yeni ulusal devleti siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda meşrulaştırmaya ve kendi gücünü sosyal düzlemde pekiştirmeye çaba sarf edilmiştir, bu çabaların milliyetçi popülist ideolojiye dayandığı vurgulanır. Yeni devletin, milliyetçi popülist ideolojiye dayalı modern yapısı, yukarıda da belirtildiği gibi, Avrupa etkisini gösteren Aydınlanma felsefesine dayanıyordu. Bu nedenle, dönemdeki baskın yapı “sentez” fikrine dayanıyordu ve tabii ki sentez fikri her alanda olduğu gibi kültür alanında da uygulanacaktı. Bu çerçevede, halk müziğine, modern ulusal müzik sağlamak için modern Avrupa müziği ile muamele edilecektir. Ancak bu süreçte modernleşme fikrinin büyük Osmanlı geleneklerine ve geleneğine sahip değilmiş gibi ele alındığını belirtilmektedir. Buradaki asıl nokta, modernleşme ile birlikte yeni rejimin temelini oluşturacak olan milliyetçilik fikrinin, Osmanlı'nın son dönemindeki akıl çerçevesine aykırı olmasıydı, yani “olma” fikrine dayanıyordu. Türk milliyetçiliği ile diğer Avrupa milliyetçiliği arasında yalnızca kültürel değil, aynı zamanda sosyal farklılıklar olduğu da görülmektedir. Buna paralel olarak, “Kurtuluş Savaşı, yalnızca düşman işgaline son vermekle kalmadı, aynı zamanda siyasi, kültürel ve sosyal düzende de değişikliklere yol açmıştır” (Akkaş, 2014).



Türkçülük fikrinin en güçlü yansıması olan ulusal bir müzik oluşturma projesinin mimarları arasında Ziya Gökalp yer alır. Türkçülüğün Esasları adlı kitabı, Türkçülük tarihi açısından çok önemlidir. Müzisyen olmasa bile, yeni Türkiye'nin müzik alanındaki ideolojik yönünü belirleyen Gökalp'in, Türkiye'ye kültürel geçmişini kırma ve bağlantı kurma seçeneklerini önerdiğini görüyoruz, yaratıcı bir tarihe, evrensel medeniyet seviyesi ile karşılaştırıldığında geride kaldığı düşünülen Gökalp'in bu düşüncesi bağlamında evrensel medeniyet seviyesine ulaşılması gerektiğini ancak taviz verilmemesi gerektiğini belirtir. Dolayısıyla, Gökalp'in bu konudaki bakış açısı “yeni millet” için “yeni müzik” idi ve bu müzik, yeni medeniyet ve halk müziğini temsil eden Batı müziğinin birleşmesinden ortaya çıkacaktı (Alımdar, 2016).

Bu noktada, Gökalp'in temelleri attığı milliyetçilik fikrinde müziğin önemi ile ilgili olarak şu görüşe değinilir: “Bugün sembolik bir faaliyet alanı olarak müzik bir araçtır ve ulus devletin varlığı bakımından son derece önemlidir. Kültürel altyapıya yerleştirilmiş ve ulusal kimliğin standartlarından biri olan müzik, belli bir milleti meşrulaştırmak için bir unsur olarak rol oynamaktadır. Özellikle halk müziği parçaları, ulus devletler için her zaman önemli mekanizmalar sağlayan etkileyici kültür parçalarıdır. Nitekim milletlerarası devletler, kolektif kültürel tecrübelerini ve tarih duygusunu halk müziği parçalarıyla kolayca inşa edebilir ve altüst edebilirler. Buna paralel olarak, Atatürk'ün Cumhuriyet döneminde müzik politikalarının temelini oluşturan ulusal müzik anlayışı şöyledir: “Bir ülkenin milli kültüründe büyük yeri olan ulusal müzik, o ülkenin halkının içselleştirdiği müziktir, sevgi ve zevkle dinleyin. Bu ülkenin insanları kendilerini bu müzikte bulur” (Akkaş, 2014). Cumhuriyet döneminde müzik politikalarının tamamen ulus ve milli kültür kurma çabalarına dayandığı açıktır.

Bütün bu Batılılaşma ve modernleşme hareketlerinde halk müziğine büyük önem verildiği görülüyor. Bu süreçte halk müziğini modern düzeye yükseltmeye çabalayan reformcu yaklaşım, Batı'ya özgü unsurları Türk halk müziğine katmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, reformistlerin halk müziğini, ulusal müziğin yaratılması için bir sentez fikir kaynağı olarak gördüklerini, ancak halk şarkılarını olduğu gibi kabul etmediklerini söyleyebiliriz.

Bu dönemdeki önemli gelişmelerden biri ulusal opera kurma çabasıydı. Atatürk'ün büyük ilgi ve isteği üzerine yapılan opera çalışmalarında Ahmed

Adnan Saygun'un "Özsoy" operası dikkat çekiyor, çünkü bu çalışma hem biçim hem de içerik bakımından, kültür politikasının somut bir örneği ve Atatürk'ün ortak manevi değerleri ile paralellik göstermekteydi.

Özsoy operasının sözleri göz önüne alındığında, iddia edilen Türk tarihinin etkileri açıkça görülebilir. Nitekim operanın başında Türk ırkının Asya'dan geldiği ve yayıldığı ve bu nedenle yükselişinin uygarlığa başladığı ve onu Avrupa, Anadolu ve Orta Doğu'ya tanıttığı söyleniyor. Özsoy operasının müziğinin halk ezgilerini kullandığı ve operanın bazı bölümlerinde bu tonlardan ilham alan çok sesli yapıların bulunduğu görülmektedir. Yine bu dönemde Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey gibi diğer besteciler de Özsoy gibi halk temelli polifonik eserler bestelemiştir. Milliyetçilikten sadece melodide değil, aynı zamanda bu besteciler tarafından yaratılan müziğin ulusal müzik çerçevesinde uyum içinde konuşabileceğimizi belirtilmektedir. Eserlerindeki melodiler, dikey olarak da kullanılarak farklı bir uyum anlayışı geliştirmiştir (Alaner, 2014).

Reformlara yapılan en sert müdahalelerden biri, müziğe girişimlerde, radyo yayınlarında yozlaşmış olduğu iddia edilen "alaturka" (Osmanlı Tarz) müziğinin çalınmasını yasaklamaktı. Bu yaklaşımın temelini, radyonun bu yayınlarla kültür ve müzik eğitimini bozduğu ve bunun sonucu olarak, İçişleri Bakanlığı tarafından düzenlenen bir düzenlemeyle, 2 Kasım 1934'ten itibaren yasaklandığı bu Alaturka müziğinin yayınlandığını açıkladı. 6 Eylül 1936'ya. Bununla birlikte, Cumhuriyet döneminde reform yönünde atılan adımlar atılırken, daha sonra ortaya çıkan devrimci yaklaşımların bazı olumsuz yönlerinin olduğunu belirtilmektedir. Mesela Darülelhan, İstanbul Belediyesi Konservatuvarına çevrildi ve geleneksel Türk müziği eğitiminin yasaklanması yaşanan olumsuz olaylardan biriydi. Nitekim bu dönemde ve sonrasında yaşanan yasaklar nedeniyle, gelenekçi Türk müzisyenler ile Cumhuriyetin desteklediği müzisyenleri seslendiren çok sesli müzisyenler arasında büyük bir uçurum oluşmuştur.

## SONUÇ

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyıl milliyetçilik akımının başladığı ve yayıldığı, sanayi devriminin yaşandığı zamanlardır. Osmanlı Devleti için ise Fransız ihtilalinden kaynaklanan milliyetçilik hareketlerinin etkisinde kaldığı ve azınlıkların bağımsızlık için ayaklanarak ayrılma eğilimleriyle uğraşmak zorunda kaldığı bir dönemdir. 17. yüzyılda başlamış olan duraklama döneminin yenilgileri ve aleyhte imzalanan anlaşmalar devletin yüzünü Batı'ya çevirmesine yol açmış, ancak yapılan düzenlemelerden istenilen sonuçlar alınamamıştır. Batı'ya yönelim özellikle 18. yüzyılın sonuyla beraber yoğunlaşır. Bu yoğunlaşma kültür hayatını da etkilemiştir. Bu etkiyi hisseden alanlardan biri de kültür alanı olmuştur. Tez çalışmamızda 19. yüzyılda yaşanan olayların Türk musikisinde nasıl bir etki yarattığı araştırılmış, kaynakların taranması sonucu elde edilen bilgiler değerlendirilerek, Türk musikisinde ne gibi sonuçlara yol açtığı irdelenmiştir. Türk musikisini en çok etkileyen husus yenileşme, değişim ya da batılılaşma hareketleridir diyebiliriz.

Bu batılılaşma hareketlerine bakıldığında, 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-sanat alanlarına da sıçramış ve toplum hayatında da kendini göstermeye başlamıştır.

Osmanlı'nın köklü askeri müzik kurumu olan Mehterhanenin kaldırılarak, yerine Batı müziği eğitimi veren Muzıka-i 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.

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. İstanbul'daki değişim ise, hemen her alana, toplumun her kesimine sıçramıştır. Tanzimat döneminden bu yana, özellikle de büyük kentlerdeki insanlar, hızlı bir sosyal ve kültürel değişime uğramıştır.

19.yy'da Türk musikisindeki etkiler, Batı müziğinin kültürel sistemindeki çeşitli dinamiklerin, Türk musikisine aktarılması olarak görülür. Türk musikisinin gazino, tiyatro gibi Avrupa'dakine benzer mekanlarda icra edilmesi, müzisyenlik ve müzik öğretmenliğinde profesyonelleşme, müziğin alafanga notayla kayıt altına alınması, yazılı müzik ve müzikoloji literatürünün oluşması, marş ve opera gibi yeni türlerin ve çok sesli unsurların Türk musiki repertuarında yer alması gibi pek çok noktada, Batı müziği kültüründen aktarımlar yapılmıştır. Bu etkilerin hayat bulmasındaki en önemli etkenler öncelikle Osmanlı Devletidir, sonrasında ise, gayrimüslimler ve aydın kesim denebilir. Tabi bu üç etken dışında, müzik piyasası ve onu besleyen teknolojik gelişmelerde, bu etkiyi destekleyen dinamiklerdir.

Musikimizin, batılılaşma rüzgarlarının etkileri sonucunda güfte, beste, icra, nota, makam, usül açılarından yaşadığı değişimler de tarihimizin bir parçası olmuştur. Bu etkinin en çok hissedildiği yer, hiç kuşkusuz saraydır. Sarayda batı müziği icra edilirken, ince saz ve kaba saz toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. Bir anlamda halk, sarayın içindeki derin Batı etkisinin, saray dışında bir anlamda emniyet subabı olmuş ve Batı'nın etkilerinden bu eşsiz musikiyi koruyarak günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Bu korumayı gerçekleştirirken tekkelerin, musiki cemiyetlerinin, Mevlevihanelerin, kahvelerin, evlerin, loncaların, özel derslerin v.s yeri tartışılmazdır. İcra mekanlarının, saraydan şehre taşınması ise Osmanlı Saray müziği kimliğindeki, batılılaşma hareketlerine, en belirgin tepkilerden olmuştur.

Yüzyıla yakın bir süre devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk Müziği'nde gelenekten gelen büyük form ve usullerin kullanımı azalmış ve bir batılılaşma dönemi yaşanmıştır. "Şarkı formundaki yeni arayışlar, daha fazla bölümlü şarkıların ve soru-cevaplı uzun aranağmeleri içeren şarkı

türlerinin de rağbet bulmasına sebep olmuştur” (Tura, 2003). Günümüzde gelenekten gelen meşk silsilesini takip eden ve geleneğin sembolü olan besteci, ses ve çalgı icracıları ile birlikte, geleneksel ekolü yeni bir bakış açısıyla takip eden müzisyenler ve tabii ki halkın temayülü Geleneksel Türk Müziğinin (Osmanlı-Türk Müziği) 20. yüzyıla taşınmasını ve devamlılığını sağlamıştır.

Batının Türk müziğine uyarlanamayan birtakım özellikleri, Türk müziğinin özgün kalmasında yardımcı olmuştur. Ama Türk müziği saray ve halk müziği olarak ayrıldığında esas korunmanın halk müziği içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü batılılaşma süreçlerinin derinden ve uzun süreli Türk müziğine etkisi ister istemez farklı sonuçlar oluşmasına yol açmıştır. En nihayetinde bu çalışmada da görülmektedir ki tüm bu batılılaşma süreçlerine rağmen Türk müziği kendine has özellikleri ile birlikte bir tarz oluşturmakta hatta zaman zaman farklı kültürlere de etki edebilmektedir.

Öte yandan, yeni bir müzik türü ortaya çıkmamış, mevcut müziğimiz, kimliğine eklenmiş, belki bazı yeniliklerle yaşamaya devam etmiştir. Bu etkilerin boyutu, biçimi, sürekliliği ve bıraktığı izler de bilimin konusu olmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- AKKAŞ S. (2014) Cumhuriyetin Müzik Devrimi. Yeni Türkiye, Türk Mûsikisi Özel Sayısı, (57). Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S : 593-602.
- AKSOY B. (1985) Tanzimattan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul. S: 1216
- AKSOY B. (1999) Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın. Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57), Yeni Türkiye Stratejik Araştırmalar Merkezi, Ankara. S: 807.
- AKSOY B. (2003) Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki. Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul. S:16,19,29-39,55-58,90,91,120.
- AKSOY B. (2014) Musikimizin Bir Merkezi İstanbul, Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57), Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S :1456.
- ALANER BA. (2014) Osmanlı İmparatorluğu 'nda Çoksesli Müziğin Gelişimi. Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57), Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S : 567,572,724.
- ALİMDAR S. (2016) Osmanlıda Batı Müziği. Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul. S: 61, 85, 95, 102, 105, 155, 157, 158-168, 175-198, 213, 295-310, 357-360.
- ALTAR CM. (2000) Opera Tarihi I, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara. S: 108
- AND M. (1982) Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- ARACI E. (2010) Naum Tiyatrosu, 19. yy İstanbul'un İtalyan Operası. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul. S: 57, 63, 65, 71,73, 111, 112, 124, 125, 147, 150, 154, 156, 308-311.
- ARACI E. (2011) Kayıp Seslerin İzinde. 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. S: 303, 317.
- AREL HS. (1948) Musiki Mecmuası, sayı:8-9-10, İstanbul.
- AREL HS. (2014) Türk Musikisi Kimindir. Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57), Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara.

- ATASOY MC. (2014) Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57), Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S :462-467.
- ATAMAN SY. (1998) Atatürk ve Türk Musikisi. Atatürk Dizisi 31, Ankara. S:84,119,131,146.
- ATIL E. (1999) Levni ve Surname. Koçbank Yayınları, İstanbul.
- BARDAKÇI M. (1993) Fener Beylerine Türk Şarkıları. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BEHAR C. (1985) Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi cilt:5, İletişim Yayınları, İstanbul. S: 1225.
- BEHAR C. (1994) Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar. Müteferrika, 2. İstanbul.
- BEHAR C. (2005) Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisinin Tarihsel Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar. Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul. S: 31, 45, 97, 271.
- BEŞİROĞLU ŞŞ. (1993) III. Selim Devri'nin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- BEŞİROĞLU ŞŞ. (2008) Ölümünün 200. Yılında Sultan III. Selim. Bestekarlar Serisi: 1, İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul. S:5-7,155-160,167,187.
- BEYDİLLİ K. (2009) III. Selim. TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:36, s:420-425, İstanbul.
- BORAK S. (2004) Haremin İç Yüzü, Kırmızı Beyaz Yayınları, Ankara.
- CHAMPIGNEULLE, B. (1975) Müzik Tarihi. Çeviren: Tanju Gökçöl, Gelişim Yayınları, İstanbul. S: 102.
- ÇOLAKOĞLUSARI G. (2009) Osmanlı-Türk Müziği Kimliğinin Oluşmasını Destekleyen Alt Yapı: İstanbul ve Saray. 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi: Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul, Bahçıvanlar Basım Evi, Konya, (4)- 949-964. Sempozyum Tarihi:5-10 Ekim 2009, Ankara
- EKMEN G. (1996) Hacı Sadullah Ağa. TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:14, s:496-497, İstanbul.
- ELÇİN Ş. (1975) Ali Ufki-Mecmua-i Saz ü Söz. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- FINDIKOĞLU ZF. (1958) İçtimaiyat, Hukuk Sosyolojisi, İstanbul Üniversitesi

İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

GAZİMİHAL MR. (1939) Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri, Numune Matbaası, İstanbul.

GAZİMİHAL MR. (1955) Türk Askeri Muzikalar Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul.

GEORGEON F. (2006) II. Abdülhamit. Çeviri: Ali Berktaş, Homer, İstanbul. S:32,41,278.

GREVE M. (1997) Alla Turca Musik aus der Türkei in Berlin, Die Ausländerbeauftragte des Senats. S: 34.

GÖKALP Z. (1972) Türkçülüğün Esasları. Yayına Hazırlayan: Mehmet Kaplan, 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

GÜNDÜZ O. (2002) Türkiye'nin Batılılaşma Serüveninde Özgün Bir Portre: Ahmet Hamdi Tanpınar. Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 3, s. 13-28. Bursa.

HANİOĞLU Ş. (1985) Batıcılık. Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları. S:1382.

İLYASOĞLU E. (1996) Zaman İçinde Müzik.Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KARAMAHMUTOĞLU G. (2014) Tanzimat Döneminde Müzik, Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. Yeni Türkiye, Türk Müsikisi Özel Sayısı, (57) Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S : 232,555-560,561-564.

KAÇAR YG. (2009). Türk Müsikîsi Rehberi. Maya Akademi Yayın ve Dağıtım, Ankara.

KAÇAR YG. (2012) Türk Musikisi Üzerine Görüşler, 2. Baskı, Maya Akademi. S: 7, 15, 45, 67, 83, 86, 99, 126, 237.

KARAL EZ. (1947) Osmanlı Tarihi. Türk Tarih Kurumu, C.5 Ankara. S :162-166.

KAYGUSUZ N. (2014) Türk Musikisi Eğitimi, Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57).Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S: 1464-1468.

KERST F. (2005). Bir İnsan ve Sanat Adamı Olarak Kendi Sözleriyle Mozart, Bileşim Yayınevi, İstanbul. S:75.

KÖSEMİHAL MR. (1939) Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri, Numune Matbaası, İstanbul. S:123,137,145,146,163,167,246,249.



- KUNT M, AKŞİN S. (2000) Türkiye Tarihi III- Osmanlı Devleti 1600-1908, Cem Yayınevi, İstanbul. S: 108-114.
- MARDİN Ş. (2002) Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul. S: 16-17.
- MANTRAN R. (2000) Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II, Çeviri: Server Tanilli, Adam Yayınları, İstanbul.
- MIMAROĞLU İK. (1961) Musiki Tarihi. Varlık Yayınevi, İstanbul. S: 106-127.
- MİMAROĞLU İK. (1990) Müzik Tarihi. Varlık Yayınevi, İstanbul.
- OKUMUŞ E. (2005) III. Selim Dönemi Yenileşme Çabaları, Kamu Hukuku Arşivi Dergisi, Mart, s: 20-24.
- OKYAY E. (2009) Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan, Sevda Cenap and Müzik Vakfı Yayınları, Ankara. S:38.
- ORANSAY G. (1985) Atatürk ve Küğ Çağ Basımevi, Ankara. S: 16.
- ORTAYLI İ. (1983) İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. Hil Yayınları, İstanbul. S:23.
- ORTAYLI İ. (2015) Batılılaşma Yolunda. 4.Baskı. İnkilâp Kitabevi, İstanbul.
- ÖGEL B. (1987) Türk Kültür Tarihine Giriş 9. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara. S:13
- ÖZALP N. (2000) Türk Musikisi Tarihi. I.Cilt MEB Yayınları No:3109, İstanbul.
- ÖZDEMİR N. (2007) Osmanlı'da Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi. Milli Folklor Dergisi, S. 73, s. 12-22. İstanbul.
- ÖZCAN N. (1993) Darülelhan. TDV, İslam Ansiklopedisi, Cilt 8, s:518-520, İstanbul.
- ÖZCAN N. (1997) 15 ve 16. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki, XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler. İslami İlimler Araştırma Vakfı Dergisi, Ensar Neşriyat, S. Kasım, s. 471-483, İstanbul.
- ÖZCAN N. (1999) Buhurizade İtri Efendi. TDV, İslam Ansiklopedisi, Cilt 19, s:220-221, İstanbul.
- ÖZCAN N. (2006) Muzıka-i Hümayun, TDV, İslam Ansiklopedisi, Cilt 31,s:422-423, İstanbul.
- ÖZCAN N. (2007) Nikoğos Ağa. TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 33, s:117-118, İstanbul.

- ÖZCAN N. (2014) Türk Musikisinin Abide Şahsiyetlerinden Hamamizade İsmail Dede Efendi, Yeni Türkiye, Türk Mûsikisi Özel Sayısı, (57). Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S :435.
- ÖZCAN N. (2014) Türk Musikisinin Abide Şahsiyetlerinden Abdulkadir-i Meragi, Yeni Türkiye, Türk Mûsikisi Özel Sayısı, (57). Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S : 393,394.
- ÖZCAN N. (2016) Enderunlu Ali Bey. TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt EK-1, S :78-79, İstanbul
- ÖZDEMİR S. (2009) Tanburi Mustafa Çavuş, Bestekârlar Serisi: 2, İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNA Y. (1990 a) Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I, 1. Baskı, Ankara. S: 17, 45,99-102, 226, 391, 400,401,475.
- ÖZTUNA Y. (1990 b) Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II, 1. Baskı Ankara. S: 42, 76, 79, 80, 92, 121, 219, 230, 236, 282.
- ÖZTUNA Y. (1987) Türk Musikisi. Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası. 15, İstanbul. S: 52, 53, 65, 67, 83, 87, 88.
- SAY A. (1998) Türkiye'nin Müzik Atlası. Borusan Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- SEZGİN BS. (1996) Hacı Arif Bey. TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:14, s:440-442, İstanbul.
- PAMİR L. (1998) Müzikte Geniş Soluklar, Boyut Yayıncılık, İstanbul. S: 34.
- PEKİN E. (1999) Sultani Bestekarlar, CD/ Kitap, Kalan Müzik, İstanbul.
- SAY A. (1995) Müzik Tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SAY A. (2002) Müzik Sözlüğü. Müzik AnsiklopedisiYayınları, Ankara. S:27.
- SAYGUN AA. (1987) Atatürk ve Musıki. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1. Baskı, ajans Türk Matbacılık, Ankara. S:9-19,71.
- TALU H. (2006) Yenikapı'dan Eski Sesler. Pan'a Armağan. Işık Tabar Gencer ve Ferruh Gencer, Pan Yayınları, İstanbul. S:234.
- TANRIKORUR C. (2016) Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergah Yayınları, 4. Baskı, İstanbul. s:26,30,31,43.
- TOKER H. (2013) Sultan Abdülaziz Hakkında İngiltere'de Yayınlanmış Bir Makale (Sultan and His Music), Milli Saraylar Dergisi, (10), ss.165-171. İstanbul. S: 167, 168.

- TURA Y. (2017) Türk Musikisinin Meseleleri, İz Yayıncılık, 3. Baskı İstanbul.  
S:50,54,55,70,79,95,105,106,151,165,178,237-240.
- USLU R. (2015) Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi”,  
Medeniyet Sanat, cilt 1, sayı 2, s:91-109, İstanbul
- ÜLKEN HZ. (2001) Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları,  
İstanbul.
- YENER S. (2014) Türk Musikisi Ve Türk Kimliği, Türk Müziğinin Tarihi  
Gelişimi ve Müziksel Kimlik Yeni Türkiye, Türk Mûsikisi Özel Sayısı,  
(57).Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S :12-15.
- ZAKIA Zehra. (1999) Sultan II. Mahmud’un (1808-1839) Reformları, Osmanlı  
C.VII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ZÜMRÜT ME. (1998) Türk Musikisinde Batı Etkisi ve Batı Musikisi  
Aletlerinin Kullanılması. Musikişinas, Sayı 3, Boğaziçi Üniversitesi  
Türk Müziği Kulübü, İstanbul. S: 84.

<https://www.cso.gov.tr/tar304hccedile.html>

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven)

## ÖZGEÇMİŞ

Murat Doğru 13 Haziran 1979'da Sivas'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Manisa, Kırklareli, Urfa, İzmir ve Ankara'da tamamlamıştır. Sanat hayatına 8 yaşında piyano ile başlayan Murat Doğru, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı mezunudur. Konservatuvar yıllarında Selahaddin İçli, Nevzat Atlığ, Alaeddin Yavaşca ve birçok duayenden istifade etme fırsatı bulmuştur. Lise çağlarından itibaren Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Tasavvuf Müziği korolarında korist ve solist olarak görev almıştır. Dublaj, oyunculuk, koro şefliği, öğretmenlik, belgesel ve sinema filmlerinin müziklerini yapmıştır. Özel ve devlet kurumlarında şan, solfej, repertuvar, piyano, nazariyat vs. dersleri vermiştir. Birçok İstanbul ve Anadolu belediyelerinin festival ve organizasyonlarında, yurt içi ve yurt dışında saz topluluğu ile konserler vermiştir. Ayrıca, birçok projede koordinatörlük ve danışmanlık yapmıştır. Yurt içi ve yurt dışında Türk kültürünü temsil etmek adına klasik Türk müziği ve Tasavvuf müziği konserleri vermiştir. Öte yandan yıllardır farklı ulusal televizyon kanallarında program yapımcılığı ve sunuculuk yaparak birçok projeye imza atmıştır. Kültür sanat, gezi, sohbet, müzik-eğlence, belgesel gibi çeşitli formatlarda programlar hazırlayıp sunmuştur. Murat Doğru halen TRT'de yapımcı-sunucu olarak çalışmakta, bir yandan da öğretmenlik ve ses sanatçılığına devam etmektedir.