

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI

MÜZİK MALZEMESİNDE KÜLTÜREL  
ETKİLEŞİM ALANLARI:  
OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE  
“YABANCI” KATMANLAR  
VE YAPISAL DÖNÜŞÜMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
MURAT BİRER

Danışmanı  
Doç. Dr. HAKKI ALPER MARAL

İstanbul-2015

Gördüm,  
onayladım.



**MÜZİK MALZEMESİNDE KÜLTÜREL  
ETKİLEŞİM ALANLARI:  
OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE  
“YABANCI” KATMANLAR  
VE YAPISAL DÖNÜŞÜMLER**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi.....Anabilim/Anasanat Dalı Türk Musikisi... Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi Murat Birer tarafından hazırlanan  
“ Müzik Malzemesinde Kültürel Etkileşim Alanları ; Osmanlı Dönemi Türk  
Makam Müziğinde “Yabancı” Katmanlar ve Yapısal Dönüşümler .....”  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 19.06/2015

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Hakkı Alper Mara1

Danışman: Yıldız Teknik. Üniv. Sosyal Tez. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Erren Kutlay

Yıldız Teknik. Üniv. Mak. Tez. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Şirin Karadeniz

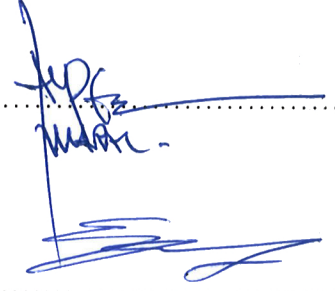
Haliç.....Üniv. Türk Musikisi ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: .....

.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: .....

.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)



## ÖNSÖZ

Yükselme dönemlerinde; Doğu Avrupa, Güneybatı Asya, Kuzey Afrika ve Atlas Okyanusu doğal sınırlarına kadar topraklarını genişletmiş bir Türk-İslâm devleti olan Osmanlı İmparatorluğu, yaklaşık olarak 650 yıllık bir zaman diliminde, geniş bir coğrafyada hüküm sürerek, çeşitli uluslarla derin etkileşimlere girmiştir. Gerek göç ettikleri Orta Asya topraklarından beraberlerinde getirdikleri gelenekler; gerekse göç, savaş, ticaret vb. süreçlerin getirisi olan, farklı kültürlerle temaslar yoluyla geliştirilen ortak kültürel yapı, şüphesiz ki, oldukça geniş bir tür ve form zenginliği içinde gelişen ve farklı amaçlarla da değerlendirilebilen, incelikli bir müzik geleneğinin yerleşmesine de olanak sağlamıştır.

Bu çalışma, Osmanlı dönemi sınırları içinde geliştirilen, Osmanlı öncesi katkılardan da beslenerek, Cumhuriyet dönemi sonrasına dek etkilerini direkt veya dolaylı yollardan hissettiren bu geleneğe özgü yapı taşlarını, dış kaynaklı, “yabancı” kültürel etkileşimler bağlamında araştırma amacı taşımaktadır. Osmanlı imparatorluk sınırlarının genişliğine koşut bir kapsam genişliği de olan bu konu, doğası gereği bir monografinin, ya da tek bir tezin/kitabın sınırlarını aşmaktadır. Türk müzikolojisinde hâlâ sistemli ve kapsamlı bir perspektifle ele alınmayı bekleyen bir araştırma alanına işaret etme amacı da taşıyan bu çalışma, bir giriş denemesi niteliğinde olup, belli başlı baskın kültürler üzerinden, elden geldiğince geniş bir literatür taraması yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Türk makam müziğinin dinî ve din dışı türlerine ait repertuar incelemeleri yanında; müzik kuramı, sosyolojisi, tarihi vb. disiplinler üzerinden de değerlendirmelerin yapıldığı bölümler; Arap, Fars, Hint, Yunan, Türk ve nihayet Batı geleneklerinin yanısıra, topluma içkin gayrimüslim cemaatlerin etkin katılımlarını da içeren, elden geldiğince geniş perspektifte tutulmaya çalışılan araştırmalar, çıkarsamalar ve önermeler içermektedir. Önemli araştırmacı-yazarların aktarımlarıyla da desteklenen, örneklerle

zenginleştirilmiş anekdot ve saptamalar, çalışmaya farklı fikir çatıları üzerinden karşılaştırmalı bir bakış açısı kazandırma amacı taşımaktadır.

Konunun kapsamı Osmanlı Devleti'nin tarihsel sınırları içerisinde tutulmuş olmakla birlikte, bu geleneğin oluşum aşamalarında bariz etkileri olan Osmanlı öncesi geleneklerle de ilgili incelemeler yoluyla, etkileşim süreçlerine ışık tutan göndermeler yapılmıştır. Kapsamının genişliği, çok yönlü boyutları ve hazırda var olan geniş ve kapsamlı literatürü tekrarlamamak adına, Cumhuriyet dönemi müzik etkileşimleri, bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde, her bir aşamadaki detaycı yaklaşımlarıyla teze farklı/derinlikli boyutlar katan hocam Doç. Dr. Alper Maral'a; Yüksek Lisans öğrenimime olan katkı ve destekleri dolayısıyla Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Mûsikîsi Bölümü öğretim üyeleri, görevlileri ve çalışanlarına teşekkürü bir borç bilirim. Tüm öğrenim hayatım boyunca, hatta ötesinde; sadece bu süreçle sınırlandırılmayacak bir bütünlük ve süreklilikte hep yanımda olan, benden hiçbir desteklerini esirgemeyen aileme de minnetim sonsuzdur.

Murat BİRER  
İstanbul-2015

## İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	III
ŞEKİL LİSTESİ.....	IV
TABLO LİSTESİ.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
2. İSLÂM COĞRAFYASI KANALI İLK ETKİLEŞİMLER. ARAP VE İRAN KÜLTÜRLERİ-1.....	4
3. HİNT KÜLTÜRÜ ETKİLEŞİMLERİ.....	10
4. ANTİK YUNAN ETKİLEŞİMLERİ VE MÜZİĞİN TEMEL MALZEMESİNE DAİR KURAMSAL ÇERÇEVELER.....	17
5. İSLÂM DİNİ MERKEZLİ ETKİLEŞİMLER.....	24
6. MÛSİKÎ TARİHİYLE İLGİLİ ARAP-YUNAN EKSENLİ, TAMAMLAYICI DİNSEL/MİTOLOJİK ANEKDOTLAR.....	27
7. MÜZİK-ASTROLOJİ BAĞLANTILARI.....	34
8. SELÇUKLU MİRASI VE ARAP-İRAN MERKEZLİ ETKİLEŞİMLER-2.....	39
9. DİNÎ MÛSİKÎNİN KAYNAKLARI VE KAPSAMI.....	46
10. EDEBİYAT/ŞİİR EKSENİ.....	50

<b>11. ŞENLİKLER.....</b>	<b>55</b>
<b>12. TİMUR İMPARATORLUĞU: HÜSEYİN BAYKARA VE ÖN/ORTA ASYA ETKİLEŞİMLERİ.....</b>	<b>61</b>
<b>13. GÖRSEL/PLÂSTİK SANATLARDA ETKİLEŞİM ALANLARI....</b>	<b>68</b>
<b>14. TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE YERLİLEŞME DÖNEMİ VE ÖZGÜN OSMANLI ÜSLÛBUNUN GELİŞME EVRELERİ.....</b>	<b>72</b>
<b>15. GAYRİMÜSLİM CEMAATLERİN KATKILARI.....</b>	<b>80</b>
<b>16. AVRUPA ETKİLEŞİMLERİ.....</b>	<b>86</b>
16.1    Başlangıçtan III. Selim Dönemine Kadarki Etkileşim Çerçevesleri.....	86
16.2    III. Selim Döneminden Cumhuriyet'e Kadarki Etkileşim Süreçleri.....	90
<b>17. SONUÇ.....</b>	<b>104</b>
<b>18. KAYNAKÇA.....</b>	<b>105</b>
<b>19. EKLER.....</b>	<b>132</b>
19.1.    Ek-1.....	133
19.2.    Ek-2.....	146
<b>20. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>179</b>

## KISALTMALAR

<b>a.g.e.</b>	: Adı geçen eser
<b>a.g.y.</b>	: Adı geçen yer
<b>bkz.</b>	: Bakınız
<b>C.</b>	: Cilt
<b>S.</b>	: Sayı
<b>vb.</b>	: Ve benzeri
<b>vd.</b>	: Ve daha başka
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>yy.</b>	: Yüzyıl



## ŞEKİL LİSTESİ

<b>Şekil 1:</b> Abbâsî Hânedanı'nda Müzik.....	5
<b>Şekil 2:</b> Eski Arap Udu.....	6
<b>Şekil 3:</b> Eski İran müzisyeni.....	7
<b>Şekil 4:</b> Eski İran'dan bir müzisyen tasviri.....	8
<b>Şekil 5:</b> Kadim Hint geleneğinde müziğin kurucusu kabul edilen ve öğretide/silsilede referans alınagelen Shiva'nın sitar çalarken tasviri.....	12
<b>Şekil 6:</b> Kadim Hint müziği geleneğinde, enstrümanlararası hiyerarşinin üst basamaklarında yer alan ve kutsallık imgeleriyle kuşatılmış chitra veena çalan müzisyen tasviri.....	12
<b>Şekil 7-8:</b> Bâbü Şah ve saray müzisyenleri.....	15
<b>Şekil 9:</b> Farabî'ye Göre Ud ve Perdeleri.....	19
<b>Şekil 10:</b> İhvân-ı Safâ üyelerinin bir dönem tasviri.....	19
<b>Şekil 11:</b> Pitagoras ve Sesler.....	28
<b>Şekil 12:</b> Osmanlı Şenliklerinde Müzisyenler ve Köçekler.....	56
<b>Şekil 13:</b> Osmanlı Şenlikleri ve Köçekler.....	57
<b>Şekil 14:</b> Karagöz Oyununda Acem Karakteri.....	58
<b>Şekil 15:</b> Karagöz Oyununda Yahudi Karakteri.....	58
<b>Şekil 16:</b> Karagöz Oyununda Arnavut Karakteri.....	58
<b>Şekil 17:</b> Sultan IV. Murad Han'ın Meclisi (17. yy.).....	74
<b>Şekil 18:</b> İngiliz Sarayı'nda verilmiş olan konser.....	81
<b>Şekil 19:</b> Osmanlı'da Ermeni Mûsikîşinaslar.....	85
<b>Şekil 20:</b> Donizetti Paşa.....	95
<b>Şekil 21:</b> Osmanlı Bahriye Bandosu.....	96
<b>Şekil 22:</b> Guatelli Paşa.....	97
<b>Şekil 23:</b> "Haremde Beethoven", Halife Abdülmecid Efendi.....	99
<b>Şekil 24:</b> Zeki Üngör yönetimindeki Saray Orkestrası.....	100

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Kırşehirî Edvârî'na Göre 7 Âvâze, Yıldız, Tabiat ve Unsuz İlişkisi.....	35
<b>Tablo 2:</b> 12 Makamın Tabiatı, Unsuzu ve Yıldız İlişkisi.....	36
<b>Tablo 3:</b> Terminoloji Cetvelinden Bir Bölüm.....	79

## GENEL BİLGİLER

**Adı ve Soyadı** : Murat BİRER  
**Anabilim Dalı** : Türk Musikisi  
**Programı** : Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı  
**Tez Danışmanı** : Doç. Dr. Hakkı Alper MARAL  
**Tez Türü ve Tarihi** : Yüksek Lisans – Haziran 2015

### MÜZİK MALZEMESİNDE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM ALANLARI: OSMANLI DÖNEM TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE “YABANCI” KATMANLAR VE YAPISAL DÖNÜŞÜMLER

#### ÖZET

Türk makam müziğini oluşturan temel malzemeler, Osmanlı öncesinden başlayıp Osmanlı dönemlerinde derinleşen kültürel etkileşimler vasıtasıyla geliştirilmiştir. Türk-İslâm sanatları üst başlığı altında ele alınabilecek incelikli bir alan olarak kabul gören makam müziği gelenekleri, Osmanlı döneminde çeşitli dönüşümlerden geçmiş, son 400 yılda kendi kimliğini belirgin bir şekilde hissettirerek, diğer Ortadoğu müzik geleneklerinden bariz bir şekilde ayrılmıştır. Bununla birlikte; kuramsal birikimlerden kullanılan enstrümanlara, müziğin etkin olarak kullanıldığı tarikat ritüellerinden müzik temalı “efsanelere;” terminolojiden şiir mazmunlarına ve vezinlerine kadar... son derece geniş bir kültürel etkileşim alanı içinde geliştiği işaretlerini veren bu müzik, bu çalışmaya da, söz konusu bağlamlar üzerinden yansıtılmıştır. Çalışmanın ana çatısını; Yunan, Arap, Fars, Hint, Türk, Ermeni, Yahudi, Rum ve nihayet “Garp” kültürleriyle kurulan etkin temaslar oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk, Selçuklu, Osmanlı, Timur, İslâm, Arap, İran, Fars, Hint, Yunan, Gayrimüslim, Avrupa, Batılılaşma, Etkileşim

## GENERAL KNOWLEDGE

**Name and Surname** : Murat BİRER  
**Department** : Turkish Music  
**Program** : Turkish Music  
**Thesis Advisor** : Assoc. Prof. Hakkı Alper MARAL, Ph. D.  
**Thesis Type and Date** : Master – June 2015

## CULTURAL INTERACTION SPHERES IN MUSICAL MATERIAL AND SOURCES: “FOREIGN” ELEMENTS, LAYERS, AND THEIR STRUCTURAL CHANGES IN TURKISH *MAQAM* MUSIC IN THE OTTOMAN PERIOD

### ABSTRACT

Essential elements and basic material of the Turkish *maqam* music are developed during the Ottoman periods by means of manifold, deep-rotten cultural interactions predating even the Ottoman times. This *maqam*-based music, accepted as highly sophisticated, elaborate tradition to be subordinated under Turkish-Islamic Arts experienced drastic changes during the Ottoman period, while some characteristics of identity predominate in the last 400 years, which made this particular music clearly to be distinguished from other musical traditions in the Middle-Eastern Area. Whereas it is still evident, and thus tried to be reflected throughout this study, that this music is a consequent outcome of a considerable large web of rich, colorful cultural interactions, interchanges and transitions. Elements such as the theoretical canon or instruments used; ritual connotations, myths and legends with musical centers of gravity; or verbal idioms from plain terminologies to poetic symbols, are all objects to be treated as signifiers thereof. The study focuses on intensive encounters with the Hellenistic/Greek, Arabic, Persian, Indian, Turkic, Armenian, Jewish, Rum, and last but not least, “Western” cultures.

**Key Words:** Turkic, Seljuk, Ottoman, Timur, Islamic, Arabic, Iran, Persian, Indian, Greek, non-Muslim, Europe, Westernisation, Interaction

## 1. GİRİŞ

Farklı milletlerin bir arada yaşadığı bir imparatorluk düzeni içerisinde, çeşitli gelenekleri bünyesinde taşıyarak, yeni ve köklü bir sentez kimliğinin yerleşmesine zemin oluşturan Osmanlı toplumu, bir yandan da, bu derinlikli, çok yönlü ve katmanlı altyapıdan beslenen kolektif bir düşünce biçimine sahip olmuş; bunun yansımalarını, izlerini ve işaretlerini kültür ürünlerine/sanat eserlerine de nüfuz eden bir kanonda buluşturmayı başarmıştır.

Türkler'in Orta Asya'dan göç ettikleri Orta Doğu ve Anadolu topraklarında, etkileşime girmiş oldukları köklü ve zengin gelenekler, bu kapsamlı altyapıya güçlü bir temel kazandırmıştır. İslâm inancının derin etkileri altında gelişen bu yeni yaşam düzeni, Fars kültürünün incelikli olduğu kadar derinlikli estetik dünyasından da önemli ölçüde beslenmiştir. Tarihsel süreçte çok sayıda farklı ve köklü gelenekle iletişim hâlinde olan Türkler, etkileşim dereceleri her zaman netlikle takip edilememiş olsa da, İslâmiyet'le yoğun temaslara girilen süreçte, ve özellikle de Selçuklular döneminde, Arap ve Fars kültürlerinden önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Bizans İmparatorluğu'nun elinde bulunan Anadolu topraklarıyla temaslara arttıkça, Bizans'la, dolayısıyla da, bir anlamda Doğu Kilisesi/Erken Hristiyanlık ve Antik Yunan gelenekleriyle, hatırı sayılır etkileşimler gerçekleşmiştir. Gerek bu yolla, gerekse önceki yüzyıllarda Arap bilginleri kanalıyla yapılmış olan tercüme ve şerh faaliyetleri yoluyla kurulan ilişkiler, Yunan bilgi kaynaklarının, zamanla Orta Doğu'ya da aktarılmasına ve bu bölgelerde yeni fikir akımlarının doğmasına olanak sağlamıştır.

Selçuklu geleneklerinden devralınan kültürel birikim, Avrupa kültürüyle daha derin temaslara yaşandığı Osmanlı dünyasında yepyeni dinamikler kazanmış, gayrimüslim cemaatlerle olan etkileşimlerden de beslenen yepyeni bir sentez kültürünün şekillenmesini beraberinde getirmiştir. 18. yüzyılla birlikte Avrupa-Osmanlı etkileşimleri çok daha derin boyutlar kazanırken, kimi tarihçilerce Avrupa'da "Türk Asrı" olarak tanımlanan yeni bir akım/moda kendini göstermeye başlamış, özellikle yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı saraylarında da, "Avrupalılaştırma" yolunda geniş çaplı, sistematik çalışmalar başlatılmıştır. 19. yüzyılda giderek büyüyen Avrupa etkileşimleri, 20. yüzyılda Türkiye

Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, çok daha sistematik ve köklü bir "Avrupalılaştırma" fikrine yönelik adımlar atılmasına olanak sağlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, tarihsel süreçlerde çeşitli geleneklerle etkileşerek oluşagelen müzik sanatı, günümüzde kimi müzikologların benimsediği düşünce uyarınca, 16. yüzyıl sonlarında, önceki devirlerle ilişkisi kesintiye uğrayarak yeni bir perspektif üzerinden geliştirilmiş, yaklaşık olarak 350 yıllık bir geçmişin ürünüdür. Repertuar üzerinden karşılaştırmacı bir yaklaşımla ele alındığında, son derece tutarlı dayanakları olduğu saptanabilecek bu görüş, diğer yandan, sözlü aktarım geleneğinden güç alan bir topluma uygulandığında, bütün müzik malzemesinin yüzde yüzlük bir kopuşla sıfırdan üretildiği fikrini desteklememektedir. Repertuar, her ne kadar 16. yüzyıl sonlarından öncesine gitmiyor görünse de, müziğin malzemesi, evrilerek, yeni dil ve söylemler vasıtasıyla köklü gelişimini sürdürmüş olmalıdır. Bu çalışmanın "Türk Makam Müziğinde Yerlileşme Dönemi ve Özgün Osmanlı Üslûbunun Gelişme Evreleri" adlı bölümünde ele alınan, söz konusu bu yenice üretimler, her ne kadar önceki dönemlerden/geleneklerden oldukça farklı bir müzik anlayışının işaretlerini veriyor olsalar da, gene de, müziğin, çok geniş bir çerçevede değerlendirilebilecek malzemeleri itibariyle, köklü geleneklerden beslenmiş olduğu kanaatini değiştirmemektedir.

Öte yandan bu çalışmanın ağırlık merkezleri olan; Arap, Fars, Yunan, Hint ve Orta Doğu/Ön ve Orta Asya Türk gelenekleri ile gayrimüslim cemaatler üzerinden yapılan saptama ve değerlendirmeler, konunun ilk anda göze çarpan, en önemli etkileşim kanallarını ifade etmektedir. Geniş çaplı tarihsel ve müzikolojik araştırmaların, konuyla ilgili daha birçok farklı etkileşim alanının varlığını ortaya koyabileceği, kesin gibidir. Derinlikli ve sistematik incelemelerin henüz yaygınlaşmadığı, "müzik eksenli etkileşim alanları" konusu üzerine, kapsamlı bir giriş denemesi olma amacını taşıyan bu çalışma, ilerleyen yıllarda çok daha geniş bir literatür taraması ve yardımcı bilim disiplinlerinin kazandıracağı derinlikli bir metodoloji üzerinden yeniden ele alınacaktır. Dolayısıyla, doğası gereği, çok geniş bir coğrafî incelemeyi ve çok daha uzun soluklu bir araştırma sürecini ve disiplinini gerektiren bu çalışma konusuyla ilgili olası eksikliklerin, gelecek yıllarda tamamlanması düşünülmektedir. Konu bağlamında ulaşılabilir literatürün

oldukça sınırlı olması<sup>1</sup>, böylesi bir giriş denemesinin dahi, bir yandan toparlayıcı bir perspektif sağlayacağı; bir yandan da daha derinlikli çalışmaları motive edebileceği fikrinden hareket edilmiştir.

Öte yandan, çalışmanın “Avrupa merkezli etkileşim alanları” bölümü, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasına gelmeden bırakılmıştır. Zira, Cumhuriyet’in müzik konusundaki etki alanları, çok katmanlı, bir dizi siyasî ve toplumsal olgunun iç-içe işlediği, son derece girift bir tablo yansıtmaktadır. Temel düsturun “Yeni İnsan Yeni Hayat”<sup>2</sup> olarak özetlenebileceği bu dönüşüm kertesinde, anılan etkileşimin bizatihi bir “proje” olarak benimsendiği göze çarpmaktadır. Ötesinde, salt sanat üzerinden dahi incelendiklerinde, bu modernist hamlelerin, 20. yy. kültürünün son derece karmaşık ve incelikli boyutlarına işaret ettikleri açıktır. Başta söylem alanı, ve irdelenecek örneklem evreni açısından, bu bağlamın, bu çalışmanın kapsam boyutlarını aşacak olduğu ortadadır. Kaldı ki, bu konuyla ilgili geniş sayılabilecek bir literatür oluşmaya başlamıştır<sup>3</sup>. Oylum/denge muhasebesi uyarınca, bir ek bölüm kurgusunda yüzeysel kalabilecek ya da tekrara düşebilecek verileri aktarmaktansa, bu önemli konu uzmanlarına bırakılmıştır.

---

<sup>1</sup> Örneğin, Balkanlar’da yaşayan Türkler’in üretmiş oldukları müziklerle olan olası etkileşimler de, konunun kapsamının genişliği yanında, ilgili literatürün kısıtlı oluşu sebebiyle çalışmaya dahil edilmemiştir. Bu konuda yazılan öncü eserler arasında, Mahmut Râgıp Gazimihal’e ait *Balkanlar’da Müsiki İlerleyişi* (1937), Eugenia Popescu-Judetz’in *Adakale* (2006) ve *Tuna Boyunca Anılarla Ezgiler* (2007) adlı kitapları anılabilir.

<sup>2</sup> Bu başlık/slogan, 2013 Aralığı’nda, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü’nde açılan bir sergiye ve sergi çerçevesinde yayınlanan kataloğa/kitaba da yansımıştır: *Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat*, İstanbul, 2013.

<sup>3</sup> Çağdaş Türk Müziği, Çoksesli Türk Müziği; Cumhuriyet ve Müzik İnkılâbı, Batılılaşma, vb. başlıklar/konular üzerine yazılmış neredeyse tüm metinlerde bu olgular—farklı derinliklerle de olsa, benzer sözlerle ve biçimlerle—ele alınmaktadır. (Bkz.: Kaynakça; başta İlyasoğlu, Aracı, Aydın, Sun, vb. yazarlar; ayrıca kısa bir kaynakça değerlendirmesi için, bkz.: Maral). Diğer bir perspektif için, Güneş Ayas’ın, *Müsiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klâsik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (2014); Murat Özyıldırım’ın *Arap ve Türk Müsikişinin XX. Yüzyıl Birlikteliği* (2013) ve Martin Stokes’un *Türkiye’de Arabesk Olayı* (1992) adlı kitaplarına, konunun farklı boyut ve uzantılarına ve daha başka, tamamlayıcı literatürlere işaret etmelerinden ötürü, bakılabilir.

## 2. İSLÂM COĞRAFYASI<sup>4</sup> KANALI

### İLK ETKİLEŞİMLER: ARAP VE İRAN KÜLTÜRLERİ – 1

Türkler, İslâmiyet’i kabul ettikten sonra<sup>5</sup>, bu dinin çatısı altında, zengin kültürel geçmişleriyle tarihte derin izler bırakan Arap ve İran gelenekleri başta, daha nice kültürün göz ardı edilemeyecek katkılarından beslenen, kabaca Ortadoğu merkezli ortak bir “İslâm Sentezi”nin yaratılmasına önyak olmuşlardır. Bu sentezin temel dayanaklarından olan İran ve Arap geleneklerinde, İslâm’dan önceki devirlerde de bir müzik nazariyesinin mevcut olduğu yönündeki çeşitli iddialara rağmen, bu dönemlerden günümüze neredeyse hiçbir kayıt ulaşamadığı söylenebilir.<sup>6</sup> Öte yandan, İslâmiyet’in yaygınlaşmaya başladığı VII. yüzyıldan itibaren, Arap ve İran mûsikîlerinde bir nazariyenin mevcut olduğuna dair kesin kayıtların bulunduğu öne sürülmektedir. Örneğin, İslâm Ansiklopedisi’nin *mûsikî* maddesinde kaydedildiğine göre; İbn Miscâh (öl. 715?) adlı, Arap asıllı müzisyen ve kuramcı, bu yüzyılda İran müziğini ve bu memlekete has icrâ tarzını öğrenmiş, barbat çalanlardan ve Bizanslı müzik nazariyecilerinden dersler almış; bu iki baskın kültürün müzik nazariyelerinden de istifade ederek yeni bir sistem ortaya koymuştur.<sup>7</sup> Bu geçirgenliğe diğer bir örnek olarak, Farmer’ın, ayrıca Araplar’ın kendi yerel çalgıları yerine, İran udunu kullanmayı tercih ettiklerini; fakat bu sazı kendi sistemlerine göre akort ettikleri şeklindeki görüşlerine de işaret edilebilir.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Bu bölümde “İslâm Coğrafyası” siyasî coğrafya temelli ele alınacak; İslâm Dini eksenli etkileşimler, benzer birkaç coğrafi yönelimli alt başlık sonrasında, İSLÂM DİNİ MERKEZLİ ETKİLEŞİMLER bölümünde ayrıca irdelenecektir.

<sup>5</sup> Son derece belirleyici politik motifler taşıyan böylesi tarihlendirmeler, her zaman spekülasyona açık olmuştur. Örneğin, M.S. 751’de Çinliler’e karşı Arap ve Türk ordularının birleşerek Talas Irmağı’nda kazanmış oldukları zafer, genellikle Türkler’in Müslümanlaşma sürecinde de önemli bir dönüm noktası olarak kabul görür. Bu genel kabule mesafeli bir perspektiften yaklaşan İlber Ortaylı ise, Türkler’de Müslümanlığın 10. yüzyılda bile başat bir unsur olmadığını; hâlâ büyük bir kesimin Müslüman olmadan kendi inanç sistemlerine bağlı kalmayı sürdürdüğünü; Müslüman olanlarınsa, bu sistemi kendi inanç pratiklerine uyumlandırarak benimsediklerini, ifade etmektedir (Ortaylı, 2015: 41).

<sup>6</sup> Farmer, *İslâm Ansiklopedisi*: “Mûsikî” maddesi, 1986: 680; Özcan, *Osmanlı Ansiklopedisi*: “Osmanlılar’da Mûsikî” maddesi, *giriş* bölümü, 209, vd.

<sup>7</sup> İslâm Ansiklopedisi, *Mûsikî* maddesi, 1986: 679

<sup>8</sup> İslâm Ansiklopedisi, *Mûsikî* maddesi, 1986: 679



Diğer yandan, Antik Yunan sanatında da kendini gösteren, Şiir vezinleriyle ritm-ezgi organizasyonları arasındaki ilişkinin, zengin ve kœklœ Şiir geleneklerine sahip Arap ve İnan sanatlarında da dikkati œekmesi, bu etkileşimin, mœzikal gelişim œıtasını yœkselten œift yœnlœ yansımaları olarak dœœnœlebilir<sup>9</sup>.



**Şekil 1: Abbâsî Hânedanı'nda Mœzık**  
<http://www.kidspast.com/world-history/0193-abbasids-dynasty.php>  
(Erişim Tarihi: 01.05.2015)

---

<sup>9</sup> Ayrıca bkz.: Andrews, 2002; İnalœık, 2015



**Şekil 2: Eski Arap Udu**  
<http://www.asia.si.edu/podcasts/related/shamma/progNotes.asp>  
(Erişim Tarihi: 01.05.2015)

Cenk Güray, edvâr geleneği'nin derinliklerini, tarihsel boyutlarıyla, oldukça çarpıcı tespitler eşliğinde anlattığı *Bin yılın Mirası – Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği* adlı kitabında, konuyla ilgili son derece toparlayıcı bilgiler aktarır:

İslâm öncesi dönemin eğlence kültüründe şarkıcıları tanımlamak için [...] *kayne* veya *muganniye* isimleri kullanılmaktadır. Kulağa hoş gelen, zevkle dinlenen ezgilere ise bu dönemde *semâ* adı verilmektedir. Bu kelime, sonraki yıllarda İslâm coğrafyasında özel bir önem kazanmış ve dinî mûsikîyi tanımlar hâle gelmiştir. Özellikle İran tarafına doğru gidildikçe ses icrası geleneğinin, hayli zengin bir çalgı kültürü ile de desteklendiği görülmektedir. Dönemin yaygın çalgıları arasında “ud” [...] ve tanbura tipli [...] çalgılar ile lir<sup>10</sup>, çeng, arp gibi<sup>11</sup> telli çalgılar bulunmaktadır. Bunların yanında bugünkü neyi andıran mizmar isimli nefesli çalgı ile def, davul gibi vurmali çalgılar da kullanılmaktadır.<sup>12</sup> Bu dönemde hem Arabistan, hem de İran'da, kentsel ve kırsal kökenli müziğin ayrıştığı ve bölgesel özelliklerin şekillenmeye başladığı

<sup>10</sup> Lirin, antik Yunan müzik geleneklerinde de gözde bir çalgı olarak yüzyıllarca kullanılmış olduğuna kısa bir gönderme yapmak yerinde olacaktır.

<sup>11</sup> Bu çalgıları “çeng” ve “arp” olarak adlandırmak, günümüzde çağrıştırdıkları anlamlar dolayısıyla bir kavram kargaşasına sebep olabileceğinden, “çeng, arp benzeri” ifadesinin kullanılması, daha isabetli görünmektedir.

<sup>12</sup> Adı geçen bütün bu enstrümanların (lir ve arp hariç), yüzyıllar boyu Osmanlı İmparatorluğu'nda da kullanılmış olması bu çalışmanın bağlamı açısından dikkat çekicidir. Bu konuda Fikret Karakaya'nın organoloji eksenli çalışmaları (örneğin, Bezmârâ topluluğu ile gerçekleştirilen kayıtlar), uygulama boyutu açısından değerlendirilebilir.

saptanabilmektedir. Zaman içinde Suriye, Filistin, Mısır ve Irak gibi Eski Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Eski İnan kùltürlerinin etki sahalarının da İslâm coğrafyasına dahil olması, Arabistan kökenli müzik kùltürünün, bu coğrafyalardaki müzik kùltürleri ile etkileşime geçmesini sağlamıştır. Bu etkileşim de ilerleyen dönemlerde İslâm sanatının ana dayanaklarından biri olacak olan zengin bir müzik kùltürünün temelini oluşturmaktadır. (Güray, 2011: 44-45)



**Şekil 3: Eski İnan müzisyeni**  
<http://www.asia.si.edu/podcasts/related/alizadeh/progNotes.asp>  
(Erişim Tarihi: 03.05.2015)

Bütün bu etkileşim alanlarının müzik terminolojisine de sirayet ettiği gözlerden kaçmamaktadır: *Zîr*, *bamm* gibi Farsça kelimelerin, *masnâ*, *maslas* gibi Arapça terimlerle yan yana kullanılmaya başlaması—bu kelimeler ud çalgısı üzerindeki perdeleri adlandırmakta kullanılmaktadır—kùltürlerarası etkileşimin dikkat çekici bir başka boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Şekil 4: Eski İran'dan bir müzisyen tasviri**  
[http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian\\_Traditional\\_Music.htm](http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian_Traditional_Music.htm)  
(Erişim Tarihi: 06.05.2015)

Araştırmacı Rûhî Kalender'in, Ahmed Emin'in *Fecrû'l-İslâm* adlı eserinde vermiş olduğu kapsamlı bilgilerden hareketle, konuya tamamlayıcı bir perspektif kazandıran aşağıdaki ifadeleri, İslâm'a geçişten sonraki yoğun İran-Bizans-Arap etkileşimlerini müzikal bağlamda belgelemiş olmaları açısından aydınlatıcıdır:

Emevîler, İran mûsikisinin etkisi altında kalmışlar, hatta onlardan barbat ve ud gibi bazı çalgılar ile, mûsiki bilgileri (destanlar, îkaa'lar) almışlardır. İran asıllı ve Medine'de ikamet eden meşhur mûsikişinas İbn Muhriz, İran'a ve Şam'a giderek mûsiki türlerini öğrenmiş ve beğendiklerini Arap şiirine adapte etmekle yeni bir çığır açmıştı. Sonradan gelen ses sanatkârları tarafından takdir edilmiş ve üstad olarak ona "Arap ses sanatkârı" unvanı verilmişti. Mûsikîyi Said b. Miscah'dan öğ-renen İbn Muhriz, remel ile tanbur-i temel usûllerini icat etmiştir. Said b. Miscah ise, ilk defa Arap şiirini besteleyen ve İran mûsikisini Arap mûsikisine tatbik ederek, bu mûsikîyi onlara öğrettikten sonra, Bizans'a gitmiş ve Şam'da onların mûsikisini de öğrenmişti. Daha sonra İran'a giden Said, yeni besteler ile birlikte mûsiki aletlerinin çalınmasını da öğrenmiş ve Hicaz'a döndüğünde, Arap zevkine uymayan nağmeleri çıkararak, diğerlerini Arap şiirine uygulamıştır. Bu

nedenle halk, yeni bir mûsiki tarzı meydana getirmiş olan Said'e uymuş ve onu da üstad olarak benimsemişlerdir. (Kalender, tarihsiz: 259)

### 3. HİNT KÜLTÜRÜ ETKİLEŞİMLERİ

Arap yazarlarınca hikmet'in ve felsefenin anavatanı olarak kabul edilen Hindistan bölgesinde önemli gelişmeler gösteren matematik ve astrolojinin, İslâm düşünce dünyasında, “aklî ilimler” alanındaki tesirleri kayda değerdir. Antik Yunan'da olduğu gibi Ortaçağ İslâm medeniyetinde de “aklî ilimler” arasında anılarak önemsenen müzik ilminin bu topraklardaki gelişim seyrinde, kaynaklarda genellikle açıkça ve yeterli kanıtlarla zikredilmemiş olsa da, Hint medeniyetinin de önemli katkıları olduğu kuvvetli bir olasılıktır. Yaşadığı dönem ve sonrasında, makam müziğine gerek besteleri, gerekse kuramsal görüşleriyle damgasını vuracak Prens Dimitrie Cantemir'in (1673-1723) Sultan II. Ahmed Han'a sunmuş olduğu önemli eseri *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât'*ta da dikkat çektiği gibi, Hint müziği kuramcılarının görüşlerine atıflar yapılmış (Kantemiroğlu, 200: 78), ayrıca eserinde bizzat notaya aldığı, o dönemde dahi zevkle icra edildiği anlaşılan “Hindîler'e ait” peşrevlerden örnekler verilmiştir. Herhangi bir besteci bilgisi zikredilmeden, sadece kökenine işaret etmek yoluyla (örn.: Hindîler, Acemler, Araplar, ...) “anonimlik” vasfı atanan, başka memleketlerin sanatkârlarına gönderme yapılarak kayda geçirilen eserlere de bu repertuarda rastlamak mümkündür. Osmanlı kimliğinin dikkat çekici bir yansıması olarak da okunabilecek bu “kapsayıcı nosyon” a ileride tekrar dönülecektir.

Öte yandan, Mahmut Râgıp Gâzimihal'in, Antik Hint gelenekleri üzerinden ele aldığı kültürel etkileşimler, konuya anlamlı bir bütünlük kazandırması bakımından, metnin orijinal diline ve kurgusuna dokunulmadan, blok olarak, aşağıda aktarılmıştır:

Milâttan evvel 4. asırda, Makedonyalı Büyük İskender'in fütûhatını müteâkib, Hindistan'a kadar büyümüş olan kadîm Yunanistan dâhilinde “İskenderiye Medeniyeti” büyük rol oynamıştı. Hindistan'da da tamamen orijinal ve gâyet mühim bir medeniyet vardı. Binâenaleyh İskenderiye medeniyetinin tesirlerinden en ziyâde Hind mütefekkirleri istifade ettiler. Hindliler, “Yavanapura (Yunâniler beldesi)” dedikleri İskenderiye'den hürmetle bahsediyordu. Hindistan'a kadar sanat ve ilimleri ile beraber ilerleyen Yunanlılar, Baktriyan (bugünkü Türkistan) arazisinde milâd asırlarına kadar müstakîlen yaşadı; Hindistan'ı istilâ ettikleri devirler oldu. Yunânîce, Hindistan sınıfı münevveresi

nezdinde gâyet mûteberdi. Hindliler, Yunan ilminin kemâlini itiraf etmişlerdi. Bilhassa, tıp, riyâziyat gibi müspet ilimler sahasında onlardan birçok iktibaslarla bulunarak orijinal keşiflerini ve bilgilerini tevsî etdiler. Mûsikî de dört Yunan ulûm-ı riyâziyyesinden biri idi. Diğer taraftan Yunanîler de “metafizik” sahalarda hâl-i kemâlde bulunan Hindliler’den birçok şeyler almışlardır. Yunan mûsikîsi, Hindistan’a ameli olarak da nüfûz etmişdi. Tâ, Hindistan hudûdu üzerindeki kadîm “Gedrozi” vilâyetinde Yunan mûsikîli dramlarının daima temsil edilmiş olduğunu biliyoruz. Mûsikîşinas Yunan kızları, Hind saraylarında makbûle geçen başlıca ticârî emti’adan ma’dûddu. Hindistan’a müteveccihen gemilere sûret-i irkâblarını tarih anlatıyor. Hindistan’daki saray mûsikîsi, bilhassa milâttan iki asır kadar evvel, Baktriyan “Yavana”larının tahakkümü devrinde parlamıştır ki aynı tarihlerde Hindistan limanlarında da Yunan parası mütedâvil idi. Eseri bize kadar gelmiş ilk Hindli mûsikî müellifi Barata’dır; Alman ve İngiliz müdekkîklerine göre milâttan evvel değil, sonra, birinci veya ikinci asırda yaşıyordu. Eserinde “çeyrek” seslerden, makamlardan, usûllerden<sup>13</sup> ilh. bahseder. Hind mûsikîsinin daha eski husûsiyetleri meçhuldür. Fakat Araplar’ın Îrânîler’le temâsını müteâkib, ispekûlasyoncu oluşu gibi, Hindlilerin de Yunan zihniyetleri ile temâsını müteâkib, aynı yola girdiği muhakkaktır. Çünkü, ispekûlasyonculuğa ilk sahne olan memleketin Yunanistan olduğunu tarih anlatıyor; ilk münâkaşâtı tasvîr eden Eflâtun’un fıkraları mühimdir. İşte Yunan nazariyelerinin Asya’ya (İran’a, Hindistan’a) girdiği asırlar, bu kadar eskidir. Türkler’le Hindliler’in mûsikî sahasındaki münâsebetlerinin ne kadar eski olduğunu anlamak için en eski Hind “Veda”larında tegannîye, “ır”, “cır” denilmiş olduğunu düşünmek kifâyet eder. Bu kelimeler, Asya Türkçesi’nde de aynı mânâlara gelir. Türkistan, gerek Baktriyan saltanatı esnâsında, gerekse evvelki müteaddîd “Türk-Mongol” istilâ ve tahakkümleri esnâsında, Hindistan ile müttehîd yaşamıştır. (Aktaran: Kahraman ve Tebiş, 2014: 30-31)

---

<sup>13</sup> O dönemde, bugün bilinen anlamlarıyla *makam*, *usûl* gibi kavramların müzik literatüründe kullanılmadığı bilinen bir gerçektir. Yazarın bu terimleri, birebir karşılığı olan bugünkü anlamlarıyla değil, çağrıştırdığı benzerliklere gönderme yapmak için bir “çatı kavram” olarak kullandığı düşünülebilir.



**Şekil 5: Kadim Hint geleneğinde müziğin kurucusu kabul edilen ve öğretide/silsilede referans alınagelen Shiva'nın sitar çalarken tasviri**  
<http://www.crystalinks.com/indiaculture.html>  
(Erişim Tarihi: 02.05.2015)



**Şekil 6: Kadim Hint müziği geleneğinde, enstrümanlararası hiyerarşinin üst basamaklarında yeralan ve kutsallık imgeleriyle kuşatılmış chitra veena çalan müzisyen tasviri**  
[http://www.indianetzone.com/47/development\\_indian\\_music.htm](http://www.indianetzone.com/47/development_indian_music.htm)  
(Erişim Tarihi: 29.04.2015)



İlhan Mimaroglu'na göre 11. yüzyıldan bu yana Müslümanlığın etkisiyle Arap ve Fars öğeleri Hint müziğine karışmaya başlamış, bununla birlikte kendine özgü nitelikleri yok olmamıştır. Yazar, ayrıca Hint ragalarıyla Müslüman müziğindeki makamlar arasında da birçok ortak yanların bulunduğunu ifade etmiştir. (Mimaroglu, 1999: 15) Öte yandan, Hint müziğinde günün belli zamanlarında icrâ edilmesi öngörülen ragalar gibi, Osmanlı geleneğinde de belli zamanlarda icra edilmesinin öğütlendiği makamlar bulunmaktadır.<sup>14</sup> Bunun en somutlaşmış örneğini, günümüzde de devam ettirilen, vakit ezanlarının farklı makamlarla okunması geleneğinde yakalamak mümkündür. Ayrıca, makam müziği repertuarında özgün bir terkip olarak sıklıkla kullanılan “Devr-i Hindî” usûlünü de, bu etkileşimlerin çarpıcı bir yansıması olarak kabul etmek gerekir.

Türkler'in farklı kültürlerle olan etkileşimlerine, kitabında çeşitli vesilelerle temas eden tarihçi İlber Ortaylı, 11. yüzyılda, Mâverâünnehir, İran ve Horasan gibi İslâm dünyasının önemli kültür merkezlerinde, Hindistan bölgesinin önemli bir ilgi alanı olarak görüldüğünü, hatta ünlü bilgin Birûnî'nin aynı zamanda bir Hindistan uzmanı olduğunu belirtmektedir. (Ortaylı, 2015: 93) Bütün bu bilgiler, Türk-Arap-Fars kültürel etkileşimlerinde kadîm Hint kültürünün de ne denli başat bir ilgi odağı olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Diğer yandan, Hint-Timur İmparatorluğu'nun kurucusu olarak anılan; soyu, baba tarafından Timur, anne tarafından Cengiz Han'a dayanan Babür Şah'ın Çağatay Türkçesi'yle kaleme aldığı değerli hâtırâtı *Bâbürnâme*'de<sup>15</sup>, 15. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın ilk yarısına kadarki süreçte, Hindistan ve civarındaki müzik ortamı ve faaliyetleriyle ilgili çarpıcı bilgilerin bulunduğu dikkati çeker. Bilgin ve sanatçıları himaye eden, kendisi de devrinin önemli bir bilgini ve

---

<sup>14</sup> Örnek metinler için bkz. Ramazan Kâmiloglu (2007: 29). *Ahmedoğlu Şükrullah ve 'Edvâr-ı Mûsikî' Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi; Zümrüt Şirinova (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi; Murat Bardakçı (2012). *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikîsi Nazariyatı*, Pan Yayıncılık; Ahmet Çakır (1999). *Ali Şah b. Hacı Büke (?-1500)'nin "Mukaddîmetü'l-Usûl" Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi: özellikle s. 200; Arif Demir (2010:165-167). *Osmanlı Padişahı II. Mehmed'e Sunulan Mûsikî Risâlesi (Fatih Anonimi)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, vd. Konuyla ilgili aktarımlara Osmanlı dönemi kuramcılarının yazmış oldukları risâlelerin ilgili bölümlerinde sıklıkla rastlanmaktadır.

<sup>15</sup> Eserin açıklamalı çevirisi için bkz. Gazi Zâhireddin Bâbur Şah (2006) *Bâbur-nâme*, İstanbul: Kabalcı Yay.

sanatçısı olarak anılan Bâbü Şah'ın, Çargâh makamında bir savt bestelediğine dair bir kaydın bulunduğu işaret eden Yılmaz Öztuna'nın ifadelerinden anlaşıldığına göre, hükümdar, bestecilikle de uğraşmış, aynı zamanda sâzendelik de yapmıştır. (Öztuna, 1990, C: 1: 138) Türk edebiyatının büyük şairleri arasında anılan Babür Şah, Türkçe ve Farsça şiirlerini büyük Dîvân'ında toplamış, yazmış olduğu *Arûz Risâlesi*'nde müzikle ilgili bilgilere de yer vermiştir<sup>16</sup>. Babür Şah'ın kendi icadı olan *Hatt-ı Bâburî* ise İslâm hat sanatının yazı üsluplarından biri olarak kabul edilmemekle beraber, Arap ile Uygur alfabelerinin karışımı olan yeni bir alfabe olarak anılır. Babür Şah'ın, devlet adamları ve akrabalarıyla, geliştirdiği bu yazı şekliyle haberleştiği; hatta bu harflerle bir de Kur'ân-ı Kerîm yazdırdığı bilinmektedir. Birçok dile çevrilen, edebiyat ve tarih çevrelerinde dünya çapında bir şöhretle adından söz ettiren *Bâbürnâme* adlı eserde ele alınan müzik bahislerini, konuyla ilgili, "Bâbürnâme'de Müzik" adlı makalesinde aktaran M. Hakan Cevher, Orta Doğu'da yoğunlaşan ve Osmanlı gelenekleri içinde özgün renk ve anlamlar kazanan İslâm merkezli müzik sentezinin, Hindistan'daki uzantılarını ele vermesi bakımından konuya farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. O devirde revaçta olduğu anlaşılan makam, usûl, form ve enstrümanların, Osmanlı müzik dünyasında da aynı zevk anlayışı içerisinde kullanılmakta olduğunu, Osmanlı yazarlarına ait müzik risalelerinde ve Osmanlı makam müziği repertuarında takip edebilmek mümkündür. Adı geçen makalede bu müzikal malzemeler, şu şekilde sınıflandırılarak aktarılmıştır:

*Adı geçen Çalgılar: Kopuz, davul, nefir, nakkâre, kanun, kitâre, ud, ney, çeng*

*Adı geçen makamlar/Usûller: Nevâ, Rast, Çargâh, Pençgâh / Muhammes*

*Adı geçen türler:*<sup>17</sup> *Koşma, gazel, kasîde, nakış, savt, peşrev, hava, beste*

(Cevher, Ocak 1994: 6)

<sup>16</sup> Gerek kendi şiirlerinde, gerekse *Arûz Risâlesi*'nde vermiş olduğu bilgilerde, Orta Doğu kültüründen beslenen derin ve özgün bir sentez anlayışının izlerini yakalayabilmek mümkündür. Dîvân'ı, Dr. Bilâl Yücel'in günümüz Türkçesi'ne aktarımı ve açıklamalarıyla 1995 yılında, *Bâbü Dîvânı* adıyla yayınlanmıştır. (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.)

<sup>17</sup> "Form" ve "tür" terimlerinin karşılık geldiği anlamlar, günümüzde de müzik çevrelerinde tartışılan konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili karşılaştırmalı bir bakış açısı sunan Prof. Dr. Mutlu Torun'un, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müsikîsi Bölümü yüksek lisans derslerinde de "Eser Analizi" ders dizisi kapsamında kullanılan temel kitapçığı, bu bağlamda incelenebilir. Bkz. *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım* (Basılmamış ders kitapçığı)

Eserde şöhretli bir mûsikîşinas olarak kaydedilen Şah Kulu Geceki'nin, Irak diyarına mensup olup, Horasan'a gelerek saz meşk etmekle adından söz ettirdiği bilgisinin geçmesi, Hindistan-Orta Doğu bağlantılarına dikkat çeken bir diğer örnek olarak değerlendirilebilir.



Şekil 7-8: Bâbü Şah ve saray müzisyenleri  
<http://www.wikiwand.com/tr/Bab%C3%BCr>  
(Erişim Tarihi: 02.05.2015)

Öte yandan, Ersu Pekin'in "Surnâme'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar" adlı hacimli makalesine göre, 1580'lerde İstanbul halkının çalgıları, hem aşağı yukarı 130 yıl önce bu kente gelmiş olanların beraberlerinde getirdikleri,

hem de profesyonel amaçlarla Mısır'dan, İran'dan, Hindistan'dan gelenlerin sazlarıdır. (Pekin, 2003) Ayrıca Osmanlı saray şenliklerinde hüneleriyle çeşitli konularda boy gösteren Hintli sanatkarların dikkati çektikleri bilinmektedir.

Bir başka etkileşim kanalı olan edebiyat düzlemleri ilişkileri, konunun diğeri bir önemli boyutuna işaret etmektedir. *Sebk-i Hindî* adıyla anılan, Klâsik Osmanlı şairlerini de etkilemiş bir edebî akımın/üslûbun, bu etkileşimlerin dikkat çekici bir uzantısı olduğu dikkati çeker. Beyhan Kesik, “Koca Râgıb Paşa'nın Şiirlerinde *Sebk-i Hindî* Tesiri” başlıklı makalesinde, bu akımın menşei ve etki alanlarına dair de toparlayıcı bilgiler vermektedir:

Safevîlerin dinî ve siyasî baskıları neticesinde İran'da Samanîler döneminden beri edebiyatın gelişmesinde büyük rol oynayan sarayların şairlere kapanması ve dinî edebiyata önem verilmesi gibi iddialar sonucunda İran'dan kaçıp Hindistan'daki Bâbü İmparatorluğuna sığınan Fars şairlerince meydana getirilen *Sebk-i Hindî* (Hint üslubu), İran'da Sâib-i Tebrizî ile en parlak şeklini almıştır. Bu üslup, İran'da Kelim ve Tâlib dışında fazla sevilmemiş olmasına karşılık, Hindistan ve Afganistan'da çok ilgi toplamış, Divan edebiyatını da XVII. yüzyılın ilk yarısında Nef'î'nin şiirleriyle başlayarak şiddetle etkilemiştir (Ocak, 2002a: 66). Haluk İpekten'in ifadesiyle İran'da doğmuş, Hindistan'da gelişmiş ve XVII. yüzyıldan itibaren Türk edebiyatını etkisi altına almıştır. (Kesik, 2009: 150)

Recep Uslu, konuyla ilgili müzikal etkileşim malzemelerini toparlayarak, bir giriş denemesi niyetiyle aktarımlarda bulunduğu “Hint ve Türk Müziği Etkileşimi” adlı makalesinde temel bağlantı noktalarını tespit etmeye çalışmıştır.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Konunun daha detaylı boyutlarına girmek, özden uzaklaştırarak tezin amacını aşacak biçimde kapsamını genişletebileceğinden, bahsi geçen makalenin ayrıntılarına girilmemiştir. Makaleye, istenildiği takdirde, [www.sabahulkesi.com](http://www.sabahulkesi.com) adresinden ulaşılabilir.

#### 4. ANTİK YUNAN ETKİLEŞİMLERİ VE MÜZİĞİN TEMEL MALZEMESİNE DAİR KURAMSAL ÇERÇEVELER

Mûsikînin etkileşim safhalarından bahseden önemli bir yazar da, değerli bir Osmanlı bilgini olarak anılan ve müzik kuramı alanında da eser veren Şükrullah Çelebi'dir (1380?-1460). Yazar, tarihsel önermeleri açısından dikkat çekici mûsikî risâlesinde, “mûsikî ilminin Yunan'dan Fars kavmine, oradan Araplar'a, son kez Rûm kavmine (Anadolu Türkleri'ne) geçtiğini” kaydetmiştir. (İnalçık, 2015: 142)

Bu görüş, bazı istisnalar hariç<sup>19</sup>, genellikle kabul görmektedir. Batı Dünyası'nın da, benzeri bir kök arayışı yolunda, Antikite ile kurduğu ilişkisini çağrıştıran bir yaklaşım—bir “soylulaştırma” girişimi, bu bağlamda temel motiflerini, izlediğini hissettirir. Bu görüşe kuşkuyla bakan Cem Behar, böylesi bir “aktarım silsilesi”nin farazî olabileceğine; olası kültürel kopukluklara da vurgu yapan şu sözlerle işaret etmektedir:

Osmanlı kültür dünyası, hiç değilse müzik alanında, önceki dönemlerle arasında bir kültürel kopukluk bulunduğunu kabul etmek istememiş ve çok eski bir geleneğin devamı olduğunu sürekli olarak ispat etme gayretine girmiştir. Osmanlı müzik camiası, eski Yunan'dan başlayan, Abbâsî dönemindeki Arap müziği geleneğiyle devam eden, onlardan İranlılar'a ve Timur İmparatorluğu'na ve oradan da Osmanlılar'a intikal eden “eski”, büyük ve köklü bir müzik geleneğinin devamcısı olmak ve öyle algılanmak istemiştir.” (Behar: 2003: 115)

Bu gerçekçi ve tutarlı değerlendirmeler, bu çalışmanın temel dayanak noktalarıyla karşıt sayılabilecek bir mantık düzlemine işaret etmekle birlikte; Osmanlı'da böylesi bir kolektif algı biçiminin yüzyıllarca devam ettirilmiş olduğu bilgisini de kanıtlamaktadır. Bu çalışma, geleneğin kendini tanımlamaya yönelik dayanak noktalarını da ortaya koyma amacı taşıması yanında, sözlü kültürlerde, normal şartlarda yüzde yüz/mutlak kopuşların mümkün olamayacağı, hiç olmazsa bazı

<sup>19</sup> Hüseyin Sadettin Arel'in başını çektiği bir yaklaşım, Yılmaz Öztuna, Ethem Ruhi Üngör, Cınuçen Tanırkorur gibi önde gelen entelektüellerin de desteğiyle, Türk Müziği'nin tamamıyla Türkler'e ait olduğu savını benimser. Türk Müziği yazınında bu yaklaşım ve ardıl tartışmaları çok geniş bir yer tutuyor olduğundan, burada tekrarlarına gerek duyulmamıştır.

kültürel birikimlerin sözlü aktarımlarla sonraki nesillere taşınmış olabileceği varsayımından da beslenmektedir. Diğer yandan, bu bölüm, yazılı belgelerin ön plânda olduğu müzik kuramı alanına yoğunlaştığından, farklı dönemlere ait belgeler arasındaki kimi kuramsal benzerlikler, ortaklıklar, uyarılma ya da yeniden yorumlamalar, kuramsal düzlemde yüzde yüzlük bir kopuşun olmadığı fikrini destekler niteliktedir. Osmanlı’da, müzik kuramına bağlı/bağımlı bir icrâcılık anlayışının var olduğu fikrinin de son derece kuşkulu olduğu açıktır. Bu bölüm, kuramsal geleneklerin İslâm coğrafyasındaki etkileşimlerine vurgu yapma amacı taşımaktadır.

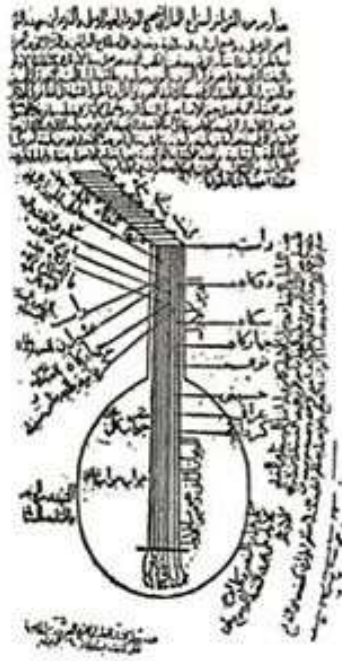
Farmer’ın da aralarında bulunduğu çeşitli araştırmacıların ifadelerine göre, IX. yüzyılın ortalarına doğru, Yunan müziğini konu alan kitapların Arapça’ya tercüme edilerek eleştirel bir dille yorumlandığı, farklı noktaların ayrıştırıldığı, fakat yer yer Arap müziğine de uyarlandığı yeni bir devir başlamıştır.<sup>20</sup> Öte yandan, bu tercüme faaliyetlerinin sadece Yunanca ile ya da müzikbilimsel eserlerle sınırlı olmadığını da vurgulamak gerekir. Yalçın Çetinkaya’nın da ifade ettiği gibi, özellikle Abbasî halifelerinden Me’mûn (786-833) zamanında gerçekleştirilen tercüme faaliyetleri sonucunda, Grekçe’nin yanısıra, Süryanîce, Sanskritçe ve Pehlevîce/Farsça yazılmış kaynaklardan da çok sayıda tercüme yapılmış, bu yolla antik medeniyetlere ait çeşitli bilimsel eserler İslâm dünyasına aktarılmıştır. (Çetinkaya, 2001: 20)

M. Cihat Can, “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi” adlı makalesinde, Antik Yunan müzik felsefesinde çok önemli bir yeri olduğu gözlenen “dört unsur nazariyesi”nin Ortaçağ İslâm dünyasına aktarılacak yorumlandığı bilgisine işaretlerle, kuramsal bilgilerin Türk makam müziği geleneklerine yansımalarına da göndermeler yapmaktadır:

Toprak, su, hava ve ateşten ibâret dört unsur Osmanlı döneminde yazılmış olan Türkçe müzik yazmalarında önemli bir yer tutmaktadır. XVIII. yüzyıla kadar pek çok kuramsal çalışmada çalgı telleri, makam, şû’be ve âvâzelerle hava, su, ateş ve toprak arasında bir takım bağlantılar kurulmuştur. Bu bağlantılar İlkçağ Grek, Ortaçağ İslâm ve Hristiyan felsefelerinde canlı ve cansız varlıkların esasının toprak, su, hava ve

<sup>20</sup> Farmer, 1986: 680; Özcan, Tarihsiz: 209; Güray, 2012: 50; Tohumcu, 2000: 126; Çetinkaya, 2001: 20.

ateşten ibaret olduğuna dâir eski bir inanış olan dört unsur nazariyesinin yansımalarıdır. Bu çalışmada [adı geçen makale], dört unsur nazariyesinin eski Grek felsefesi ve müziğinde ortaya çıkışı, El-Kindî ve İhvânu's-Safâ gibi yazarlarla Ortaçağ İslâm dünyasına geçişi ve Osmanlı dönemi Türkçe müzik yazmalarındaki etkileri ele alınmaktadır. (Can, 2002: 133-134)



Şekil 9: Farabî'ye Göre Ud ve Perdeleri  
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ut>  
(Erişim Tarihi: 29.04.2015)



Şekil 10: İhvân-ı Safâ üyelerinin bir dönem tasviri  
<https://ismailimail.wordpress.com/tag/ikhwan-al-safa/>  
(Erişim Tarihi: 28.04.2015)

Kantemiroğlu örneğinde görüldüğü gibi, Osmanlı müzik risalelerinde istisnâ olarak ve kimi zaman dolaylı yollardan, Hint müziği kuramcılarında (Kantemiroğlu, 200: 78), yahut Hint geleneklerine de atıflar yapılmasına rağmen, kuramsal çerçevede ağırlık merkezinin Arap-Fars-Yunan düşünce dünyası ekseninde geliştiğini, yukarıda alıntılanan makaleden ve Osmanlı dönemi müzik risalelerinde aktarılan bilgilerden hareketle, belirtmek yerinde olacaktır. Bu kanalın Yunan-Arap etkileşimli safhasını teşkil eden ve kimi araştırmacılarca “Antik Yunan Eserlerini Şerh Edenler” başlığı altında ele alınan kuramcılarla ilgili bahislere aşağıda kısaca temas edilmiştir:

Abbâsîler devrini idrak eden Yûnus el-Kâtib (ö. 765?), şâir Halîl (ö. 786), Zelzel (ö. 791), İshak el-Mevsîlî (ö. 850), Ali b. Yahyâ (ö. 912), Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhîr (ö. 912), ... gibi, eserleri günümüze ulaşamayan ilk dönem müzik kuramcılarının ardından, yeni bir ekolün bu toprakların sanat ve bilim hayatına etki ettiği görülür: Daha önce de kısaca değinilen, Antik Yunan eserlerinin etkisi, bu “ekol” üyelerinin tercüme ve şerh çalışmalarıyla yeni bir görünürlük kazanmıştır; El-Kindî (ö. 873), Fârâbî (ö. 950), İbn-i Sînâ (ö. 1037), Ebû Mansûr el-Hüseyin b. Zeyle (ö. 1048), el-Mes’ûdî (ö. 955?) ve Ebu’l-Ferec el-İsfahânî (ö. 967) gibi isimlerin başı çektiği bu yeni ekol, ileride, kurmuş olduğu sistemle “Ortadoğu Müzik Kuramı”nın temel dayanağını oluşturacak büyük kuramcı Safiyyüddîn A. Urmevî’ye (ö. 1294) uzanan silsilenin temel taşlarını oluşturur. Adı geçen silsilede anılan, kurama yönelik metot ve fikirleriyle adları Türk nazariyat kitaplarında önemle anılan bu büyük bilgin ve sanatkârlardan Fârâbî, İbn-i Sînâ ve Safiyyüddîn’in, “Türk memleketleri”nde doğup, büyük İslâm merkezlerinde eğitimlerini almış/tamamlamış olmaları dikkat çekicidir.<sup>21</sup> Bu bağlamda, İslâm dininin çatısı altında, çeşitli ulusların ortak katkılarıyla geliştirilen Ortadoğu merkezli bir müzik kültürünün; Arap, İran, Yunan, Bizans ve nihayet Türk, ve hattâ daha nice kültürel kimliğin etkileşimlerinden önemli izler taşıdığı<sup>22</sup>, kolayca izlenebilmektedir.<sup>23</sup> Öte yandan, bütün bu bilgilerin

<sup>21</sup> Bazı kaynaklarda Safiyyüddîn’in İran sınırları içinde doğmuş olduğu iddiaları da bulunmaktadır.

<sup>22</sup> Yeni Fisagorculuk, Hermetizm, Eflâtunculuk (Platonculuk), Yeni Eflâtunculuk (...) gibi İslâm dünyasında rağbet gören düşünce akımlarını da bu etkileşim alanlarının bir başka uzantısı olarak görmek mümkündür.

<sup>23</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Cenk Güray (2011). *Bin Yılın Miras-Makamı Var Eden Döngü...*



Ortadoğu'ya yayılmasında; İskenderiye, Antakya, Harran ve Urfa gibi, İlkçağ'ın önde gelen Grek<sup>24</sup> bilim merkezlerinin ve dolayısıyla, Eski Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Bizans gibi insanlık tarihinde iz bırakmış uygarlıkların; ayrıca, İslâmiyet'in yayılmasıyla Müslümanlar'ın eline geçen Anadolu, Suriye, Irak ve İran'daki önemli merkezlerin paylarını unutmamak gerekir. Hicaz coğrafyasının, aynı zamanda Mekke gibi önemli ticaret merkezlerini de içinde barındırmış olması, ortaya çıkan bu kültürel çeşitlenmeleri ve etkileşim alanlarını daha da genişletmiştir.<sup>25</sup>

Bütün bu etkileşim safhalarının müzik kuramıyla ilgili boyutları, konunun bir başka boyutuna işaret etmektedir. Müzik-kuramsal çerçeve içinde dikkati çeken önemli bağlantı noktaları arasında mod-makam eksenli yapılanmalar, vezin münasebetleri, perde hesaplamaları, harf notası etkileşimleri gibi, çok daha ayrıntılı ele alınabilecek konular, anılabilir.

Berrak Taranç, Türk-Yunan merkezli kültürel etkileşimler üzerinden Akdeniz bölgesine ait müzik geleneklerinin izlerini sürdürdüğü kitabında<sup>26</sup>, anılan kuramsal çerçeveler içinde dikkat çekici bir konumda olan mod-makam ilişkilerine yönelik karşılaştırmalar yaparak, yakaladığı benzerliklere ilgili bölümlerde işaret etmiştir.

---

<sup>24</sup> *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde *Grek* sözcüğü, "Eski Yunan, Helen" şeklinde karşılanmakla birlikte, Helen medeniyeti ile Eski Yunan uygarlığının aynı anlama gelmesi tarihsel açıdan mümkün değildir. Bununla birlikte Batılılar'ın *Grek* tâbirini, Eski Yunanlılar'ı anlatmak için kullandıklarını, bu kelimenin de büyük ihtimalle Lâtinler yoluyla Batı dünyasına geçmiş olduğunu belirten yazarlar arasında Muzaffer Erendil'e başvurulabilir: Bkz. Muzaffer Erendil, 1986:102-114, "Yunanlıların Kökeni ve Yunan Milletiyle (Greklerle) İlgili Kavram ve Deyimler", Üçüncü Askeri Tarih Semineri, *Türk-Yunan İlişkileri*, Ankara: Atase Yay.

<sup>25</sup> Güray, 2011: 44. Ayrıca, tarihte büyük bir güç ve zenginlik kaynağı olarak, devletler arasında; özellikle Türk devletleri arasında, kabul gören ve hayafî bir önem taşıyan ipek ticaretinin, çeşitli milletlerin kültür alışverişlerine de alan açması bakımından özel bir anlamı vardır. Halil İnalçık'a göre, Türkler ve Moğollar, bu kültür alışverişinin Avrasya'dan Çin'e, Avrupa'ya, Hindistan'a ve İran'a dek uzanan bağlantılarını kurmada büyük bir rol oynamışlardır. Yazar, ayrıca (Prof. Singer'e göre 14. yüzyıla dek teknoloji bakımından dünyanın en ileri ülkesi durumundaki Çin'e ait sanat motiflerinin, Uygurlar aracılığıyla, resim, tekstil ve çinide, Osmanlı sanatına kadar etkilerini sürdürdüğünü, hatta Timuroğulları döneminde filizlendiği ifade edilen "İslâm Rönesansı"nın da, bu etkileşimin 15. asırdaki bir uzantısı/görüntüsü olduğunu ileri sürmüştür. (İnalçık, 23-24) Ayrıntılı bilgi için bkz: Halil İnalçık, *Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı*, "Türk Devletlerinin Servet ve Güç Kaynağı: İpek Yolu", 2015: 23-25) Öte yandan 1095-1272 yılları arasında gerçekleştirilen Haçlı Seferleri'nin de Batı'dan Doğu'ya doğru gelişen, Hıristiyan-Müslüman merkezli kültürel etkileşimlere yön verdiğini unutmamak gerekir.

<sup>26</sup> *Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri* (2007)

Yazarın saptamalarına göre, örneğin, İonian ve Çargâh dizileri, Phrygian ve Kürdî dizileri, Aeolian ve Bûselik dizileri arasındaki benzerlikler dikkat çekici boyutlardadır. (Taraç, 2007a: 230-236) Bununla birlikte kitapta, müzik kuramı boyutunun ayrıntılarına pek derinlemesine girilmediği, ağırlıklı olarak tarihsel ve kültürel bir eksen üzerinden bilgi ve saptamaların aktarıldığı gözlenmektedir.<sup>27</sup>

Öte yandan, Antik Yunan vezinleri ile Arap Arûzu kalıplarıyla kurulabilecek bağlantılar, Türk makam müziğinde çok önemli bir konumu olan “usûller” bahsiyle organik bağlar içerdiğinden, konu açısından ayrı bir değer taşımaktadır. Nihat Sami Banarlı’ya göre “Yunan Arûzu’nda *iambos*, *daktylos*; Lâtin Arûzu’nda *choerus* vb. ses kalıpları, Arap Arûzu’ndaki tef’ile’leriyle tamamiyle aynı vazifeyi görmektedir.” (Banarlı, 1995: 78) Bu görüşe mesafeli bir perspektiften yaklaşan Cinuçen Tanrıkorur, konuyla ilgili şu aktarımlarda bulunmaktadır<sup>28</sup>:

[...] Arûz’un tef’ile denen ölçü veya kelime kalıpları, uzaktan da olsa, eski Yunan-Lâtin şiirinde *Iambos*, *Daktylos*, *Trochaeos*, *Anapaest*, *Spondaeus*, *Hexametron*, *Chareios* vb. isimler verilen uzun-kısa dönüşümlü kalıpların ritmini hatırlatır. (Tanrıkorur, 2003b: 87)

Bir başka önemli bağlantı noktası olarak görülebilecek notasyon temelli etkileşimler de, bu kuramsal çerçevenin dikkat çekici dayanaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Z. Gonca Girgin Tohumcu’ya göre, Türk makam müziğinde kesin olarak kullanıldığı bilinen en eski yazı türü, Eski Yunan harf yazısı yazım şeklinin farklı bir varyantı olarak kullanılan Arap harf yazısıdır. Araplar, İranlılar ve Türkler, müzikte icra edilen perdelerin ifadesi için harfleri, değerlerinin ifadesi için ise, kullanılan harflere ait olan sayıları sistemleştirmişlerdir. (Tohumcu, 2006: 125) Tohumcu ayrıca, “İslâmiyet’in kabulünden sonra Orta Doğu’da gelişen müziklerde kullanılan müzik yazıları içinde en eski belgenin el-Kindî’ye (790-

<sup>27</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Berrak Taraç (2007 a). *Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri*; Berrak Taraç (2007 b). *İki Kıynın Müziği*. Kitapta (2007 a), Selçuklu üslup ve geleneğini devam ettirmedeki kararlılıkları ile anılan ve bir bölümü Hıristiyanlık’ı kabul ederek, Grek alfabesiyle Türkçe yazı dilini kullanan Karaman Beyliği’ne dair verilen bilgiler, ayrıca dikkat çekicidir. (a.g.e.,116-126) Karamanlıca müzik kaynaklarıyla ilgili önemli bir makale yayınlayan Cem Behar’ın bibliyografya ekseni araştırmaları da, konu bağlamında ayrı bir değer taşımaktadır. (Behar, 2005: 244-268)

<sup>28</sup> Yazarın son derece toparlayıcı bir yaklaşımla ele aldığı *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* adlı kitabının, “Türk Müsîkîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti” başlıklı bölümü (2003: 85-106), konunun derin ve kapsamlı boyutlarına temas eden oldukça değerli bir araştırma yazısıdır.

874) ait olduğunu, [...] bu sistemin de Antik Yunan sisteminden faydalanılarak meydana getirilmiş olduğunu” belirtir. (a.g.e., 126) Yazar, ayrıca Kindî'nin “oluşturduğu sistemde, Arap alfabesinin ilk 12 harfini kromatik bir dizi içinde kullanmış ve bu çerçevede oluşan yapıya “Ebcet Sistemi” adını vermiş” olduğunu bildirir. (a.g.y.)

Bu sistem daha sonra çeşitli kuramcılar eliyle geliştirilecek ve Osmanlı döneminde de aynı kaynaktan ilham alınıp, başka Ön ve Orta Asya gelenekleriyle de beslenerek değerlendirilecektir. Yazar, Arap harf yazısı sisteminin, 13. yüzyılda, Sistemci Okul'un kurucusu Safiyyüddîn Abdü'l-mü'mîn el-Urmevî'nin (1216-1294) geliştirdiği ses sistemiyle uygulanmaya başladığını; büyük kuramcının, Arap harfleriyle İran ve Türk kültüründeki bir takım anlatımları ekleyerek ortaya koyduğu bu sistemi geliştirip yaygınlaştırdığını da sözlerine ekler. (a.g.y.) Urmevî'nin ortaya koyduğu sistem, başta Abdülkadir Merâgî (1353-1435) olmak üzere, hemen tüm İslâm coğrafyasında yüzyıllarca takip edilmiş ve hatta çoğu müzik yazarına göre 20. asra kadar aşılammıştır.

## 5. İSLÂM DİNİ MERKEZLİ ETKİLEŞİMLER

Safiyüddîn Urmevî'nin açmış olduğu kuramsal çağır, gerek kendi döneminde, gerekse sonraki dönemlerde İslâm coğrafyasında büyük rağbet görmüş, öğretisi takip edilmiş, Türk-İslâm devletlerinde nazarî ve amelî bir perspektifte yankılarını devam ettirmiştir. Nuri Özcan'ın tarihsel bir çerçeve içinde ele aldığı bu etkileşimin İslâm coğrafyasındaki seyri, şaşırtıcı boyutlardadır. Gerçekten de bu coğrafyayı Türkistan, Azerbaycan ve Kuzey Hindistan'dan Anadolu'ya dek neredeyse kesintisizce takip edebilmek mümkün görünmektedir.<sup>29</sup>

Öte yandan, farklı kültürlerle etkileşimlerin İslâm düşüncesine olan etkileri ve katkıları kadar, İslâm'ın kendi iç dünyası içinde, bu dinin çeşitli âlimlerce yorumlanmasındaki farklılıklardan doğan görüş çeşitlilikleri de, müziğe olan bakışların şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu bağlamda ilk dikkati çeken, ve İslâmiyet'in bir ilim dalı olarak ele alındığı ilk dönemlerden günümüze dek tartışılmalı olan “İslâmiyet'te Müziğin Yeri” bahsi, konunun çok önemli bir başka boyutuna işaret etmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de müzikle ilişkili herhangi bir açık kaydın bulunmayışının ve Hz. Muhammed'in sözlerinin, zamanla yakıştırma, hattâ uydurma hadislerle karıştırılabilmesi tehlikesinin de bir uzantısı olarak, müziği *helâl*, *haram*, *mekruh* gibi, kimi zaman birbirlerine bütünüyle karşıt ifadelerle ele alan metinlerin<sup>30</sup>, özellikle fıkıh kitaplarında yer aldığı görülür. Farklı mezheplere göre iyiden-iyiye farklılaşan bu görüşler, İslâm'ın yayıldığı farklı coğrafyalara ontolojik açıdan belirleyici şekillerde tesir etmiştir.

Öte yandan, tasavvuf büyüklerinin öncülüğünde gelişen kimi tarikat geleneklerinin “hoşgörü temelli” yaşam algısı, müziğin özgün kurgulamalarla ele alındığı yepyeni sanatsal dinamikler ve ifade alanlarının yaratılmasında yadsınamayacak bir rol üstlenir. Görüş ve yaklaşım metotları itibariyle

---

<sup>29</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuri Özcan (1996). “Osmanlılar'da Mûsikî” maddesi, *Osmanlı Ansiklopedisi*, İz Yayıncılık.

<sup>30</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Süleyman Uludağ (2005). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ* Dr. Pehlul Düzenli (2014). *İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî*.

birbirleriyle genellikle fazla örtüşmeyen bu iki müessesenin—genel anlamıyla medrese öğretisi, ve karşısında tekke eksenli oluşumların—konuyla ilgili tavırlarını, adları ve temsil ettikleri fikir ortamları ile birlikte yazılı eserlerine aktararak kalıcı kılan bilginlerin, yahut bilge kişilerin Osmanlı ilim hayatının her döneminde aktif olarak var oldukları dikkat çeker. Gerek medrese ulemâsı, gerekse tasavvuf erbabı isimlerin, İslâm’ın müziğe bakışıyla ilgili yazmış oldukları risalelerin önemli bir bölümü, kozmopolit bir yapısı olan ve Sünnî bir karakter taşıyan Osmanlı fikir dünyasından<sup>31</sup> çıkmıştır.

Müziğin inanç sistemlerinden de beslenen gelişim evrelerinde, 8. yüzyılda temelleri oluşmaya başlayan İslâm tasavvufunun katkıları son derece belirleyici olmuştur. Sûfi dünya görüşü içinde genellikle önemsenen müzik, “Yaratıcı’ya yaklaşmanın (ve O’na ulaşmanın)” en güçlü araçlarından biri olarak kabul görür. Burada müzik, çoğu kez beden de coşkulu bir vecd içinde, ritmik bir yolla ibadete dâhil edildiği, kutsal kelime ve ifadelerin, ezgisel kalıplardan da güç alarak toplu şekilde, belirli bir düzen içerisinde söylendiği dinî bir karaktere bürünür. “Zikir”, “âyin” gibi tanımlarla anılan bu ritüelistik törenler, aynı zamanda zihinsel bir yoğunlaşmanın sağlanmasıyla, bir yandan da ortak enerji akışının yükseltilerek, “kulun kalbinden, yaratıcısına doğru gelişen mahrem bir yolculuk”un tecrübelerini de içerir/vaat eder. Farklı dil ve yöntemlerle de olsa, böylesi ayinlerin, şamanistik pratiklerden Antik Yunan dönemindeki dinî içerikli Dionysos törenlerine, birçok ortak özellik taşıdığına dair çok sayıda referans vardır.<sup>32</sup> Ayrıca tasavvuf merkezli kuramlarda Antik Yunan düşünce dünyasının etkilerinin de bulunduğu dair bilgilere sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak bu etkilerin tek bir kültürel referansı baz alarak açıklanması, tarihsel süreçlerle çelişkili bir bakış açısı sağlayacağından, süreci, tasavvuf tarihinin derinliklerinde ve kendi gelişim dinamikleri içerisinde ele almak gerekmektedir. Bu etkileşim

---

<sup>31</sup> “[...] Timur’un (1336-1405) sebep olduğu fetret devrinin kapanarak Osmanlı Devleti’nin yeniden kurulduğu sıralarda ortaya çıkan Şeyh Bedreddin olayının bastırılmasından sonra ve özellikle de Fatih (1432-1481) döneminden itibaren devlet hayatında medreselilerin temsil ve telkin ettiği Sünnî anlayış, tam anlamıyla egemen olmaya başlamıştır.” (Yurdaydın, 1997: 212)

<sup>32</sup> Güray, 2012: 45; ayrıca Metin And’ın son derece değerli ve istisnai bir çalışması olan, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* adlı kitabı (1962) bu bağlamda çarpıcı ve önemli bilgilerle doludur. Ek olarak, ayrıca bkz.: Öke, 2012: 137-155, 159-183...

sürecinin ana hatlarını, Erol Güngör'ün "İslâm Tasavvufunun Meseleleri" adlı kitabının, "İslâm Tasavvufunda Yabancı Tesirler Meselesi" ve "İslâm Tasavvufunun Yabancı Menşeleri" başlıklı bölümlerinde yakalayabilmek mümkündür. (Güngör: 2011)

Öte yandan müzik kelimesinin, çeşitli kültürlerce farklı anlamlarda hayat buluyor olması, konunun ilgi çekici bir başka boyutuna işaret etmektedir. Sadece Arapça'da bile, anlam nüanslarına dikkat edilmesi koşuluyla, müzik kelimesi yerine kullanılabilecek birçok kelime bulunmaktadır. Bu kelimeler içinde bilhassa dikkati çeken *es-semâ* terimi, çağrıştırdığı tasavvuf merkezli anlamlardan başka, kimi bilginlerce (örneğin, Abdulganî en-Nablûsî), müziğin bütününe ifade eden bir çerçeve içinde değerlendirilir. (Düzenli: 2014, 35-36)

## 6. MÛSİKÎ TARİHİYLE İLGİLİ ARAP-YUNAN EKSENLİ, TAMAMLAYICI DİNSEL/MİTOLOJİK ANEKDOTLAR

İslâm müzik bilginlerince, müziğin ortaya çıkış hikâyesiyle ilgili, geçmiş peygamberlere, ulu şahsiyetlere de sıklıkla göndermeler yapıldığı dikkat çekmektedir. 19. yüzyıl başlarında basılmış olan eserinde böylesi bir hikâyeyi, pek çok İslâm bilgininin aktardığı bilgilerle benzer bir perspektif üzerinden tekrar eden Mehmed Hâfid Efendi de, müzikle ilgili risalesinde bu geleneği takip etmiş görünmektedir:

Bazı eski tarih kitaplarında ve daha sonraki yazarların sözlerine göre insanlığın ikinci babası, Hazret-i Cenâb-ı Nûh Nebiyyullah'ın-Nebîmize ve bu Nebî'ye selâm olsun.- çocuğu Lâmek, akıllı biri olarak mûsîkar adıyla bir saz ortaya çıkarıp icadıyla birçok âgaaze, makam ve nağmeleri yapmış ve çalmıştır, ama hekimlerin ve âlimelerin çocuğa göre gınâya nazaran mûsikî (edvâr ilmi) Hazret-i Davud'dan yayılmış olup, benzeri görülmemiş icadı olan eski udu vefatlarından sonra bir müddet Beytû'l-Mukaddes'e konulmuş, saklanmış ve bulunduğu hücrenin duvarında bir süre nûru parlamış, daha sonra Buhtun-nasr diye bilinen bir zalimin fitne çıkardığı zamanda bulunduğu yerden kaybolmuş, çok zaman sonra, İskender Zülkarneyn'nin devrinde hakikati araştıran hekimler ve kâmil, fâzıl kişilerin onu ortaya çıkarmak için çalıştıkları vakit, bilgileri nispetinde riyâzet kuvvetiyle mûsikî ilminde âlim ve bu fende hakim olup, uda biraz benzer bir özel şekilde aleti ortaya çıkarmayı becerebilmişlerdir. Muallîm-i evvel Aristoteles ve onun öğrencisi Pokrat, Sokrat ve Calinus'un da bilgileri ve bildikleri şekilde, filozoflardan oluşan bir meclise sahip İskender de gınâ âleti manasında mûsikaar öğrenip çaldıkları ve ilimler sahibi Eflâtun'un dahi saz çaldığı, bize ulaşan bir diğer tespittir (sic.). (Aktaran: Uslu, 2001: 40-41)

Risalede adı geçen ünlü filozof Eflatun'a (Platon), Osmanlı müzik dünyasında makamsal besteler atfedildiği, hatta tanburun, Eflatun'un icadı olduğunu savunanların varlığı bilinmektedir. (Behar, 2003: 112) Benzer bilgileri Charles Fonton da *Deneme*'sinde aktarmıştır. (Behar, 1987: 82)

Diğer bir Yunanlı bilgin, Pisagor da, özellikle ses sistemlerinin ele alındığı bağlamlarda İslâm coğrafyasının temel referansları arasında göze çarpar. Mehmed

Hâfid Efendi de, müziğin doğuşuna İslâmî anlamlar yüklerken, Pisagor'u, neredeyse Müslüman bir velî şahsiyet gibi gösterme eğilimindedir<sup>33</sup>; bilginle ilgili, aşağıda aktarılan bilgiler, ayrıca dikkat çekicidir:

Şeyh Zeynüddin Mehmed b. Abdulhamid Lâdikî'nin Fethiye adlı eserinde Hz. Süleyman'ın öğrencilerinden hekim Pisagores'in üç gece uykusunda, "Filân deniz kenarında dolaş, tabiatındaki doğruluk ve nokteler yakalayan zihninden kabul gören bir ilim ortaya çıkacaktır." Müjdesiyle, sevinçle uyanmış ve seher vakti, o mahalle varmıştır. Üç gün o bomboş yerde bir şeye rastlamayışından gönlü hasta, kırgın ve üzgünken, o civarda bulunan demircinin, demir dövmeleleriyle çıkan darbelerin âhenk ve buradan nağmeleri ezber ve hayalinin kuvvetiyle düşüncesinde birleştirerek bir tahta parçasına birkaç târ ibrişim bağlayıp, bir şevk veren ve nağme çıkaran sazcık ortaya çıkarır. Sonra usûl ve gerekli kısımlarını tertip etmiş, makam ve âgaazesini yaptığı yazılıdır. Daha birkaç rivayet de yazılmış ve aktarılmıştır. Gerçeği ifade eden ilim Allah'ın yanındadır [...]

(Mehmed Hâfid Efendi'den aktaran: Uslu, 2001: 40-41)



**Şekil 11: Pitagoras ve Sesler**  
<http://d.hatena.ne.jp/pikarr/20120309>  
(Erişim Tarihi: 10.05.2015)

<sup>33</sup> Tasavvuf literatüründe de adı sıklıkla anılan ve mûsikî ilminin öncülüğünü yaptığı söylenen Pythagoras, "mûsikîyi icat eden" Hz. Süleyman'ın talebesi olarak da anılır. Benzeri ululaştırma yakıştırmaların, Antik Yunanca eserleri şerh eden Arap ekolü mensuplarınca; Oklides, Batlamyus ve Calinus'a da uygulanmış olduğuna Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* adlı kitabında işaret etmektedir. (2001: 20-21)



Benzeri bilgileri, bir diğerk Osmanlı eseri olan, psikolojik ve fiziksel rahatsızlıkların müzikle tedavisinde uygulanan yöntemlere dair bilgiler veren, Hekimbaşı Gevrek-zâde Hâfız Hasan Efendi'ye ait, *er-Risâletü'l- Mûsikîyye mine'd-Devâi'r-Rûhâniyye* adlı eserde de yakalamak mümkündür. (Turabi, 2005: 95-97) Risalede ayrıca, İskender zamanında kullanılan udun, Gevrekzâde'nin yaşadığı dönemde (1727-1801) kullanılan tanbura; döneminde kullanılan udun ise, daha çok, Yunanistan'da kullanılan lâvtaya benzediğine, ve aralarında yalnızca perde açısından farklılıklar bulunduğuna, işaret edilmiştir. (Turabi, 2005: 97)

Dinî karakterli efsânelerin mûsikînin doğuşu ve gelişimiyle ilgili aşamalara yoğun olarak serpiştirildiği bu bilgilere, Osmanlı geleneklerinin, gerek besteleri, gerekse kuramsal eserleriyle yüzyıllarca üst bir konumda yaşattığı Abdülkadir Merâgî'nin kitaplarında da rastlanmaktadır:

Allah, Hz. Âdem'i yarattıktan sonra, ruha, onun vücuduna girmeği emreder, böylece Adem'in nabzı harekete geçer. Yarattılan ilk insanın nabzının atışları eşit olduğu için, vücudunda ritim ve ses vardır. Yani, Âdem sese sahiptir ve bunu, Allah'ı ululamak için kullanır. Âdem'in oğlu Şit'in de sesi güzeldir. Diğer oğlu Kaabil'in oğlu Lâmeş de, mûsikî ile ilgilenir ve udu icat eder. Ancak bu icat, çok acı bir olayın sonucudur: Lâmeş, çok uzun yıllar yaşar. 50 karısı ve 100 cariyesi vardır; fakat gençliğinde hiç çocuğu olmaz. Ölümüne yakın, Sala ve Bemm adlı iki kızıyla bir oğlu olur; ancak oğlu beş yaşına gelince ölür. Lâmeş, oğlunu kaybettiğinden dolayı çok üzülür ve Âdem'in cennetten kovulduğu sıradaki ağlamasına yakın biçimde gözyaşı döker. Daha sonra, çok sevdiği oğlunun cesedini her zaman görebilmek için, bir ağaca asar ve bazen karşısını geçerek acısını belli eder, tekrar tekrar ağlar. Ağaçta çok uzun süre kalan cesedin çürümesi üzerine Lâmeş, cesedin asılı olduğu dalı keser, ondan oğlunun şeklini andıran bir çalgı yapar. Yani ilk udu meydana getirir. Üzerine at kolları gerer ve çaldığı zamanlarda sürekli ağlar. Bir gün uddan çıkan seslere dayanamayarak ölür. Lâmeş'ten sonra udun şekli de değişir ve son biçimini alır. Kızlarından Sala da, ilk davulu yapar. Zamanla, diğer çalgılar da icat edilir. Lût Kavmi, genç erkekler için tanburu, İsrâil Kavmi ise, Davud Peygamber'in güzel sesini taklit amacıyla nefesli çalgıları yapar. Kürtler ise, otlayan koyunlarını çağırmak için nây-ı sefîdi icat ederler. (Bardakçı, 1986: 116-117)

Mûsikînin doğuşunu ve gelişim safhalarını, peygamberlere/ulu kişilere atıflarla açıklama alışkanlığına Osmanlı yazarları içinde sıklıkla rastlanmaktadır.

Adı anılan isimlerin hemen ardından; Pisagor, Platon, Aristo gibi, fikirleriyle İslâm tasavvufuna da tesir etmiş antik Yunan filozoflarının anılması, Yunan medeniyetiyle kurulan bağın bir başka uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Diğer yandan, Nâyî Osman Dede'ye göre mûsikî ilmi, İdris Peygamber'le başlamış ve "Fisagor"la gelişmesini sürdürmüştür. (Akdoğan, 1992: 32) Merâgî, adı geçen risalelerinde her ne kadar İdris Peygamber'i anmamış olsa da, Pisagor, Eflâtun ve Aristo'nun, mûsikînin gelişimindeki katkılarına göndermeler yaptığı dikkati çekmektedir. Bu göndermeler, Murat Bardakçı'nın cümleleriyle şöyle aktarılabilir:

Bu arada mûsikînin teorisinde ve icrâsında da gelişmeler olur. İskender-i Zü'l-karneyn, özellikle icrada çok başarı elde eder. Fisagor, teorisinin temellerini kurmaya çalışır. Eflâtun, kanunu icat ederken, Aristo, başarılı bir müzikçi olarak isim yapar. (a.g.e, 117)

Her ne kadar Kur'ân-ı Kerîm'de müzikle ilişkili, hem genel anlamda, hem de bahsi geçen peygamberler üzerinden herhangi bir açık kayıt bulunmasa da, müziğin haram olduğu yönündeki katı anlayışın temsilcilerine bir anti tez niteliği taşıyan bu dinsel dayanaklı göndermelerin, müziği meşrû gösterme çabalarının bir uzantısı olması çok muhtemeldir. Bu tür dinsel atıfların en yoğun şekilde ele alındığı Hz. Muhammed'in hayatıyla ilgili anekdotlar, aynı yazar tarafından aşağıda nakledilmiştir:

Mûsikî, İslâmiyet'ten sonra, günlük hayattaki yerini korur. Kur'ân, Hz. Muhammed'in huzurunda âhenkli seslerle okunur ve Peygamber de, güzel sesi takdir eder. Ashab'tan Ebû Musal'l-el Eş'ârî'nin bir gün Kur'ân'ı nağmeyle okuması sırasında, evinin yakınından geçerken duyan ve çok beğenen Hz. Muhammed'in takdirini belirtmesi üzerine Mûsâ, "Yâ Resûlallah, beni dinlediğini bilseydim, kıratımı daha hoş nağmelerle süslü bir hâle getirmek için elimden geleni yapardım." der. Kur'ân, Hz. Peygamber'in huzurunda genellikle Rehâvî ve Zengûle makamlarından okunur. Bir gün huzurunda okunan bir şiirden çok etkilenerek kendisinden geçen Hz. Muhammed'in üzerindeki elbisenin düşmesinden sonra, Muaviye'nin: "Yâ Resûlallah, ne hoş raks ediyorsun." demesi üzerine Peygamber: "Sevgilisinin özelliklerinden bahsedilmesi sırasında, insanın kendisinden geçmemesinin olamayacağını" söyler. (a.g.e., 117-118)

Türk mûsikî tarihine ilişkin bu tip dinsel göndermelerin hemen ardından, antik Yunan medeniyetinin büyük bilgin-filozoflarına atıflar yapılması ve bu önde gelen isimlerin ilgili eserlerinden istifade eden İslâm âlimleri üzerinden tarihsel bilgi aktarımına devam edilmesi alışkanlığı, Türk-İslâm yazarlarında sıklıkla takip edilmektedir. Yazar (Bardakçı), Merâğî'nin eserlerinden hareketle, bu alışkanlığın bir uzantısı olarak aktardığı bilgilerde, mûsikî tarihine nasıl bir perspektiften bakıldığına dair de işaretler vermektedir:

Mûsikîde daha birçok üstatlar yetişir. Meselâ Fârâbî, Yunanca'dan Arapça'ya mûsikî bilgilerini tercüme etmesinin yanı sıra çok güzel ud çalar ve bu saza bir tel daha ekler. Uduyla dinleyenleri isterse ağlatır, isterse güldürür, dilerse de uyutur veya uyandırabilir. Fârâbî'nin takipçisi olan İbn-i Sînâ da 17 yaşına kadar, tüm bilimleri öğrenmesinden sonra, "İnsan burada, geri kalan bilimler hani?" demesine rağmen, mûsikî ile ilgilenmeye başlayınca, "Bilim burada, insan hani?" der. (a.g.e., 118)

İslâm âlimlerinin tercüme ve şerh faaliyetleri aracılığıyla antik Yunan kültürüyle kurulabilen bu gibi bağlantılar, müzik dışı konularda da zaman zaman dikkati çekmektedir. Aşağıda aktarılan, dinî karakterler taşıyan Antik Yunan kökenli bir efsane, sonraki dönemlerde İslâmî renklere büründürülerek, yeni bir anlatım değeri kazanmıştır:

Mitolojiye göre, Kral Midas, bir gün Bozdağ yamaçlarında dolaşırken, Apollon'la Marsyas'ın yarışıklarını görür. Hakem, Dağ tanrısı Tmolos'tur. Midas, Apollon'un lyra'sıyla Pan'ın kavalını dinler ve kavalı daha çok beğendiği için, Tmolos'un birincilik ödülünü Apollon'a vermesine itiraz eder. Bunun üzerine kulakları, Apollon tarafından ceza olarak eşek kulaklarına çevrilir. Kral Midas'ın bir süre sivri Frigya külâhının altında gizlediği eşek kulaklarını sonunda berberi görür; korkudan kimseye söyleyemediği bu büyük sırdan kurtulmak için, bir gün toprağa bir çukur kazar ve "Midas'ın kulakları, eşek kulakları" diye fısıldar. Ne var ki berberin kazdığı çukurun etrafında biten otlar ve kamışlar, rüzgâr estikçe "Midas'ın kulakları, eşek kulakları!" diye ses vermeye başlayınca, ülkede kralın sırrını öğrenmeyen kalmaz. (Ayvazoğlu, 2007: 26)

Beşir Ayvazoğlu, adı geçen bu mitin Anadolu kültürüne ve İslâm coğrafyasına olan yansımalarına aşağıda değinmektedir. Mitoloji perspektifli bu tür araştırmaların, kadim medeniyetleri meydana getiren kitlelerin düşünüş biçimlerini ve komşu kültürlerle kurdukları kültürel bağlantı noktalarını tespit edebilmek adına, müzik tarihi yazımına da farklı boyutlar katacağı beklenebilir:

Bu efsane Anadolu'da dilden dile dolaşarak, yeni şekillere bürünecek ve İranlı şair Senâî'nin ve daha sonra Mevlânâ'nın dilinde, tasavvufî gerçekleri anlatan bir metafora dönüşecektir. Senâî'nin anlattığı hikâyeye göre, bir padişah, sırdaşına başkalarına asla söylememesi şartıyla bir sırrını anlatır. Zamanla içinde âdetâ bir ateş topuna dönüşen bu sırrı kimseye açamadığı için, hastalanan padişah sırdaşı, başvurduğu hekimin tavsiyesi üzerine, çok uzaklardaki bir gölün kenarına gider ve sırrı haykırır. Neden sonra, gölün kenarında biten kamışlardan yapılan bir nefesli saz, padişahın sırrını bütün dünyaya ilân eder. (a.g.e.)

Yazar aynı bağlantıları, bu kez, Mevlevî kültüründe adetâ kutsal bir değer atfedilen ney sazı üzerinden kurması, aslında Mevlevîliğin müzikle insan-evren arasındaki ilişkiyi ne kadar çarpıcı bir şekilde ele aldığını da göstermesi bakımından ayrı bir değer taşımaktadır:

Aynı efsane, Hz. Ali'ye de uyarlanmıştır: Hz. Muhammed, Miraç'ta ilâhî güzelliği temâşâ ettikten sonra, içine düşen aşk ateşinin şiddetine dayanamayarak sırrını damadı Ali'ye nakleder. Bu sefer Ali, aynı aşkla yanmaya başlar ve sonunda tahammül edemez bir hâle geldiği için gider, kör bir kuyuya derdini açar. Bir gün Peygamber, ashâbıyla gezinirken kulaklarına, Ali'ye anlattığı sırrın sözleri çalınır. Hayretle sesin geldiği tarafa yaklaştığında, kör bir kuyunun içinden yükselen bir kamışın, rüzgârda sallandıkça sırrını ifşâ ettiğini görür. Bu kuyu, Ali'nin sırrı tevdî ettiği kuyudur. Şeyh Galib, "Ney" redifli gazellerinden birinde, bu efsaneye telmihte bulunmuştur.

[...]

Nây/ney adı verilen ve kamıştan yapılan nefesli saz, o zamandan beri, dilinden anlayanlara bu yakıcı sırrı açıklamakta, mutlak güzelliğe (hüsn-i mutlak) duyulan derin aşk ve hasreti dile getirerek, ayrılıktan şikâyet edip durmaktadır.

Mesnevî'nin ilk 187 beytinde, yukarıdaki efsanelere telmihte bulunularak, neyin insanlara açıkladığı sırdan söz edilir. Bütün Mesnevî yorumcuları, ayrılıklardan şikâyet eden ve kamışlıktan koparıldığı günden beri aşk ve hasret ateşiyle yanıp tutuşan ney'in, Elest Bezmi'ndeki bir oluşu ve benzersiz bir mûsikî gibi hatırlanan "Elestü birabbiküm?" ["Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" Ârâf Sûresi 7/172] hitâbını özleyen insan-ı kâmil'i temsil ettiği görüşündedirler. (a.g.e, 27-28)

Antik Çin, Yunan, Arap, İnan ve Türk/Osmanlı uygarlıklarına mensup kimi filozof/bilgin şahsiyetlerin konuyla ilgili aktardıkları bilgilere yer veren Gevrek-zâde Hâfız Hasan Efendi risâlesinde dikkati çeken bir diğerk konu da, makamlarla milliyetler arasında kurulan ilişkilerdir: Bu bağlamda, Araplar için daha çok *Hüseynî*, Acemler (Risalede İnanlılar kast edilmiştir.) için daha çok *Irak*, Türkler için *Uşşak*, Rum ve Frenkler (Batlılar) için *Bûselik* makamlarından, ve bunlara “tâbî” olan makamlardan eserlerin icra edilmesinin uygun olacağına işaret edilir. Halil İnalçık, Abdülkadir Merâgî'nin *Câmîu'l-Elhân* adlı ünlü eserinde<sup>34</sup> geçen “Uşşak ve Nevâ ve Bûselik makamları Türkler'in mizacındadır; şu nedenle ki, onların ruha etkisi, yiğitlik duygusu uyandırır” şeklindeki ifadelerle bu bilgilerin varyantlarına da işaret etmiştir. (İnalçık, 2015: 38)

Millî kimlik bağlantılarının yanı sıra, makamlarla tenler arasında da ilişki kurulmuş olması, farklı kültürlere mensup kimlikleri, somut açıdan ayırt ettirecek bir özelliğın (ten rengi), makam gibi soyut bir kavramla ilişkilendirilmesi açısından ilgi çekicidir. Bu çerçevede içinde tenleri de dört gruba ayırarak değerlendiren yazar; esmer tenliler için Irak, buğday tenliler için İsfâhân, sarışınlar için Rast ve beyaz tenliler için Kûçek makamlarını (ve bu makamlara tâbî olan makamları) icra edilmeye uygun görmüştür<sup>35</sup>. Bu sınıflandırmaların, 15. yüzyılın önde gelen müzik kuramcılarında Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ında, şehir-makam ilişkilerine de uygulandığı söylenmektedir. (Turabi, 2005: 123) Görüldüğü gibi; müzik kuramından tedavi yöntemlerine, din/tasavvuf çerçeveli müzikal yapılanmalardan, kullanılan terminolojideki dilsel/lehçesel çeşitlenmelere, ... kadar, Osmanlı müzik kimliğinin şekillenmesindeki temel dayanaklar, ortak bir dizi kültürel etkileşimin, tarihsel dayanakları yahut izleri belirli ölçülerde de olsa takip edilebilen, müşterek bir fikir dünyasına ait kültür birikimlerin direkt veya dolaylı yansımalarıdır.

---

<sup>34</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Ubeydullah Sezikli (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân*'i, Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E.

<sup>35</sup> Böylesi ilişkilendirmelerin Aristo'dan Platon'a; hatta Konfüçyüs'a kadar izlerinin sürülebileceği bir “toplum kavrayışı” ya da tahayyülüne de dayandırılabilmesi mümkündür. Bkz.: Ünsal Oskay (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları; Platon (2015). *Devlet*, Türkiye İş Bankası Yayınları; Konfüçyüs (1945). *Büyük Bilgi/Müzik Hakkında Notlar*, M.E.B. Yayınları...

## 7. MÜZİK-ASTROLOJİ BAĞLANTILARI

Türk-İslâm merkezli müzikal yapılanmaların önemli bir uzantısı olarak ele alınan astroloji eksenli bağlantılar<sup>36</sup>, bu sanatın farklı bir kuramsal boyutuna işaret ederken; hayatı, dinsel bir üst yapının sınırları çerçevesinde ele alan ortak bir bakış açısından da besleniyor gibidir. Bu çerçevenin, geleneği oluşturan farklı disiplinlerde, döngüsellik fikrinden de beslenen dairesel bir geometrik düzeni merkezleyecek şekilde çizildiği düşünülebilir. Makam ve usûllerin teori kitaplarında yüzyıllarca dairesel şekillerle anlatılmış olması ya da cami mimarîsinin ayrılmaz parçaları olan kubbelerin hep dairesel bir plânla yapılandırılmış olmaları, belki de İslâm'ın bu “kapsayıcı/koruyucu/tek bir çatı altında birleştirici” niteliğine dair derin inancın, farklı disiplinlere yansıyan dolaylı etkileri olarak değerlendirilebilir. Bu dairesel ve döngüsel düzenin, adeta ortak bir bilinçle Osmanlı geleneklerinde, farklı disiplinlere yansıtılarak değerlendirilişine tarîkat ayinlerinde, mehter takımlarında, fasıl düzenlerinde, dîvan tertiplerinde de... rastlamak mümkündür.<sup>37</sup>

Arapça'da “Dönen yuvarlak, çember” gibi anlamları olan daire<sup>38</sup>, tasavvuf literatüründe; “Adn Cenneti'nde, Hakk'ı görmek üzere insanların bir araya gelip toplanmış halde bulunuşuna verilen isim.” (Cebecioğlu, 2009: *Daire* maddesi),

---

<sup>36</sup> Daha detaylı inceleme için bkz. Güray, 2011: 81; Öztürk, 2014: “Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkîb: Osmanlı Müsikî Nazariyatında Pisagorcun ‘Kürelerin Uyumu/Müsikîsi’ Anlayışının Temsili”; Can, 2002: “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi”; Çetinkaya: 2001

<sup>37</sup> Konuya daha geniş bir çerçeveden bakan Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği* (2013) adlı kitabı, mevzunun derinliğini ve zengin detaylarını gözler önüne sermesi bakımından incelenmeye değerdir. Müzik kuramıyla bağlantılı boyutları açıklamak üzere Cenk Güray'ın kitabında (*Bin Yılın Mirası ...*) verdiği bilgiler, oldukça toparlayıcıdır. Ayrıca, tasavvuf-müzik çerçevesini kuramsal bir çerçevede ele alan Yalçın Çetinkaya'nın *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* adlı önemli kitabı; Mim Kemal Öke'nin *Aşkla Dans*'ı; tasavvufun derin boyutlarına zaman zaman sanatsal konulara da göndermeler yaparak eğilen Mahmut Erol Kılıç'ın *Tasavvufa Giriş* adlı değerli ve kapsamlı kitabı, ve Annemarie Schimmel'in *Sayıların Gizemi* adlı özgün çalışması, konuya zengin perspektifler kazandırmaları bakımından kayda değerdirler.

<sup>38</sup> “Dairesellik” ve “döngüsellik” gibi kavramlara Osmanlı şiiri ekseninde edebî bir perspektif getiren Özge Öztekin, *Turkish Studies* dergisinin 7. sayısında yayınlanan “Ontolojik Boyutta “Döngüsel Süreklilik”, “Değişim” ve “Dönüşüm”ü İmleyen Görsel Sembollerle Şiirin Biçim Düzeyinde Bilinçli Deformasyonu: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Bir Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar” adlı makalesinde, konuya farklı bir boyut getirmiştir: Bkz. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/3, Summer 2012, p. 2139-2155, Ankara-Turkey

“Merkezdeki sabit noktadan aynı uzaklıktaki noktaların cümlesi.”<sup>39</sup> gibi farklı anlamlar da barındırmaktadır. Melih Ümit Menteş’e göre daire veya küre olarak karşılanan “felek” kelimesi, tasavvufta uzay katmanları olarak karşılanmaktadır ve dünyadan Arş’a kadar uzanan mesafe içerisinde iç içe geçmiş olan 7 adet küre, bu adla anılmaktadır. Bu 7 feleğin isimleri ve sırası şöyledir:

1. Ay
2. Utarit/Venüs
3. Zühre/Merkür
4. Güneş
5. Merih/Mars
6. Müşteri/Jüpiter
7. Zuhal/Satürn (Burçlar Feleği) → Kürsü

(Menteş, 2011: 154-155)

Kırşehirî Edvârî’nda da anılan 7 gezegenin âvâzelerle olan ilişkileri Nilgün Doğrusöz’ün aktarımlarıyla aşağıda kaydedildiği gibidir:

Âvâze	Yıldız	Tabiat	Unsur
Gerdaniye	Ay	Sert ve ıslak	Su
Geveşt	Zuhal	Sert ve kuru	Toprak
Nevrûz	Müşteri	Sıcak ve ıslak	Su
Selmek	Merih	Sıcak ve kuru	Ateş
Şehnaz	Güneş	Sıcak ve ıslak	Ateş
Mâyeye	Utarid	Sert ve ıslak	Ateş
Hisar	Venüs	Sert ve Islak	Su

Tablo 1: Kırşehirî Edvârî’nda Göre 7 Âvâze, Yıldız, Tabiat ve Unsur

(Aktaran: Doğrusöz: 2007: 26)

<sup>39</sup> Bkz. [www.muhammedinur.com](http://www.muhammedinur.com)

Adı geçen eserde kurulan bağlantılar, ilgili bölümde daha da detaylandırılarak makam-burç-unsur ilişkileri çerçevesinde de aktarılmıştır:

**Tablo 2: On iki makamın tabiatı, unsuru ve yıldız ilişkisi:**

MAKAM	BURÇ	UNSUR
Rast	Koç	Ateş
Irak	Boğa	Toprak
İsfâhan	İkizler	Yel
Zirefkend-i Kûçek	Yengeç	Su
Büzürg	Arslan	Ateş
Zengüle	Başak	Toprak
Rehâvî	Terazi	Yel
Hüseynî	Akrep	Su
Hicaz	Yay	Ateş
Bûselik	Oğlak	Yel
Nevâ	Kova	Toprak
Uşşak	Balık	Su

(a.g.e., 25-26)

Bu bağlamda Cenk Güray'ın vermiş olduğu, aşağıdaki bilgiler, konunun özüne yönelik toparlayıcılıkları yanında, antik kültürlerle tasavvufî bağlamda da kurulabilen bağlantıları ele vermesi bakımından ayrı bir değer taşımaktadır:

Eski Yunan ve Bizans'tan İslâm Ortaçağı'na, İhvân-ı Safâ ve el-Kindî tarafından aktarılan ve evrendeki canlı-cansız her varlığın temelinde toprak, su, hava ve ateş unsurlarının bulunduğu savunan 4 unsur kuramından da bahsetmek gerekir. Tüm evrenin tanrısallığı<sup>40</sup> dört unsurdan oluştuğunu ifade eden bu kuram, insan ruhunun da evrendeki düzen içinde hareket ettiğini söylemektedir. Müzik ise bu uyumu algılama ve yansıtmının, dolayısıyla doğa, Tanrı ve insan arasında ilişki kurmanın en önemli yollarından biri olarak görülmektedir. (Güray, 2011: 49)

El-Kindî'nin yukarıda aktarılan yedi gezegenle yedi nağmeyi eşleştirme eğilimi, ad ve nitelik değiştirerek, Osmanlı dönemi kuramcılarında da, (Kırşehirî Edvârî

<sup>40</sup> Bu kelime, İslâm inancındaki Allah kavramını tam olarak karşılamamakta; daha çok "göksel" gibi bir ifadeye denk gelmekte, ulvî bir üst düzey kutsallığa işaret etmektedir. Bu açılardan, müzik-kutsiyet bağlamı itibarıyla, tanrı/tanrısallık/ vb. kelimelerin ihtiyatlı bir kullanım gerektirdiği düşünülebilir. Bununla birlikte, bütün çalışma boyunca sürdürülen, alıntı metinlerindeki yazım tercihlerine müdahale etmeme konusundaki net tercih dolayısıyla, sadece hatırlatma niteliğinde bir kayıt düşme ihtiyacı hissedilmiştir.



örneğinde de görüldüğü gibi) aynen devam ettirilmiştir. Kindî'nin risalesinde, bu 7 gezegen – 7 nağme ilişkisi, Rûhî Kalender'in ifadeleriyle aşağıda aktarılmıştır:

Dört unsur [...] Fisagorcular (Pythagoras) felsefe ve musiki ile uğraşanlar üzerinde sihirli bir etki yapmıştır. Kindî de bu felsefenin etkisi altında kalanlardandır. Bununla Kindî veterleri (çalgi telleri) evrenin dört tabiatına benzetmiş ve Kindî'ye göre, yedi nağme gökyüzündeki yedi gezegene karşılıktır. Bunlar: 1. Mutlaku'l-Bam, Zuhâl'in, 2. Sebbatu'l-Bam Müşteri'nin, 3. Vusta el-bam Merih'in, 4. Hınsır el Bam Güneş'in, 5. Sebbabetü'l-Müselles Zühre'nin, 6. Vusta el-Müselles Utarid'in, 7. Hınsır el-Müselles Arz'ın karşılığıdır. (Kalender, tarihsiz: 261)

Öte yandan, klâsik kuram kitaplarının özünü oluşturan bu müzikal öğelerin, 20. yüzyıla gelene kadar hemen her zaman astrolojik verilerle bağlantı kurarak açıklanma eğilimleri taşıdığını belirtmek gerekir. Söz konusu bağlantıları; 4 şube ve unsur, 7 âvâze ve gezegen, 12 makam ve burç eşleştirmelerinde yakalamak mümkündür. Çeşitli kuramcılarının da açıkça bağlantısını kurduğu müzik-evren ilişkilerine, müzik risalelerinde sistematik bir çerçeve içinde adeta kuramsal bir perspektif kazandırılması, ortak bir geleneğin, bilimsel içeriği olan konuları ele alış biçimini ele vermesi açısından da ayrı bir değer taşımaktadır.

Benzeri bir bakış açısını, tarihin en değerli müzik teorisi ve kontrpuan hocalarından biri olarak kabul edilen Giuseppe (Joseph) Parisi'nin (1814-1885) yazmış olduğu “Armoni” kitabının ilk sayfalarında kaydettiği şiirleri yoluyla da yakalamak mümkündür. Yazmış olduğu kitapta “evrensel armoni” teorisini ele alarak, devrinde yazılmış olan klâsik kuram kitaplarından çarpıcı şekilde ayrılan yazar; matematik, armoni ve doğa ilişkilendirmelerinden hareketle, botanik, doğa tarihi (evrim), fizik, kimya, meteoroloji ve astronomi gibi bilimsel alanlarda kendini geliştirmeye çalışmış, bu bilim dallarının profesörleriyle de görüşerek, onlarla teorisini tartışmıştır. Evren Kutlay Baydar, onlarca yıl İstanbul'da yaşamış ve Osmanlı'nın Batılaşma süreçlerinde rol oynamış değerli bir müzik hocası ve teorisyen olan Parisi'nin hayatından<sup>41</sup> ve yazdıklarından hareketle, teorisıyla ilgili şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

<sup>41</sup> Bkz. Evren Kutlay Baydar (2010), *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, ss. 59-69.

Müzikteki armoniyi evrenin bütününde var olan armoniyle özdeşleştirerek, matematiksel hesaplamalarla notalara, aralıklara ve akorlara, insana ve doğaya mahsus sıfatlar yükleyerek, klâsik armoni kitaplarının çok dışında bir eser yazmış olan Parisi, armoni konusunu sadece müzikal değil, felsefî ve matematiksel açıdan da irdelemiş, insan anatomisi ve fizikle bütünleştirmiştir. Sonuç olarak, bu kitabın altında yatan sayılar, evren ve müzik ilişkisi Pisagor'a kadar uzanmaktadır ki, bunun ipuçları, Parisi tarafından sadece armoniyle değil, kitabın ilk sayfalarına koyduğu şiirlerle de açıklanmıştır. (Baydar, 2010: 69)

Kaldı ki, kökleri Antik Yunan, hattâ Sümer kozmolojisine giden bir evren algısının doğal uzantısı olarak, Batı (Ortaçağ, Rönesans ve hattâ Aydınlanma Avrupası'nın) müzik kuramı kanonunda sayısız evren-uyum (armoni) – düzen, ... referansı izlenebilir (örn. Kepler, *Harmony of the Spheres*; Althanasius Kirchner, *Musurgia universalis*; Francis Bacon, *The New Atlantis*, ...).

İslâm coğrafyasına dönüldüğünde, bu etkileşimin izlenebileceği zengin bir literatürün varlığı dikkati çeker. İhvân-ı Safâ, el-Kindî, Fârâbî ve İbn-i Sînâ'nın vermiş oldukları müzik-astroloji eksenli kuramsal bilgiler yanında, bilhassa İmam Gazâlî'nin<sup>42</sup>, değerli fikirleriyle tasavvuf-müzik etkileşimine de yön veren, klâsik değerdeki eserlerinin, İslâm düşünce dünyasındaki önemli katkıları, bugün dahi kimi müzik ve ilahîyat/tasavvuf çevrelerinde önemini korumaktadır. Adı geçen bilginlerin konu bağlamında, Osmanlı düşünce dünyasına olan etkileri de dikkatlerden kaçmamaktadır. Uhrevî âleme göndermelerden ve sayısız sembollerden/mecazlardan beslenen bu etkileşimli dünyaya, Osmanlı gelenekleri içinde şekillenen özgün katkılar, gerek müzik-kuramsal çerçevede, gerekse tasavvufî ekseninde dikkate değer bir perspektif kazandırmıştır.

---

<sup>42</sup> Gazâlî'nin, özellikle *Kimyâ-i Saâdet* ve *İhyâ-i Ulûmiddîn* adlı klâsikleşmiş eserlerine bakınız. Bu bağlamda, sıra dışı bir Osmanlı entelektüeli olan Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zünûn* ve *Mizânü'l-Hakk fî İhtiyâri'l-Âhâkk* adlı eserlerinde de dikkate değer bilgiler bulunmaktadır.

## 8. SELÇUKLU MİRASI VE ARAP-İRAN MERKEZLİ ETKİLEŞİMLER-2

Safiyü'd-dîn Urmevî veya tam adıyla Safiyeddîn Abdülmü'mîn bin Yusuf bin Fahir, makam müziği kuramının en önde gelen isimlerinden biridir.<sup>43</sup> Yaşadığı 13. yüzyıl, Anadolu Selçuklu Devleti'nin zayıflamaya başladığı, Osmanlı Beyliği'nin de Anadolu içlerinde sınırlarını genişleterek ilerlediği bir zaman dilimini kapsamaktadır. Çoğu kaynakta Azerbaycan sınırları içinde doğmuş bir Türk olarak kayda geçse de, hangi ırka mensup olduğu konusu kimi araştırmacılarca bugün dahi tartışmalı sayılmaktadır. Şüphesiz, El-Kindî, Mevlânâ, Mimar Sinan gibi kütür tarihine damga vurmuş isimlerin farklı farklı kültürlerce sahiplenilmesi, onlara duyulan ilgi ve sevginin bir yansıması olarak anlaşılır ve kabul edilebilir bir davranışı yansıtır. Benzer biçimde birçok kültür ve millet tarafından sahiplenilen Urmevî de, yaşadığı dönemde geniş bir coğrafyada etkili olmuş, bu kültürler arasında bir köprü işlevi görmüştür. Büyük kuramcı, küçük yaşta doğduğu şehir Urmiye'den (Azerbaycan) Bağdat'a gelerek Abbâsî halîfesi Mustansır'ın sarayına kâtip olmuştur. Kaynaklara göre bu dönemde Abbâsî Halîfeliği de, Selçuklular'a bağlı bir devlet konumundadır. Öte yandan, Orta Asya'dan Batı'ya doğru ilerleyen Moğol İmparatorluğu'nun yıkıcı akınları ve bu akınların etkisiyle Orta Asya'dan İran'a ve Anadolu'ya göç eden kimi Türk boylarının bu bölgelerle kurdukları temaslar, Orta Asya-Anadolu bağlantılarının önemli uzantılarına da işaret eder.<sup>44</sup>

Bu bağlantılarla ilgili somut bilgiler veren Metin Kunt, Büyük Selçuklu Devleti'nde dikkati çeken ve zamanla Anadolu Selçuklu Devleti'ne de yansıyan Arap-İran merkezli etkileşimleri özlü bir dille ifade etmektedir:

---

<sup>43</sup> Hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi/detaylı inceleme için bkz. M. Nuri Uygun (1999). *Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı*, İstanbul: Kubbealtı Yay.; Dr. Fazlı Aslan (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

<sup>44</sup> Selçuklular Anadolu'ya yerleşmeden, bu topraklar üzerinde gelişmiş bir Bizans kültürünün ve müziğinin var olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte bu müziğin Türk müziği geleneğini ne oranda etkilediğine dair net veriler henüz derlenmiş değildir. (ayrıca, bkz.: Uslu, 2007: 15)

[...] Oğuz Türkleri'nin Batı'ya doğru hareketi çok önceden başlayıp, 11. yüzyılda Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla güçlenmişti. Selçuklu Devleti zamanında çok sayıda Oğuz Türkleri, İran'a, Azerbaycan'a, Anadolu'ya ve Suriye'ye yayılıp siyasal hâkimiyetlerini kurmuşlardı. Selçuklu Devleti ve onun Anadolu'da, Suriye ve Mısır'da, Irak ve İran'daki çeşitli uzantıları olan Türk-İslâm devletleri, ortak bazı özelliklere sahiptiler. Batı Asya'da siyasal hâkimiyeti ele geçiren Oğuz Türkleri, Müslüman'dılar; devletlerinin ideolojik yönelimi ve yönetim biçimi, Batı Asya'nın Arap ve İran-İslâm geleneklerine dayanıyordu. Gerçi orduların çoğunluğunu hayvancılığa dayalı, hatta yarı-göçebe yaşam biçimlerini sürdüren Oğuz Türkleri oluşturuyordu; fakat sivil ve malî yönetimde İranlı vezir ve kâtipler, kültür hayatında İranlı ve Arap şair ve yazarlar, medreselerde Arapça'yı benimsemiş ulemâ ağır basıyordu. (Kunt, tarihsiz: 24-25)

Öte yandan Büyük Selçuklu geleneklerini takip eden Anadolu Selçukluları'nda da benzeri gelenek ve eğilimlerin benimsendiği görülmektedir. Önce bu etkileşimin genel hatlarını çizmek yerinde olacaktır:

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun yöresel bir uzantısı olan Anadolu Selçuklu Devleti de benzer şartlar içinde gelişmişti. Konya'daki sultanlar, Arap-Fars kültür ve yönetim geleneğine bağlı olarak devletlerini yönetirken, Oğuz-Türkmen oymakları Anadolu'yu çevreleyen sıradağlar ve yaylalarda uç boylarına yerleşmişti. Hem merkezdeki yönetim, hem de uçlardaki Türkmenler, 12. ve 13. yüzyıllar boyunca Anadolu halklarının Türkleşmesine ve İslâmlaşmasına yardımcı oldular. Fakat Anadolu'da Müslümanlar, yavaş yavaş çoğunluğa geçerken ve Türkçe en yaygın dil haline gelirken, saray ve merkezî yönetim ile uçlara, çevreye yayılmış Türkmenler arasındaki kültürel farklılaşma devam etti. Merkezde, günlük hayatın dili Türkçe olduğu halde, yönetim ve edebiyat alanlarında Farsça, medreselerde Arapça yerleşmişti. Siyasal alanda sultan, Türkler'in yanında diğer unsurları da içeren düzenli bir merkezî ordu ile gücünü sağlayıp, çoğu İranlı olan kâtipler eliyle ülkesini yönetiyordu. (a.g.y.)

Bu geleneğin Osmanlı bilim ve sanat çevrelerinde de kendini gösterdiği; özellikle müzikolojik eserlerin, Osmanlı Türkçesi yanında, beklendik bir rağbetle, Farsça ve Arapça olarak kaleme alındığı, dikkati çekmektedir. Fatih döneminde dahi, Anadolu'dan İran'a ilim öğrenmeğe gitmenin, zamanın modası olduğu bilinmektedir. Fatih döneminin değerli mûsikîşinas şairlerinden, *Mecmûâ-i Güfte*'nin yazarı Aydınli Şemseddîn Nahîfî'nin de bu geleneğe uyararak, bilgi ve görgüsünü artırmak için, İran ve Arabistan'a gittiği; Tebriz ve Bağdat'a uğrayarak çeşitli âlimlerden dersler aldığı; Arap ve Fars dillerini edebî sanatlarıyla birlikte öğrendiği ve mûsikî bilgisini geliştirdiği, kaydedilmektedir. (Uslu, 2007: 42)

Büyük bilgin Fethullah Şîrvânî'nin<sup>45</sup> de benzeri bir yol izlediği; Şîrvan, Serahs, Tûs, Semerkand gibi ilim merkezlerinde değerli hocalardan dersler gördüğü bilinmektedir.<sup>46</sup>

Bütün bu etkileşimlerin müzikal uzantılarına bakıldığında, İran ve Türk geleneklerinde farklı tavır ve anlayışlarla değerlendirilmiş olsalar da kimi makam ve usûl kalıplarının, hatta kullanılan bazı enstrümanların benzerlikleri bugün dahi dikkati çekmektedir. Bu benzerlik ve farklılıklarla ilgili son derece ilgi çekici saptamalara Sanaz Nakhjavani'nin *Comparison of Iranian and Turkish Music Makams* (2010) isimli Lisansüstü tezinde ulaşılabilir. Ayrıca Rûhî Kalender'in "XV. Yüzyıla Kadar Arap, İran ve Türk Mûsikîsi'nin Kısa Tarihi" adlı makalesinde de (tarihsiz), tarihsel süreçlerin özetlenerek aktarıldığı dikkate değer bilgiler bulunmaktadır.

Merkezî bölgelerde kendini hissettiren söz konusu bu yoğun "Fârisî" etkileşimlerin, merkezden uzak noktalarda zayıfladığı; bu alanlarda Orta Asya Türk geleneklerinin devam ettirildiği bir sosyal yapı dikkati çeker. Bu yapının, Türkçe'yi ve Türkî unsurları ön plâna alan bir müzik geleneğini temsil edeceği güçlü bir olasılıktır. Coğrafi konumun ve yer şekillerinin doğal bir sonucu olarak hayvancılığın ve yarı göçebe yaşantının da Orta Asya'da olduğu gibi devam ettirildiği uç boylarında, gerek askerî müzik geleneklerinin, gerekse aynı kökene bağlı ozanlık geleneğinin bir uzantısı olarak gezici müzisyenlik uygulamalarının korunmuş olduğu söylenilebilir.

Göç ettikleri memleketlerde geleneklerini koruyarak yaşamlarını devam ettiren bu Türkmen boylarının daha çok sınırlara yakın bölgelerde yerleştiklerine, "uç boyları"nda "çöreklediklerine" Metin Kunt da işaret etmektedir. Aşağıda alıntılanacak pasajı, geleneksel kültür aktarımında "baba"lara vurgusuyla da dikkat çekicidir:

---

<sup>45</sup> Fethullah Şîrvânî'nin müzikolojik değeri olan *Mecelle Fî el-Mûsika* adlı eseriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Bayram Akdoğan (1996). *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletu'n- Fî'l-Mûsika" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Ankara (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

<sup>46</sup> Kaydedilen kişi örneklerini çoğaltmak mümkündür.

Uç boylarında [...] İslâmlaşmış olmakla beraber İç Asya geleneklerini sürdüren Türkmen hayat biçimi ve töresi yaygındı. Asıl uğraşları hayvancılık olan Türkmenler, kışın ovalarda, yazın yaylalarda otlak arayarak yarı-yerleşik hayatlarını sürdürüyorlardı. [...] Türkmenler, merkezî yönetimin otoritesinden çok, oymak başlarının sözüne uyarak medresede okumuş, kadıdan çok, Türkmen baba'larını dinleyerek kendi törelerince yaşıyorlardı. (Kunt, tarihsiz: 24-25)

Hüseyin G. Yurdaydın'a göre bu Türkmen babaları, eski Şaman dönemi kam'larının (bu kelime, genellikle "Türk, Altay ve Moğol halk kültüründe, öbür dünya ile insan arasında şifa vermek amacıyla<sup>47</sup> bağlantı kuran ve dinî ayinleri tertip eden 'büyücü' kişiler" olarak tanımlanır.) yerini almış kişilerdir. (Yurdaydın, 209) Cinuçen Tanrıkorur'un işaret ettiği gibi, Altay Türkleri'nde *kam*, Kırgızlar'da *baksı*, Tonguzlar'da *şaman*, Yakutlar'da *oyun*, Oğuzlar'da *ozan* adını alan bu özel kişiler, Türkler'ce ilk çağlarda, topluluğun temsilcisi durumunda bulunan, rahiplik, hekimlik ve büyücülük yapan birer halk sanatçısıdır<sup>48</sup>. (Tanrıkorur, 2003b: 133)

Öte yandan, Orta Asya mehter geleneğini takip eden Osmanlı Yeniçeri askerlerinin de bağlı buldukları, Selçuklu döneminin sonlarına doğru temelleri atılan Bektâşî tarikatında, *Babalık* kavramı, bu yolun erkânına göre ilerleyerek belli bir makama gelmiş derviş kişilerin tarîkattaki derecesine ve konumuna işaret eder. Bu bağlamda, *Babalık* kavramının Alevî inancında da önemli bir konuma sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Türkmen baba'larının önemli konumlar elde ettiği Anadolu Selçukluları, bu öncü kişiliklerin etkisi altında getirilen Orta Asya merkezli Türk geleneklerinin yanı sıra, İran'daki Büyük Selçuklu Devleti'nin Küçük Asya'daki uzantısı olmaları dolayısıyla, köklü ve zengin bir İran geleneğinin etkilerini de uzun yüzyıllar bünyesinde taşıyacaktır. İlber Ortaylı'ya göre, devletin gerek İran'da

---

<sup>47</sup> Müzikle tedavi geleneğinin bu dönemlerde dahi Orta Asya Türkleri'nce özel bir konumda değerlendirilmesi ve Osmanlı dönemlerinde de aktif şekilde devam ettirilmesi, tedavi süreçlerinde müzikal desteğe ne derece önem verildiğini ve bu geleneğin, ne denli köklü bir kanaldan beslendiğini çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Bununla birlikte, Orta Asya coğrafyasında baskın şekilde kullanılan pentatonik ezgileme biçimleri, Osmanlı dönemlerinde, kimi yazarların da açıkça örneklerini vermiş oldukları gibi, makamsal bir perspektif kazanmıştır.

<sup>48</sup> Şamanizm ve ilgili kültürler hakkında, özellikle antropoloji alanında çok geniş ve bu çalışmanın boyutunu aşan, uzmanlaşmış bir literatür vardır. Burada, müzik alanından bakışı örnekleme açısından Yurdaydın ve Tanrıkorur gibi yazarlar zikredilmiştir.

kurulması, gerekse, uzun yüzyıllara dayanan Türk-İran ilişkilerinde kazanılan tecrübeler, ileride, Selçuklular'ın Anadolu topraklarındaki "Akdeniz Uygarlığı"na, yani Bizans toplum sistemine geçiş sürecinde, yepyeni bir dönemin başlamasına vesile olacaktır. Yazara göre: "12. yüzyıl, Orta Doğu tarihinde İran, Mezopotamya, Ermenistan ve Batı Küçük Asya kültürlerinin, bu dinamik, askerî örgütlü toplum aracılığıyla [Selçuklular] yeni bir senteze ulaştığı dönemdir." (Ortaylı: 2015: 153)

Diğer yandan, bu dönemde İran Selçuklularının yoğun bir şekilde Oğuz-Türkmen aşiretlerini ve köylü, şehirli, derviş, esnaf [...] her sınıf ve zümreden halkı Batı'ya, Anadolu'ya sevk ettiği iddia edilmektedir. Step kültüründen, yani açılıkla geçinen bir kültürden gelen bu göçebe/yarı-göçebe toplulukların, Ortaylı'nın çarpıcı tespitleriyle işaret edildiği üzere, süratli hareket, organizasyon, güçlü bir disiplin gibi meziyetlerle donanmış olmaları (a.g.e., 152), yeni bir yerleşim alanına geçişte, farklı boyutlardaki uyum ve uyarlanma süreçlerinde kolaylaştırıcı, hatta itici bir güç oluşturmuş görünmektedir. Bunun somut göstergelerini, Miryokefalon Zaferi'nden (1176) sonra Anadolu Selçuklu sultanı II. Kılıçarslan'la, sultanı tebrik etmek üzere gelen Hıristiyan rûhânî liderler ve Ermeni Patriği arasındaki ilginç bir diyalogda yakalayabilmek mümkündür. Ortaylı, bu diyalogu ve diyalogun çağrıştırdığı etkileşimlerin çarpıcılığını şu yolla aktarmaktadır:

[...] Patrik, Sultan'a: "Muzaffersiniz, Tanrı mübarek etsin." diyor. Sultan da: "Dualarınız sayesinde." diye cevap veriyor. Anadolu Hıristiyanları'yla da bir simbiosis [ortak yaşam] söz konusu; yerli unsurla kaynaşılıyor. Olay, bir Müslüman komutanın, Roma ismine yakışır şekilde diğer unsurlara kucak açmasındandır. Nitekim Göreme Vadisi kaya kiliselerindeki duvar resimlerinde, Sultan'ın figürü, Hz. İsa'nın bir yanında, eski Roma imparatorlarının yerini almış olarak bulunur. (a.g.e., 177)

Bu dönemlerde Anadolu kiliselerinde bir geri çekiliş gözlenirse de, dinî propagandaların da devam ettirildiği bilinmektedir. Anadolu'ya göç eden "Türk-Şaman" toplulukları arasındaki kimi grupların Hıristiyanlaşması bu sayede olmuştur. Bu gruplar içinde en çok dikkat çekici olanlar, Karamanlılar'dır. Ortaylı'nın işaret ettiği gibi, Anadolu'da Yunanlı gruplar yanında, Ermeni ve Kürt toplulukları da bulunmaktaydı. (a.g.e., 178)

İran medeniyetiyle olan Türk temaslarını kitabının ilgili bölümlerinde, farklı bağlamlarda ele alan İlber Ortaylı: “Eski Yunan, bugünkü Batı medeniyeti için ne ifade ediyorsa, İran da bizim için öyledir.” (a.g.e, 91) şeklinde dikkate değer bir saptama yaparak, İran medeniyetinin, Türk medeniyetinin gelişim safhalarındaki etki alanlarının derinliğine işaret eder. Öyle ki bu ilişkinin derin boyutlarını, bir ulusun kimlik yapısını belirleyen iki önemli alanda, dil ve din disiplinlerinde de yakalayabilmek mümkündür. Şamanizm’le eski İran dinleri arasındaki yakınlıkların yanı sıra, kullanılan terminolojiden günlük konuşma diline kadar iki dil (Türkçe-Farsça) arasındaki etkileşimler de dikkat çekici boyutlardadır. Elbette bütün bu etkileşimlerin çift yönlü karakterler de taşıdığını ifade etmek gerekir. Ortaylı’nın, kitabının çeşitli bölümlerinde konuyla ilgili vermiş olduğu dikkate değer bilgiler, bu karşılıklı etkileme-etkilenme süreçlerini aydınlatıcı bir perspektif sunmaktadır. Kitabın farklı bölümlerinde, farklı ilâvelerle aktarılan ilgili pasajlar, bütüncül ve tamamlayıcı bir bakış açısı sağladığından, aşağıda blok olarak alıntılanmıştır:

İran, Sasanîler’in ülkesiydi. Burada Farsça konuşuluyor; başka diller de var. Türkler, Mâverâünnehir’den buraya aktılar. Ülkeyi Türkleştirmediler. Farsça devam etti. Hatta daha çok, yeni gelenler, Farslar’ın etkisinde kaldı. İran Türkleri ne kadar Farsça kullanırlar, bakınız. Türkler bu ükeye “İran” dediler, bir ad koydular. Bu isimlendirme eskiden de var ama nadiren kullanılıyor. İran’da bugünkü Türk unsur da İran’ı benimser ve “Bu ülkeyi biz kurduk.” derler. Onlarda azınlık kompleksi yoktur. Bu ülke Farsça’yı, Türkçe’yle birlikte yaşattı. Ortaya Farsça’sı, Türkçe’si kadar kuvvetli olan ve Farsça’ya katkıda bulunan bir Türk unsuru çıktı. Bu bir zenginliktir ve her azınlık bunu başaramaz. (a.g.e., 179)

Selçuklular İran’a yerleştikleri zaman oradaki kültüre bir rahatlık sağlıyorlar. İdareciler, şehre ve ülkeyenasıl Fars diliyle ve eski Fars bürokrasiyle hâkim oluyorsa, ilmiye sınıfı, ne kadar Arapça’ya ve İslâmî ilimlere düşkünse, orduda da bir Türklük söz konusu... Zaten Selçuklu ordusu, Türkçe’yi muhafaza eden, kullanan, birtakım askerî terimleri de İran’a miras bırakan bir ordudur. (a.g.e., 141-142)

13. asırdaki Anadolu, Roma topraklarında Türkler’in, İç Asya ve İran’dan taşıdıkları sistemin ve abidelerinin inşa edildiği bir coğrafyadır ve hem bu devirde, hem sonraki asırlarda, atalarımız, Farsça’yı ve İran şiirini sevmişler, Mevlânâ gibi düşünürler sayesinde, İran ve Mâverâünnehir’den gelen tasavvufu benimsemişlerdir. (a.g.e. 142)



Öte yandan, Türkistan merkezli bir etkileşim kanalının bilhassa Selçuklular devrine olan tesirlerine Bayram Akdoğan işaret etmektedir:

Türkler'in kitleler halinde İslâmlaştığı X ve XI. yüzyıllarda Türkistan sınırları içerisinde bulunan Buhara, Semerkant, Şirvan gibi şehirler, medreselerin ve ilim adamlarının çokça bulunduğu yerlerdi. O tarihlerde ilim, teknik ve medeniyet adına faaliyetler bu şehirlerde icra edilmekteydi. Anadolu kapılarının 1071 'de Türkler'e açılması, Türkistan yöresinde yetişen birçok ilim adamının Anadolu'ya göç etmesine ve sahip oldukları ilim ve medeniyeti yayabilecekleri yeni zeminler bulmalarına vesile olmuştur. Hem pozitif ilimlerde ve hem de dinî ilimlerde engin bilgilere sahip olan bu kişiler, Anadolu'da birçok talebe yetiştirmiş; ilim ve irfanlarıyla halkı aydınlatmış ve sosyal konularda da insanları bilinçlendirmişlerdir. Böylece Anadolu'da Türkistan Kültür ve Medeniyeti yayılmaya başlamıştır. (Akdoğan, 2003: 345-371)

Selçuklular dönemi müziğiyle ilgili ayrıntılar ya da daha kapsamlı tartışmalar için, bu konuda öncü araştırmalarıyla toparlayıcı bir perspektif sunan Recep Uslu'nun *Selçuklu Topraklarında Müzik* (2010) adlı kitabı kayda değer bir referanstır.

## 9. DİNÎ MÛSİKİNİN KAYNAKLARI VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLER BAĞLAMINDAKİ KAPSAMI

Orta Asya’da yaşayan eski Türk kavimlerinin Şamanistik pratiklerinden, İslâm sonrası tarikat ayinlerine ve “cami mûsikîsi” adı altında ele alınan makamsal icrâ uygulamalarına kadar, Türkler dinî ritüellerinde müziği azımsanmayacak ölçüde kullanmışlardır. Bu ritüellerin kaynaklarına inildiğinde, özellikle Anadolu Selçukluları devrinde; Mısır, Suriye, Irak, Buhara, Türkistan, Harezmi ve bilhassa Horasan’dan Anadolu’ya gelen dervişlerin ve tasavvuf önderlerinin etkilerini dikkate almak gerekir. “Horasan Erenleri” adıyla meşhur olup, Anadolu’da çok büyük bir etki alanı oluşturan Orta Asya kökenli dervişler grubunu, burada özellikle vurgulamak yerinde olacaktır. Moğol saldırılarından kaçarak Batı’ya doğru göç eden bu önemli dervişler grubu, Selçuklu Anadolu’sunda bölgeye gelerek, halkın manevî terbiyesi üzerinde derin etkilerde bulunmuş, devrin ileri gelenleri tarafından da büyük saygı görmüşlerdir. Adı geçen bu sûfî topluluğu içinde, Türk halk tasavvufu geleneğinin kurucusu olarak anılan, ve “Hazret-i Türkistan” nâmıyla meşhur olan Hoca Ahmed Yesevî’nin (1093-1166) ayrı bir yeri vardır. XII. yüzyılın büyük bir velîsi olarak kabul edilen, ve Anadolu tasavvufunda derin izler bırakacak büyük isimlerin yetişmesinde birinci derecede rolü bulunan bu Türkmen dervişi, Cinuçen Tanrıkorur’a göre “eski Şaman geleneğine dayalı mûsikî ve raksa, tarîkat yolunu açtıktan sonra, XIII.-XIV. yüzyıl Konya’sında bir tarîkat doğacak ve bu tarîkata mensup bestekârlar, Osmanlı tekke mûsikîsini, müzik estetiğinin zirvesine çıkaracak âbideleri ortaya koyacaklardı.” (Tanrıkorur, 2003b: 27)

Moğol zulmünden kaçarak Anadolu’ya gelen bu erenler arasında Fahrüddin Irakî, Necmeddin-i Dâye, Evhadüddin-i Kirmanî, Sadreddin Konevî, Muhiddîn Arabî, Ahî Evren, Hacı Bektaş Velî, Bahaeddin Veled, Mevlânâ... gibi maneviyat büyükleri de bulunuyordu. Anadolu bu isimler sayesinde hem fikrî anlamda, hem de dil, kültür ve edebiyat sahasında bir canlılığa kavuşmuştur. Yaygın kanaate göre halk, sufilerin bu çalışmalarıyla kendini derleyip toparlayarak yeni bir yaşama ruhu ve üslubu kazanmıştır.

Yukarıda adı anılan isimler arasında, Endülüs menşe’li büyük tasavvuf bilgini Muhiddîn b. el-Arabî’nin de (ölümü: 1240) ayrı bir yeri vardır. Onun sistemleştirmiş olduğu “Vahdet-i Vücût” anlayışının da Anadolu tasavvufuna etkileri derin olmuştur. Arabî’nin tasavvuf/felsefe alanındaki ağırlığına rağmen bizatihi müzik kuramına daraltılabilecek bir çalışması olduğu bilgisine ulaşılamadığından, bu önemli bilginin, çalışmanın odağı bakımından daha geniş yer vermek mümkün olamamıştır.

Tarîkat silsileleri bakımından hepsinin kökeni Hz. Muhammed’de birleşmekle birlikte, Orta Asya geleneklerinden geldiği ifade edilen Halvetiyye, Rifâiyye, Kübreviyye, Yeseviyye, Nakşibendiyye, Bektâşiyye, İshevîyye (...) gibi tarîkatlar ile İran kültüründen derin izler taşıyan Mevlevîyye tarîkatının<sup>49</sup> Anadolu’da yayılmaya başlaması, bu çok yönlü etkileşimlerin yansımalarıdır. Bu gruba, Abbâsîler’in son devirlerinde Anadolu’ya yayılmaya başlayan, meslek ve sanat erbabının oluşturduğu, ve bizatihi bir tasavvuf ekolü gibi de görülebilecek, bir grup/yol daha eklemek yerinde olacaktır: “Âhîlik” adı altında faaliyet gösteren bu zümre, 13. asırdan 18. asra kadar Anadolu’da etkinliğini sürdürmüş ve toplumsal örgütlenmede son derece etkili olmuştur.<sup>50</sup>

Her biri farklı ritüellere sahip bu tarîkat geleneklerinin birçok kolunda, mûsikînin de önemsendiği ve hatta tarîkatların önemli bir bölümüne özgü müstakil repertuarların da bulunduğu bilinmektedir. Mûsikînin diğer tarîkatlara göre çok daha önemli bir konumu olduğu bilinen Mevlevîlik yolunda “semâ” adıyla da

---

<sup>49</sup> Mevlevîlik ritüellerinde Şamanizm’in etkileri olduğuna dair kanaatler, konuyla ilgili literatürde zikredilmektedir. Bu konuda, ayrıntılı bilgi için bkz.: Günnur Yücekal Ermetin: *Mevlevîlikte Şamanizm İzleri* (Töre Yay., 2009). Ayrıca köken olarak Şamanizm’in izlerini, Yesevîlik, Bektâşîlik vd. birçok Türk tarîkatında görmenin mümkün olduğu iddiası, birçok araştırmacı tarafından paylaşılmaktadır. (Ayrıca bkz.: Köprülüzâde M. Fuad/Çev: Ferhat Tamir (1996). “Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslâm Tarîkatları Üzerindeki Tesiri”, *Bilig-1*) Bu araştırmacılar içinde tasavvufun Uzak Doğu-Hint eksenli inanç sistemleriyle derin etkileşimler içinde geliştiği fikrini savunanlar da bulunmaktadır. Görülebildiği kadarıyla konuyla ilgili ilk elden kaynakların, doğası gereği manevî eksenden uzaklaşmadan, ehliyetli bir bilim perspektifiyle karşılaştırıldığı köklü bir araştırma, henüz tasavvuf literatürüne yansıtılmamıştır.

<sup>50</sup> Osmanlı döneminde faaliyet gösteren tarîkat kollarıyla ilgili daha geniş bilgi için, Prof. Dr. Mustafa Kara’nın *Metinlerle Osmanlılar’da Tasavvuf ve Tarîkatlar* (2005, Sır Yay.) adlı kapsamlı eseri ile Semih Ceyhan’ın editörlüğünü üstlendiği *Türkiye’de Tarîkatlar: Tarih ve Kültür* (2014, İsam Yay.) adlı kapsamlı kitabı incelenebilir.

anılan âyîn<sup>51</sup>, Nakş-i bendîlik'te “Hatm-i Hâcegân”, Kadirîlik'te “Devrân”, Halvetîlik'te “Darb-ı esmâ”, Sa'dîlik ve Rifâîlik'te “Zikr-i kıyâm” terimleriyle karşılanmaktadır. (Tanrıkörur, 2003b: 107)<sup>52</sup> Söz konusu bu tarîkatlarda uygulanan dinî ritüeller; oturarak, ayakta, dairevî yürüyüşle ya da dönerek, belirli bir ritmik düzende, sesli veya sessiz şekilde gerçekleştirilmektedir.

Türk makam müziğinin gelişiminde büyük katkıları olduğu bilinen Mevlevîlik yolunda, güfteleri Mevlânâ'nın *Mesnevî* ve *Dîvân-ı Kebîr* adlı Farsça eserlerinden<sup>53</sup> seçilmiş<sup>54</sup> ve *Mevlevî Âyîni*, *Âyîn-i Şerîf* gibi adlarla anılan, Türk tekke mûsikîsine ait özel ve uzun soluklu formun ayrı bir yeri vardır. Öte yandan, sayısız mânevî sembolle ve derin anlamla yüklü bu yolda<sup>55</sup>, en az mûsikî kadar önemli bir konuma sahip olan *semâ*'nın da, Mevlevî “ibadet”inin ayrılmaz bir parçası olarak anılması gerekir. Farsça'nın ve Farsî geleneklerin etkilerini taşıyan bu tarîkatın, Osmanlı kültür hayatındaki izleri son zamanlara kadar derin olmuştur. Bu etkilerin en dikkat çekici tarafı, şüphesiz, Farsça'ya verilen önemdir: Mevlevî ayinlerinin güftelerinde görüldüğü gibi, Mevlevî terminolojisinde de Farsça kelimelerin ön plânda yer aldığı gözlenmektedir.

Arap topraklarında doğarak yayılan İslâm dininin, Arap kültürüyle olan derin etkileşimlerini, bu dinin üst çerçevesinde hayat bulan hemen bütün tarîkatlarda, birçok açıdan izleyebilmek mümkündür. Kur'ân-ı Kerîm'in makamla okunma geleneği bir yana, dinsel ifade ve temaların belirleyici olduğu güfteler/sözler

---

<sup>51</sup> *Semâ* sözcüğünün, Mevlevî terminolojisinde “özel ritüelleri olan, mûsikî eşlikli dinî raks” anlamıyla daha çok kullanıldığı biliniyor olsa da, âyîn'in bütünü için de aynı kelimenin karşılanabildiği bilinmektedir. Öte yandan Cinuçen Tanrıkörur'un işaret ettiği gibi, etkili dil uzmanı Besim Atalay'a göre “âyîn” kelimesi, “dinî tören” anlamındaki Türkçe “oyun” kelimesinin Farsçalaşımıdır. (Tanrıkörur, 2003-B: 109)

<sup>52</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için, tarîkatların dinî mûsikî açısından ele alındığı, Baki Aydın'a ait, *Tarîkatlarda Dinî Mûsikînin Yeri ve Önemi* adlı eser (2013) incelenebilir.

<sup>53</sup> *Dîvân-ı Kebîr*'in dili Farsça olmakla birlikte, eserde az sayıda da olsa Arapça, Türkçe ve Rumca şiirlere yer verilmiştir. (<http://konyakutuphanesi.gov.tr/mevlana/21-hz-mevlaninin-eserleri.html/erişim:24.04.2015>)

<sup>54</sup> Ayînlerin bazı bölümlerine Türkçe güfteler ve bazı Mevlevî şairlerinin güftelerinden küçük parçalar eklendiğine de şahit olunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Cinuçen Tanrıkörur: *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 120-125.

<sup>55</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için, Melih Ümit Mentеш'in, *Semâ Âyîni: Semboller ve Anlamlar* (2011, Cinius Yayınları) adlı çalışmasına başvurulabilir.

yoluyla da Arap merkezli bir etkileşim alanı açılmaktadır. Bu tematik bağlantıların, Türk din mûsikîsinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve hemen bütün formlarda maddenin doğası gereği kendini belli ettiğini ifade etmek gerekir. Öte yandan diğer bir etkileşim alanı olan dil faktörü, “cami mûsikîsi” türü içerisinde ele alınan formların tamamına yakın bir bölümünde Arapça’nın lehine olarak gelişme göstermiştir. Bu zengin dil, genel İslâmî ibadetin merkezinde yer alan toplu namaz ve Kurân-ı Kerîm tilâveti başta olmak üzere; ezan, salâ, tesbîh, salât ü selâm, tekbîr, salât-ı ümmîye, ... gibi, Osmanlı üstatlarınca makamsal kaidelere göre değerlendirilen formların dinsel metinlerinde önemini hissettirecek bir konumda yer alır. Arapça’nın önem kazandığı dinî mûsikî formları içerisinde değerlendirilmesi gereken bir diğer form olan şugl’lerin de dinî Türk mûsikîsinde bu bağlamda hatırı sayılır bir yeri vardır. Güfteleri Arapça olan bir tür ilâhî özelliği taşıyan bu formattaki eserler, özellikle Kadirî, Rifâî, Sâ’dî, Bedevî ve Şâzelî tekkelerindeki zikirler esnasında, ayrıca Mevlîd bahirleri arasında okunmaktadır<sup>56</sup>. Sade, fakat etkileyici bir Türkçe’si olan Mevlîd-i Şerîf’in Osmanlı öncesi dönemlerde de yazıldığını ve Mevlîd’in bir tören disiplini uygulandığını Recep Uslu belirtmektedir. (Uslu, 2014: 448, Yeni Türkiye, s. 57) Bununla birlikte bu “tören”lerin, günümüzde de uygulanmaya devam eden Türk usûlü Mevlîd törenleriyle ne derece yakınlığının olduğu konusunda elde kesin bilgiler bulunmamaktadır. Sadece Türkler’e özgü olmadığı anlaşılan bu törenlerin, ilk defa Fâtımîler’de görüldüğü, Eyyubîler ve Begtekinliler devrinde de bu törenlere önem verildiği, yazarın ifadelerinden anlaşılmaktadır. (a.g.y.)

---

<sup>56</sup> Türk şugl repertuarının zenginleşmesinde, Mısır’da uzun müddet kalarak bu topraklarda beste çalışmalarını sürdüren bestekâr Zekâî Dede’nin (1825-1897) payı büyüktür. Bu form, Türk-Arap etkileşimine dikkat çekici bir örnek olarak kabul edilebilir. Diğer yandan, Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa’nın bu bölgedeki kültürel faaliyetleri ve bu arada, önemli Osmanlı besteci ve icrâcılarını Mısır’daki sarayına davet edişleri, ilgi çekici bir araştırma alanına da işaret etmektedir. Keza, bu bölgede yetişen Arap asıllı kimi müzisyenlerin de İstanbul’da faaliyet göstermiş oldukları bilinmektedir. Yılmaz Öztuna’nın bildirdiğine göre, Arap asıllı bir müzisyen olan Kanûnî Ömer Efendi (ö. 1900?), “1865’te Kahire’den İstanbul’a gelerek, Türk mûsikîsinde çok uzun zamandan beri terk edilmiş olan kanunu tekrar İstanbul’a sokmuştur.” (Öztuna, 1974: 131, C: 2) Ömer Efendi’nin, Kanûnî Ethem Efendi ile Ziyâ Paşa’nın mûsikî hocası olduğu ve Türk saz eseri repertuarının en dikkate değer eserlerinden biri olan Beyâtî Saz Semâisi’nin bestecisi olduğu da yazar tarafından bildirilmektedir. (a.g.e.)

## 10. EDEBİYAT/ŞİİR EKSENİ

Türk makam müziği, yüzyıllar boyu, sözlü repertuarların ağır bastığı bir gelenekten beslenerek gelişmiştir. Türkçe'nin yapısı içinde yer alan Arabî ve Fârisî öğeler bir yana, Osmanlı repertuarında Farsça ve Arapça güftelerin, en azından 17. yüzyıla kadar önemli bir konumda bulunduğu, çeşitli güfte mecmualarından anlaşılmaktadır. Keza, Merâgî başta olmak üzere; Hızır bin Abdullah, Seydî, Kırşehirli Yusuf bin Nizâmeddîn, Fethullah Şirvânî vd. başka birçok kuramcının, risalelerinde aktarmış oldukları, formlarla ilgili bilgilerde de dilsel etkileşimleri gözlemlemek mümkündür. Bu dilsel bağlantılara ek olarak, klâsik türdeki şiir mazmunlarının da, baskın şekilde Arap ve Fars geleneklerinden örnek alınarak geliştirildiği dikkati çekmektedir. Örneğin, dinî Türk mûsikîsinde doğaçlamanın ön plâna alındığı önemli bir form olarak kabul gören kasîdeler, aynı zamanda Türk, Arap ve Fars şiirinin önde gelen bir nazım şeklinin de adıdır. Bu formda icrâlar yapılırken, kimi zaman Arapça<sup>57</sup>, ama büyük çoğunlukla da, içinde Arapça kelimelerin ve dinsel temaların geçtiği Türkçe (Osmanlı Türkçesi) güftelerin seçildiği dikkati çeker. Öte yandan, gerek form ve vezinler, gerekse temalar ve düşünüş biçimleri itibariyle, klâsik Osmanlı şiir geleneğinin oluşum ve gelişim sürecinde dikkate değer katkıları bulunan kadîm Arap ve Fars edebiyat geleneklerinin derin etkilerini, din dışı güftelerde de yakalamak mümkündür.<sup>58</sup> Bu bağlamda, Osmanlı Türkleri'nin kullandıkları Türkçe'nin (dönemlere göre bazı farklılıklar taşımakla birlikte), Arap ve Fars geleneklerinin köklü linguistik birikimlerinden de yararlanılarak geliştirildiği; kullanılan kelimelerden, gramer ve alfabeye kadar bu iki zengin dil geleneğinden derin izler taşıdığını da ayrıca hatırlamak gerekir.

---

<sup>57</sup> Dinî Türk mûsikîsinde en önemli dinsel metnin (dili Arapça olan) Kur'ân-ı Kerîm olduğu ve genellikle makam temelli, ağır başlı bir doğaçlama usûlüne göre kıraat edildiği bilinmektedir. "Tevvîd" konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.: Hâfız Ali Rıza Sağman: *İlâveli Yeni Sağman Tecvîdi* (1958).

<sup>58</sup> Osmanlı klâsik şiirinin de üzerine kurulduğu Arûz kaidelerini, ilk düzenleyen kişinin Arap bilgini İmam Halil olduğu bilinmektedir. İranlılar, İslam dinini benimsedikten sonra, aruz ölçüsünü de şiirlerinde kullanmaya başlamışlar; fakat Farsça'ya uyan kalıpları alıp, öbürlerini bırakarak yeni bir düzenlemeye gitmişlerdi. Türkler ise, İslam dinini benimsedikten sonra, Fars edebiyatından büyük ölçüde etkilendikleri için, şiirde aruzu İranlıların düzenledikleri biçimde kullandılar.

Halil İnalçık'a göre Gazneliler'den sonraki Selçuklular döneminde (1040-1157) İran ve Anadolu'da kadîm İran kültür mirası ve Fârisî dilinde edebiyat, büyük bir gelişme göstermiştir. Türk hânedanları zamanında İrânî geleneğin devamının başlıca nedeni, bu devletlerdeki kâtipler sınıfının, yerli İranlılar'dan oluşmasıdır. Bu durum, Moğol-İlhanlı döneminde daha da güçlenmiş, hatta Alp Arslan (1072) ve Melikşah'ın (1072-1092) büyük vezîri Nizâmülmülk (1018-1092), ünlü *Siyâsetnâme*'sinde köklü İran geleneklerini, toplum ve devlet düzleminde ayrıntılı olarak aktarmıştır. (İnalçık, 2015: 19) Öte yandan, İslâm-öncesi Sasanî kaynaktan gelen şarap-mûsikî-şiir üçlüsü, işret meclislerinin olmazsa olmazı olarak Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri ve nihayet Osmanlı döneminde de sürdürülmüştür. Yazar, bu “elitist” eğlence düzeni yanında, Osmanlı bürokratlarının devlet idaresindeki felsefe ve tutumlarında da, Hint-İran kaynaklı siyâsetnâme ve nasihatnâme geleneğinin derin etkileri olduğunu dile getirmiştir. (a.g.e., 21) Özetle, kadîm İran, Hint ve eski Yunan kültür gelenekleri, İslâm dini ve medrese düzeniyle bir çeşit “uzlaşım” yoluyla İslâm uygarlığında güçlü bir süreklilik göstermiştir. Bu gelenek, “yüksek kültür” çevrelerinde, özellikle saray çevresinde, ayrı, öykünülen bir kültür geleneği olarak benimsenmekte idi. (a.g.e.: 11)

Klâsik Osmanlı şiirinin bel kemiği olarak görülebilecek gazellerin<sup>59</sup>, söz konusu etkileşimlere dikkate değer bir örnek teşkil ettiği gözlenmektedir. Sözlü bir kültür geleneğinin bariz etkilerini taşıyan Osmanlı sanat geleneklerinde sözlü mûsikî repertuarının açık ara farkla ön plânda oluşundan da hareketle, söz konusu edebî etkileşimlere temas etmek yerinde olacaktır. *İslâm Ansiklopedisi*'nin “gazel” maddesinde bu etkileşimlerin yansımaları tarihsel bir pencereden şu cümlelerle aktarılmıştır:

Türk edebiyatına gazel, XIII. yüzyılda İran'dan, Fars edebiyatı yoluyla geçmiştir. Molla Câmi, Örfî-i Şirâzî, Sâib-i Tebrîzî ve Şevket, Türk edebiyatını da etkileyen büyük gazel şairleridir. Anadolu edebiyatı sahasında yazılan ilk gazellerde daha çok dinî, ahlâkî ve tasavvufî konuların işlendiği görülür. XIV. yüzyıldan başlayarak Kadı Burhâneddîn, Nesîmî ve Ahmedî ile gelişmesini sürdüren gazel türü, XV. yüzyılda Şeyhî, Ahmed Paşa,

<sup>59</sup> Gazel, aynı zamanda, dindışı mûsikîde öne çıkan, doğaçlamaya dayalı bir formdur. Ayırt edici bir özellik olarak güfteler de gazellerden seçilerek doğaçlanır. Klâsik mûsikî formlarının büyük bölümünde de güfteler, gazellerden seçilerek bestelenmişlerdir.

Necâtî, ve Çağatay edebiyatında da Ali Şîr Nevâî ile mükemmellik kazanmıştır. Zâtî, Hayâlî Bey ve Nev'î, Rûhî-i Bağdâdî XVI. yüzyılın tanınmış gazel şairleridir. Bu yüzyılda Anadolu'da Bâkî, Azerî [şiiri] alanında Fuzûlî, gazeli doruğuna erişirmiştir. XVII. yüzyıla gelindiğinde gazel, Nâilî'nin öncülüğünü yaptığı Sebki-Hindî üslubuyla yeni bir incelik ve zarâfet kazanır. Bu yüzyılın sonunda Nâbî, gazele fikrî bir ağırlık kazandırmıştır. XVIII. yüzyılda Nedîm, rindliği ve coşkunluğu, Şeyh Galib, inceliği, duyarlılığı ve Mevlevîlik neş'esiyle büyük gazel şairleri olmuşlardır. Tanzîmât'tan sonra "Encümen-i Şuârâ" şairleri, gazelde yeni bir atılma girmişlerse de onu, daha ileriye götürecek bir başarı ortaya koyamamışlardır. (1996: 440-442, C: 13)

Bu etkileşimleri *kasîde*<sup>60</sup>, *mesnevî*... gibi klâsik Osmanlı şiirinin de en önemli nazım biçimleri olarak anıldığı alanlarda da yakalamak mümkündür. Bu nazım biçimlerinin Osmanlı dinî mûsikîsinin de merkezinde yer aldıklarını eklemek gerekir.

Yakın Doğu dil ve kültürleri uzmanı olan Walter G. Andrews, Osmanlı şiirinde bilhassa Fars edebiyatının derin izlerini ön plâna çıkararak eserinde, gazelin bu topraklardaki gelişim safhalarına, sanatsal yaratım süreçlerini tetikleyen bağlantı noktalarına da göndermeler yaparak, işaret etmektedir:

Gazel türünün, kökleri İslâm öncesine giden bir Fars icadı olması ve sonradan Arap ölçü ve formları içinde yeniden doğmuş olması hayli yüksek bir ihtialdir. Gazel, Anadolu'ya Farsça örneklerle girmiştir. 12. ve 13. yüzyıllarda, Anadolu Selçuklu hükümdarları, İran'daki Büyük Selçuklular gibi, Farsça'yı devletin resmî dili olarak kullandılar ve Fars kültürünün bütün unsurlarını benimsediler; bu arada çok önemli olan Fars şiir geleneğini de almayı ihmal etmediler. 13. yüzyılda Selçuklu merkezî idaresinin sona ermesiyle Anadolu, küçük beylikler arasında parçalandı. Bu beyliklerin beylerinin İran yüksek kültürüyle bağları zayıftı ve o kültürün dilini ya hiç bilmiyorlar ya da çok az biliyorlardı. Görünen o ki, Selçuklu otoritesini ele geçirmek için yürütülen rekabet, Türkçe konuşan yığınların oluşturduğu bir iktidar tabanıyla birleşince, çeşitli yerlerde, Fars kalıbına dayalı Türkçe edebî ürünler ortaya çıktı. Bunun yanında, Anadolu tarikatlarının bir ürünü olan tasavvûfî gazelin paralel bir gelişimi de söz konusuydu. Celâleddin-i Rûmî (1207-1273) gibi Anadolu büyük sûfilerin edebî kökleri, Sanâî ve Attar'ın Fars geleneğine dayanıyordu; ama onları izleyenler, edebî çalışmalarını Türkçe konuşan bir sosyal çevrenin ihtiyaçlarına uydurma gereğini duymuşlardır. (Andrews, 2000: 16-17)

---

<sup>60</sup> Kasîdenin, Arap edebiyatından önce İran edebiyatına, ardından Türk edebiyatına geçtiği söylenmektedir.



Yazar, Osmanlı'nın genişleyerek bir imparatorluk hâlini aldığı sonraki yüzyıllarda, genişlemesine paralel bir kültürel yayılmaya da ön ayak olduğuna; gerek dil, gerekse şiir/edebiyat düzleminde baskın, belirleyici bir seviyeye ulaştığına aşağıda işaret etmektedir:

Türkçe gazel, 14. yüzyılın başlarından itibaren bir Türk uç beyliği olarak doğup, bir imparatorluk hâline gelen Osmanlı devletinde İslâmî perspektifin yaygınlaşmasına koşut bir gelişim süreci izlemiştir. Bu bağlamda Osmanlılar'ın klâsik İslâm edebiyatı geleneğine katılmaları kaçınılmazdı. Tıpkı, geniş toprakların ve siyâsî gücün, Osmanlılar'ın elinde toplanması gibi, Osmanlı lehçesi de giderek genişleyen bir alanın edebiyatına şekil vermiş, imparatorluğun merkezleri, taşra vilâyetlerinden yetenekli sanatçıları bünyelerine çekmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, artık Osmanlı İmparatorluğu'nda bir Türkçe klâsik İslâm edebiyatı geleneği oluşmuştur. Bu gelenek, rakipsiz bir şekilde 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar aralıksız devam etti. 19. yüzyılın ortalarında, entelektüel dünyada meydana gelen köklü değişiklikler, Türk edebiyatı bilincini yeniden şekillendirmeye başladı; bu süreç, içinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yıllarında İslâmî gelenekten hızlı bir kopuşla doruk noktasına ulaştı. (Andrews, 2000: 17)

Şiir ve mûsikî alanında özellikle İran gelenekleri ile etkileşim içinde olan Selçuklu dönemi Türk şairlerinde, İrânî söyleyiş üslûplarını ve temaları, şekil ve kalıplarını örnek alan Türkçe şiirler söyleme geleneğinin de başlatılmış olduğunu, özellikle Türkistan merkezli bir etkileşim sahasından da güç alarak değerli eserler vücuda getirdiklerini eklemek gerekir. Bu sahada, özellikle mesnevî formunda yazılmış olan ilk Türk eserleri incelendiğinde; ifade, kalıplar, teşbîh ve isti'âre malzemeleri ile üslûp özelliklerinin İran edebiyatı mesnevîleriyle hemen hemen aynı olduğu belirtilmektedir. (İnalçık, 2015: 98) Bu saptamadan hareketle, Türk (bilhassa Germiyanlı) şairlerin, Farsça yazan büyük Âzerî şair Nîzâmî'nin (1141-1209) kullandığı mazmunların çoğu kez Türkçe karşılıklarını kullanarak ve Türkçe'yi aruza uydurarak, klâsik Türk edebiyatının temellerini attıkları yönünde saptamalar mevcuttur. 15. yüzyılda bu yerleşme hareketinin bazı şairlerce takip edileceğini, arûz vezniyle, fakat terkipsiz Türkçe ile ve yabancı kelime kullanımından mümkün olduğunca uzak durarak yeni bir üslûbun haberciliğini yaptıkları bilinmektedir. Bu yeni üslûp, "Türkî-i Basît" veya "Basîtnâme" adıyla anılır. (İnalçık, 2015:149) Bu gelenek, "Oğuzculuk" adı altında Sultan II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed dönemlerinde de devam ettirilecektir.

Halil İnalçık, yukarıda temas edilen Türkistan kaynaklı etkileşim sahasıyla ilgili bilgileri geliştirerek, Osmanlı kültür geleneklerinin oluşumundaki Azerî-Türkmen kanallı etkilerin derin boyutlarına aşağıda daha geniş bir açıdan temas etmektedir:

Azerî-Türkmen şair, nakkaş, bürokrat ve sûfiler [...], uclardaki Osmanlı Türk kültürünün gelişmesinde birinci derecede rol oynamışlardır; sadece birkaç isim saymak gerekirse, Hoylu Abdal Mûsâ, Şâir Nesîmî, Habîbî, Fuzûlî, Rûhî, Münşî, İdrîs-i Bitlisî, Nakkaş Osman ve Lokman, ilk hatıra gelen üstadlardır. Azerî Türkmenler, bir yandan İran-Fars dili ve kültürüne, öte yandan menşe, dil birliği dolayısıyla Osmanlı-Türk kültürüne egemen olmaları sonucu, bu iki kültür arasında aracılık yapmışlar; özellikle Osmanlı yüksek saray kültürünün oluşmasında önderlik etmişler, yüksek saray mûsikisinde birinci derecede etkili olmuşlardır. [...] (a.g.e., 43)

Daha birçok veriyle zenginleştirilebilecek bu bölüm, sözlü müziğin repertuarda önemli bir yer tuttuğu Osmanlı makam müziği geleneklerinde, doğası gereği, şiirin/güftenin de birinci derecede rol oynadığı düşüncesinden ha reketle bu denli geniş tutulmuştur.

## 11. ŞENLİKLER

Osmanlı-Türk dünyasında yapılan şâşaalı düğün ve şenliklerde, kültürel etkileşimlerin boyutlarını, hem komşu ülkelerden gelen sanatkârlar, hem de Osmanlı bünyesinde yaşayıp, farklı etnik kökenlerden gelen, çeşitli dinî geleneklere mensup hünerli kişiler üzerinden, yakalayabilmek her zaman için mümkündür. Hatta Çin diyarından dahi oyuncu ve hünerbazların getirilmiş olduğuna Peçevî İbrahim Efendi işaret etmektedir. (Pekin, 2003: 55)

Metin And'ın değerli araştırmaları, söz konusu şenliklerdeki “yabancı” unsurların ne denli ön plânda bulunduğunu göstermesi bakımından ayrıca dikkat çekicidir. Yazarın *40 Gün, 40 Gece* adlı kitabında ön plâna çıkartılan ilgili bahisler, yabancı gezginlerin tanıklığından hareket eden pasajlarla aşağıda aktarılmıştır<sup>61</sup>:

“Kimi varlıklı Müslümanlar, uşakları arasında gönülleri isteyince, kendilerini açık-saçık danslarıyla eğlendirecek kimseler bulundururlar. Bu iş için her zaman çok güzel erkek çocukları ve delikanlıları seçerlerdi. [...] Bunlar yalnız Türk ve Arap değil, Yunanlı ve Ermeni de olurlar.” (And, 2000: 197)

“Çoğu kez oyuncular, Acem giysileri ya da Vehbî'nin sözleriyle “Şîrâzî kıyafet” ile de oynuyorlardı. Nitekim Vehbî'nin anlattığı şenlikte, topçu neferlerinden otuz tuhaf adam “kalenderâne külâhlar” ve İranlı dansçılarınkine benzeyen tuhaf giysilerle bir takım oyunlar yapıyorlardı.” [...] (a.g.e., 199)

---

<sup>61</sup> Bu bölümde, Metin And'dan yapılan alıntılar arasında tırnak içinde yapılan aktarımlar, yabancı gözlemcilerin ifadeleri olup, tırnaksız aktarılan cümleler yazara aittir.



**Şekil 12: Osmanlı Şenliklerinde Müzisyenler ve Köçekler**  
<http://www.musikidergisi.net/?p=1186>  
(Erişim Tarihi: 02.05.2015)

“Başka bir gün Hollanda elçisini ve İngiliz elçisini, evin sahibesi, soylu birkaç evli Rum kadını ve genç kızlarla birlikte evine yemeğe çağırdı ve bu şölende konukları için genç Rum, Türk, Yahudi ve Ermeni erkeklerince oynanan bir türk güldürüsü düzenledi. Bu genç erkekler, çalgılarla havalar çalıyorlardı. Çok kamışlı flütler, türlü ziller, beş yerinden pirinç zilleri olan, deriden yapılmış defler kullanıyorlardı. Bunları onlar, saatlerce, büyük bir beğeniyle dinliyorlardı. Oysa bizlerden hiç kimse, bu mûsikîye, eğer gösteri sırasında uykuya dalmamış ise, kulakları rahatsızlık duymadan dayanamaz.” [...] (a.g.e, 201)

“Birçok kısa ve ara oyunları oynayan tiyatro oyuncularını çıktı. Yanımdakilerin bildirdiğine göre, alabildiğine kaba bir dille konuşuyorlar; tavırları da kalabalığı doğruluyordu. Bu oyuncular, İran sınırından gelen Ermeni ve Türkler’di ve birçok oyunlarını Acem kılığıyla yaptılar. Bu giysiler onlara, Türk giysilerinden daha çok yakışıyordu.” [...] (a.g.e, 202-203)

Şenliklerde dans ve güldürüleri anlatırken bu arada yabancı kökenli gösterimleri de saymak gerekir. Yabancı derken, yalnız oynayanları değil, konuları bakımından da mitoloji, Hristiyan efsaneleri gibi yabancı olduklarını anlamak gerekir. 1582 şenliğinde de Yahudiler bir güldürü göstermişler; bu, gece yarısına kadar sürmüştü. 1582 şenliğinde “Cemaat-i oyuncu Yahudiler” başlığı altında 160 kişilik bir takımla katılmışlardı. Bunların yaptıklarını daha iyice öğrenmek için, belki de Türkiye’den önce yaşadıkları İspanya’da, aynı çağlardaki oyunları incelemek gerekecektir. Nitekim o çağların bir tanığı, İstanbul’da, tahta kılıçlarla yapılan gösterinin, İspanya ve Portekiz’deki oyunlara benzerliğine değiniyor. Hatta İspanya’daki gezici oyuncu takımları, o çağlarda bizdekilere benziyordu. Bir kez de iki yüzlü maskeli Yahudi, *matteçina* oynuyor; bunlardan bir tanesi, İranlı gibi giyinmiş, bir eşek üstünde gidiyor. (And’ın aktarımları, a.g.e., 204)



**Şekil 13: Osmanlı Şenlikleri ve Köçekler**  
<http://www.serenti.org/osmanlida-senlikler-neden-duzenlenirdi-nerede-duzenlenirdi-neler-yapilirdi>  
(Erişim Tarihi: 05.05.2015)

Bu şenlikli törenlerdeki etkileşim noktalarına farklı boyutlar katan başka bir anekdota da Selçuklu döneminde rastlamaktadır. Bu döneme ait mûsikî eksenli bir makalesinde, Recep Uslu'nun aktardığı bilgiler, konuya bütünlüyci bir perspektif kazandırmaktadır:

Selçuklu sultanı Tuğrul Bey'in Abbâsî halîfesinin kızıyla evlenme töreni, Bağdat'ta 1063 yılında yapılmıştır. Sultan Tuğrul'un Peygamber soyundan olan gelini odasından ziyaret ettikten sonra, düğünün yapıldığı saray bahçesinde Selçuklu Devleti'nin kumandanları ve devlet ileri gelenleri ile birlikte oynadığını bazı tarihçiler kaydeder. Ebu'l-ferec ise, bu düğünde Sultan ile devlet büyüklerinin ayakta kendi âdetlerince oynadıklarını ve kendi dillerinde şarkı söylediklerini belirtir. (Uslu, 2014: 452; *Yeni Türkiye*, Sayı 52)

Öte yandan, Osmanlı eğlence kültürünün vazgeçilmez bir dalı olan seyirlik sanatlar, Osmanlı'daki kozmopolit toplum yapısına açık göndermeler yapması bakımından, konuya farklı bir perspektif kazandırmaktadır. Bu sanatlar arasında

bilhassa dikkati çeken Karagöz-Hacivat oyunları<sup>62</sup>; gerek seçilen karakterler ve bu karakterlere özgü şîveli diyaloglar, gerekse seslendirilen mûsikî eserleri açısından, son derece zengin bir kültürel etkileşimin örneklerini vermektedir. Bu etkileşimlerin ayrıntıları aşağıda verilen örnekler yoluyla aktarılmıştır:

Klâsik musikinin kâr, kârçe, murabba, beste, semai, şarkı gibi beste şekilleri; gazel ve taksimler; şehir eğlence musikisinin köçekçeleri, tavşancaları ve oyun havaları; Anadolu'nun ve Rumeli'nin türküleri dışında, oyunlarının konuları gereği olan Arapça ve Yahudice güfteli şarkılar, Çingene şarkıları, Rum ve Ermeni kültürlerine özgü ezgiler, vals, polka, opera aryası gibi batı müziği parçaları da Karagöz musikisinde yer almıştır. Oyunların konuları musiki repertuarının gittikçe genişlemesini sağlamıştır. Karagöz musikisinin tesbit edilebilen repertuarı daha çok 19. ve 20. yüzyıl Türk musikisine aittir. Ancak, bu repertuarda, Abdulkadir Meragî'ye mal edilen kârlar; Seyyid Nuh, İtrî, Kassamzâde, Ebubekir Ağa, Tab'î, Sadullah Ağa, Mustafa Çavuş gibi bestecilerin eserleri de bulunması, bu arada Batı müziği eserlerine de yer verilmesi Karagöz musikisinin sabit olmadığını, Türk musikisindeki ve Türk toplumundaki değişime uyum sağlamak amacıyla her dönemde değiştirildiğini gösterir.

(<http://karagozolgeoyunu.webnode.com.tr/>)



Şekil 14: Karagöz Oyununda Acem Karakteri  
Şekil 15: Karagöz Oyununda Yahudi Karakteri  
Şekil 16: Karagöz Oyununda Arnavut Karakteri  
([www.karagozvehacivat.com/](http://www.karagozvehacivat.com/)Erişim Tarihi: 05.05.2015)

<sup>62</sup> Metin And'a göre gölge oyununun Osmanlı topraklarına kesin olarak girişi Memlûk Devleti vasıtası ve Mısır kanalıyla. (And, 2004: 17)

Bu zengin bileşim, etnik ve linguistik bir çeşitlenmeyi de beraberinde getirerek, farklı kültürlerden beslenen bir mûsikî repertuarının da gelişmesine alan açmıştır. Aşağıda bu tür bağlantı noktalarına dair örnekler verilmiştir:

Osmanlı toplumundaki etnik ve dinî cemaatlerin kültürleri Karagöz musikisine canlı bir şekilde yansımıştır. "Kaminamoz elde aki, yo kero poraki" (Balat kapısından girdim içeri) Yahudice güfteli şarkı, "Çeribaşının gelini" adlı Çingene şarkısı, Arapça "Befta hindi şeş harir" güfteli şarkı ile Laz, Ermeni, Kürt kültürlerine özgü ezgiler bu tür parçalardır. Karagöz oyunlarında zenneler de şarkı söylerlerdi. Karagöz oyunlarında halk musikisi de imparatorluğun çeşitli şehir, kasaba ve yörelerinin kültürlerini yansıtır. Oyunlarda Bolulu Bolu türküsü, Harputlu Harput türküsü, Arnavut ve Rumelili Rumeli türküsü söyler. Böylece taşranın musiki kültürü ve zevki de hayal perdesinden payitahta girer. Eski İstanbul'da padişaktan, okumuş çevrelerden en sade halk insanına kadar herkes Karagöz oyunlarının tiryakisiydi. Karagöz bu yönüyle birleştirici bir şehir kültürü ürünüydü. Karagöz'ün bu yönü musikisine de yansımıştır. Bu geleneksel oyunların ağırbaşlı klasik eserlerden hafif şarkılara ve oyun havalarına kadar genişleyen repertuarı İstanbul şehir musikisinin ve şehir zevkinin anlamlı bir ifadesidir. (a.g.y.)

Repertuarla ilgili ayrıntılı bilgi ve nota örnekli Karagöz repertuarı listesi için Ethem Ruhî Üngör'ün *Karagöz Mûsikîsi* (1989, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.) adlı kitabı, alanda temel referans kabul edilmektedir. Bu konuda diğer başvuru kaynakları arasında Nureddin Sevin'in *Türk Gölge Oyunu* (1968, İstanbul: M.E.B. Yay.), Saim Sakaoğlu'nun *Türk Gölge Oyunu Karagöz* (2003, Ankara: Akçağ Yay.) ve gölge tiyatrosu alanında dünyanın en önde gelen araştırmacıları arasında ayrık bir yeri olan Metin And'ın *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* (1977, Ankara: İş Bankası Yay.), *Karagöz. Turkish Shadow Theatre* (1975, Ankara: Dost Yay.), *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (1985, İstanbul: İnkılâp Yay.) ve yazarın sadece gölge tiyatrosuyla sınırlı kalmayan; topraklarımızdaki her tür dramatik eylemin başka kültürlerle ilişkilerine, etkileşimlerine odaklanan son derece özel çalışması *Drama at the Crossroads. Turkish Performing Arts Link Past and Present, East and West* (1991, İstanbul: Isis Pres) gibi temel metinlere başvurulabilir.

Diğer yandan, Osmanlı şehir kültürünün de canlı bir parçası olarak, kültürlerarası etkileşimlerin yoğun olarak yaşandığı kahvehânelerde, âşık geleneğinden gelen gezgin müzisyenlerin bu mekânlardaki müzikal

faaliyetlerini de burada anmak gereklidir.<sup>63</sup> Bu gezgin müzisyenlere, sokak sokak dolaşarak çeşitli türküler/havalar seslendiren satıcı veya dilencileri de eklemek gerekir.<sup>64</sup>

Bütün bu etkileşim alanlarının bir arada yaşatıldığı İstanbul'a dair, Ahmed Râsim'in *Şehir Mektupları*'nda (2013) aktardığı hatıraları, Tanbûrî Cemil Bey'in<sup>65</sup> belki de icrâlarıyla özetlediği bir dünyanın panoramasını çizer gibidir.

---

<sup>63</sup> Bu müzisyenlerin Osmanlı saraylarında da rağbet gördüklerine dair çok sayıda anekdot bulunmaktadır. Konuyla ilgili son derece toparlayıcı bilgiler veren Süleyman Şenel'in *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nde yayınlanan makalesi için bkz.: a.g.e, 1994: 363, C: 1, "Âşık Mûsikîsi" maddesi)

<sup>64</sup> Ayrıca; *ninniler, çocuk/oyun şarkıları, mektep şarkıları...* gibi kültür hayatında önemli belirleyicilikleri olan folklorik öğeler, konunun detaylarına işaret etmek adına incelenmeye değerdir. Konuyla ilgili incelemeler için bkz.: Selma Hacıosmanoğlu (2015). *Osmanlı'da Çocuk Mûsikîsi*; Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu (1995). *Türk Ninniler Hazinesi* [...]

<sup>65</sup> Tanbûrî Cemil Bey'in İstanbul'un bu çok çeşitli kültürel yapıdan yaşantısal olarak da beslendiği, Mesut Cemil'in aktarımlarından anlaşılmaktadır. (Mesut Cemil, 1947, *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı)



## 12. TİMUR İMPARATORLUĞU: HÜSEYİN BAYKARA VE ÖN/ORTA ASYA ETKİLEŞİMLERİ

Timur imparatorluk dönemi, müzikten resme, minyatürden maden sanatına, işlevsel sanatlardan çiltcilik ve lake tasarımına, ... edebiyata kadar çok çeşitli alanlarda önemli gelişmeler gösterilen bir zaman dilimine işaret eder. Bizzat devlet yöneticileri tarafından korunup himaye edilen sanatkârlar, bugün “Doğu Rönesansı” olarak anılan sürecin başlatılmasında birinci derecede role sahiptir. Dünyanın birçok yerinden imparatorluğun merkez şehirlerine gelen sanatçılar; Semerkant, Herat gibi o dönemin dünyaca ünlü şehirlerinde büyük teşvikler görerek sanatlarını geliştirmiş ve en olgun eserlerini vermişlerdir. Timur başta olmak üzere imparatorluk hükümdarlarının, fethettikleri yerlerdeki sanatçıları başkentlerine getirmeleri de zengin geleneklerden beslenen kozmopolit bir sanat anlayışının gelişmesine olanak sağlamış olmalıdır. Adı anılan sanat dalları arasında, önemli bir konumda olan müzik, büyük saray meclislerinin olmazsa olmaz bir faaliyet alanı olarak kabul görmüştür. Çoğu mûsikîyle de bizzat uğraşmış olan dönemin devlet yöneticileri, müzikli meclislere büyük bir zevkle katılmışlar, birçok sanatçıyla sohbet ederek, onları paha biçilmez hediyelerle onurlandırmışlardır. (Şahin, 2013: 439)

O dönemde Osmanlı saraylarında dahi imrenilesi bir şöhret ve sanat hareketi olarak dikkatle takip edilen bu faaliyetler, bu topraklarda yaşayan kimi değerli âlim ve sanatçıların zaman içinde Osmanlı taht şehirlerine davet edilme sürecini de başlatmıştır. Öte yandan, makbul ve âdeta “mükemmelliğin simgesi” bir müzikal yaratım geleneğine ve sohbet/eğlence ortamlarına işaret eden, eski Semerkant ve Herat saraylarına özgü bu meşhur meclislerin, 17. yüzyılın Osmanlı meclislerinde etkisi, “Hüseyin Baykara faslı” adının çağrıştırdığı derin ve özel anlamlarla bugün dahi hissedilebilmektedir. Bu etkinin izlerine, bu fasılların yapıldığı dönemlerden, üzerinden en az iki buçuk yüzyıl geçmiş olmasına rağmen, Evliya Çelebi'nin ünlü *Seyahatnâme*'sinde (17. yy.) rastlanabiliyor olması, Timur İmparatorluğu'nun Osmanlı müzik geleneklerine olan tesirlerinin de dolaylı bir uzantısı olarak düşünülebilir.

Timur İmparatorluğu'nda Sultan Hüseyin Baykara'nın saltanat zamanına (1470 - 1506) işaret eden bu meşhur mûsikî fasılları, aslında sanat ve ilimde Doğu Türkleri'nin "göz kamaştırıcı" seviyelere ulaştıkları bir devrenin, Osmanlı'da yüzyılları bulan yankılarının anlamlı bir işareti olarak değerlendirilebilir. Popüler tarihçi Yılmaz Öztuna'ya göre geniş anlamda 1381'den 1510'a, dar anlamda da Hüseyin Baykara'nın Herat merkezinde saltanat sürdüğü 1470-1506 yılları arasındaki döneme işaret eden bu medeniyet devri, kimi araştırmacılarca bir "Doğu Rönesansı"nın hayat bulduğu, eşine az rastlanır bir yaratıcılık ve gelişme dönemidir. Osmanlı makam müziğinin de gelişimine katkıları derin olan bu devrin müziği, Osmanlı müzik dünyasında, meşk sistemiyle aktarımı yapılan kısıtlı bir repertuarı içerir. Türk makam müziği repertuarının 13. yüzyıla kadar tespit edilebildiği fikrine dayanan geleneksel kanaatin gerçek-dışılığı bir yana, bu devre (kabaca 15-16. yy.) ait bu repertuarın, muhtemelen daha sonraki yüzyıllara ait olduğu konusunda da ciddî söylemler mevcuttur. Bülent Aksoy'a göre Osmanlı geleneği kurulmadan önce İslâm dünyasının gözde müzisyenlerini kendine çekmiş büyük merkezler olan Tebriz, Semerkant, Bağdat ve Herat'ta o devirlerde icra edilen ezgiler, günümüze ulaşmadan kaybolmuştur. (Aksoy, 2014: 1462)

Çok yönlü etkileşimin Osmanlı imparatorluk sarayındaki derin etkileri, benzeri bir yankılanmayı Timur sarayını çevreleyen kültür ortamında da hissettirmektedir. Osmanlı saray merkezli şenlik geleneklerini de derinden etkilediği bilinen Timur imparatorluk sarayında yapılan bir mûsikî faslı tasvîri, konu bağlamında dikkate değer bir perspektif sunması dolayısıyla aşağıda aktarılmıştır:

Türk, Moğol, Hatay, Arap, Fars ve Acem usûlüyle güzel sesli mugannîler ve râmîşgerler, şarkı söylediler; hepsinden öte, büyük şöhreti, tarife hacet olmayan Hoca Abdülkadir de kobuz (kopuz), taygan ve ud çalarak şenliğe neş'e kattı. (İnalçık, 2015: 164)

Adı anılan meşhur besteci ve bilgin Abdülkadir Merâgî'nin, Celâyirli Sultan Ahmed Bağdâdî'nin sarayında da uzun süre hizmet gördüğü bilinmektedir. Sultan Ahmed; Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler yazıp besteler yapan kültürlü bir zat olarak anılır. Merâgî'nin de bizzat kaydettiği, bu devre ait müzik formları incelendiğinde, Arapça ve Farsça'nın ne denli ön plânda olduğu, hatta kimi zaman

müzik formlarının da ayırt edici bir özelliği olarak görüldüğü dikkati çekmektedir. Merâgî'nin çeşitli kitaplarında açıkladığı bu mûsikî formlarına, kimi ilk dönem Osmanlı müzik kuramı kitaplarında da rastlanmaktadır.<sup>66</sup>

Adı geçen formlar, Murat Bardakçı'nın aktarımlarıyla, aşağıda sıralanmıştır:

1. Neşîd-i Arab: Usûllü ve usûlsüz bölümlerden meydana gelir. İlk önce, Arapça bir dubeyt (rubâî) okunur. Bu, nesr'un nagamat adını alır. Ardından nazm'un nagamat denilen bir beyit icrâ edilir. Eser, bu biçimin devamıyla sürer. Her bölüme şatr adı verilir. Neşîd-i Arab icrâsında Abdülkadir öncesi dönemin bestecileri genellikle remel ve muhammes usûllerini<sup>67</sup> kullanmışlarsa da, eser istenilen usûlde yapılabilir. Eğer güfte Farsça olursa, bu forma Neşîd-i Acem adı verilir.
2. Basît: Sakiyl-i evvel veya sakiyl-i sâni usûlleriyle bestelenen Arapça bir kıt'adır.
3. Nevbet-i müretteb: Formların en uzun ve bestelenmesi en güç olanıdır. Bir nevbet-i müretteb; kavî, gazel, terâne ve fûrûdaşt adı verilen dört bölümden meydana gelir. Kavlin güftesi Arapça'dır. Gazel, Farsça beyitlerden oluşur. Terâne kısmı, rubâî vezinlerindedir. Fûrûdaşt ise, kavî biçiminde bestelenmiştir.
4. Kulli'd-durûb: Bütün usûllerin art arda kullanılıp, karara gidilirken başlangıçtaki devre dönülerek tamamlanan bir formdur.
5. Kulli'n-nagam: Bu form iki biçimde olur. A.) 6 âvâze ve 24 şûbenin tamamı, bir kıt'a içerisinde kullanılır. İstenildiği takdirde terkîblere de yer verilebilir ve böylece eser, 91 dizisi ihtiva eder. B.) Yine bir kıt'a içerisinde, oktavi meydana getiren 17 sesin tamamında dolaşılır. Ancak bu iş yapılırken, mütenâfir, yani uyumsuz ezgiler yapmamaya dikkat edilmesi gerekir.
6. Kulli'd-durûb ve 'n-nâgaam: Bir eser içerisinde, kulli'd-durûb ve kulli'n-nâgaamın birlikte kullanılmasıdır.

---

<sup>66</sup> Bkz. Recep Uslu (2007). *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Müsîkî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûâ-i Güfte'si*

<sup>67</sup> Bardakçı'nın aktarımlarıyla Merâgî'nin kaydettiği *Muhammes* usûlü 8, *Remel* usûlü ise 12 zamanlı olarak geçmektedir. Halbuki Türk makam müziği literatüründe bugün Muhammes 32, Remel ise 28 zamanlı birer büyük usûl olarak bilinmektedir.

7. Darbeyn<sup>68</sup>: Bu eserlerde aynı anda iki usûl kullanılmıştır ve birinci usûl sağ elle vurulurken, ikincisi sol elle yerine getirilir. Meselâ sağ el 24 zamanlı Sakiyl-i remel'i, sol el ise, 16 zamanlı Sakiyl-i evvel'i vurur.
8. Amel<sup>69</sup>: İranlılar tarafından kullanılır ve Farsça sözlerin bestelenmiş şeklidir. Muhammes, remel veya hezec gibi kısa usûllerden biriyle yapılır.<sup>70</sup>
9. Nakş: Gazellerden meydana gelir. Beste biçimi, amelin girişini oluşturan matla' gibidir. [Bugün makam müziği repertuarında da yer aldığı görülen bu form, Merâgî'nin anlattığı şekilden farklı bir biçimde kullanılmaktadır.]
10. Savt:<sup>71</sup> Elfâz-ı nakarat adı verilen terennüm sözlerinin kullanılmadığı bir biçimdir. Meyanhâne ve teşyia kısımları yoktur.
11. Hevâyî: Yalnız erkeklerin okuduğu eserlerdir. Bunlara “merdomzad” da denir.
12. Pişrev: Güfteleri olmayan mûsikî parçalarıdır; hânelerden meydana gelirler. Pişrevler 15 hâneye kadar yapılabilir. Her hânenin sonunda tekrar edilen bir bölüm vardır.<sup>72</sup>
13. Zahme<sup>73</sup>: Bir hânelik pişrev gibidir. Güfteli olarak okunursa, hevâî adını alır.

---

<sup>68</sup> Darbeyn, “iki vuruş, iki darp” demektir. İki usûl manasındadır. Gidişi birbirine uygun bazı büyük usûller (bazen istisnâî olarak küçük usûllerden de bazı örnekler kullanılabilmektedir.) birleştirilerek birer, ikişer, üçer (ve hatta Hurşid Ungay'a göre kimi zaman dörder) defa arka arkaya getirilmek sûretiyle oluşturulmuşlardır. Türk makam müziğinde kâr, beste, peşrev, tevşih, ilâhî gibi formlarda kullanıldıkları görülür. Merâgî'de bir müzik formu olarak geçen bu terim, Türk makam müziği terminolojisinde bileşik bazı büyük usûl kalıplarının genel adı olarak anlam bulmaktadır. Ayrıntılı bilgi için Seçil Dikmen'in “Darbeyn Usûlü ve Usûldeki Örnek Eserlerin İncelenmesi” (2001) adlı çalışması incelenebilir.

<sup>69</sup> Bu formla ilgili daha kapsamlı bilgi için bkz: Recep Uslu (2010). “Amel: XV. Yüzyıl Form ve Usûlü, Abdülkadir Merâgî'nin Türkçe Ameli”, *Mûsikîşinas*, Sayı: 11, 177-206.

<sup>70</sup> Bahsi geçen usûller, Türk makam müziği kuramı kitaplarında bugün büyük usûller arasında yer almaktadır.

<sup>71</sup> Savt formu, bugün Türk Tekke müziğinde “Kısa güfteli, ağır tempolu, çok tekrarlanan melodi cümleleriyle bestelenmiş bir tür ilâhî” anlamıyla anılmaktadır.

<sup>72</sup> Bu tanımlamalar, Türk makam müziğinde en önemli enstrümantal formlardan biri olarak kabul edilen peşrevlerle ilgili tanımlara yakın düşmektedir. Bununla birlikte, Türk makam müziği repertuarında fihrist peşrevler hâriç, hânelerin ağırlıklı olarak 4 adet olarak bestelendikleri dikkati çekmektedir.

<sup>73</sup> “Zahme” sözcüğü, bugün, bu anlamının tamamen dışında kullanılmaktadır: Kudümün vurulması için kullanılan değneklere bu ad verilmektedir.

14. Murassa': Güftelerinde Farsça, Arapça ve Türkçe'nin birlikte kullanıldığı eserlerdir.

(Bardakçı, 1986: 91-94)

Zaman zaman Türk makam müziğinde kâr formunun özel bir adı olarak dikkati çeken ve “kâr-ı murassâ” şeklinde kaydedilen bu terim de, diğer formlarda görüldüğü gibi farklı bir anlam ve kullanımla Türk müzik literatürüne geçmiştir. Bu forma dair ayırt edici bir özellik olarak kaydedilen “Arapça, Farsça ve Türkçe'nin birlikte kullanılması” prensibi, aslında İslâm çatısı altında kendini anlamlandıran müşterek bir fikir ve zevk dünyasında, çeşitli ulusların bu müziğe olan özel katkılarına bir “şerh” niteliği de taşımaktadır.

Ayrıca, Merâgî'nin, çeşitli risalelerinde ayrı bir bölüm olarak ele aldığı çalgıların, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde ilgiyle kullanıldığına da Murat Bardakçı işaret etmektedir. (a.g.e., 99)

Bu çok katmanlı kültür ortamının Osmanlı topraklarındaki güçlü yankıları, kuramsal kitaplar yanında, çeşitli tarihî anekdotlar üzerinden de izlenebilmektedir. Doğu Türkistan Hakanı Timurlu Hüseyin Baykara'nın Herat sarayındaki mûsikî meclislerinde bulunmuş ünlü ûdî ve hânende Zeyne'l-âbidîn'in, Osmanlı şehzadesi Ahmed'in davetiyle Anadolu'ya gelip, Osmanlı saraylarında, biraz da, Anadolu'daki mûsikî ortamını küçümser bir üslûpla fasıl mûsikîsi icrâ etmesi, bu bağlamda dikkate değer bir örnek olarak değerlendirilebilir. Zeyn'el-âbidîn'in bu özgüveni, belki de, dönemin İslâm merkezli müzik gelenekleri içerisinde, İran-Azerbaycan-Türkistan eksenli müzikal birikimin, rakipsiz bir konumda görülmesinden de kaynaklanmış olabilir. Bu ilgi çekici anekdot, ilerleyen satırlarda detaylı olarak aktarılacaktır.

Öte yandan Türk makam müziği tarihinin büyük şahsiyetlerinden biri olarak adı her dönemde saygıyla anılan büyük besteci, kuramcı ve icrâcı Abdülkadir Merâgî'nin (1353-1435), bahsi geçen “Rönesans” devrinin zengin mûsikî mirasını, gerek kuramsal, gerekse uygulama çerçevesinde Osmanlı'ya aktarma konusunda birinci derecede rolü bulunduğu, araştırmacılarca kabul görmektedir.

Oğlu ve torunu vasıtasıyla İstanbul'a taşınan müzikleri, kimi araştırmacılara göre 16. yüzyıl sonlarına doğru tamamen unutulmuştur.

Bütün bu etkileşimleri derinleştiren faaliyetler olarak, kimi Osmanlı padişahlarının (Yavuz Sultan Selim, IV. Murad vs.) bu bölgelere düzenledikleri seferler yoluyla, bu topraklar üzerinde yaşayan ünlü bilgin ve sanatkârları İstanbul'a getirmelerini veya bu ünlü isimleri açıkça Osmanlı topraklarına davet edişlerini de (II. Murad, Fatih Sultan Mehmed vs.) burada anmak gerekir. Bu bağlamda, Herat Sarayı'nın ve Acem topraklarının ünlü sanatkâr siması Zeyn'el-âbidîn'in Şehzâde Korkud'la kurmuş oldukları ilginç bir diyaloğa göndermeler yapan şu anekdot, o devirde İran ve Türkistan topraklarında icrâ edilen müziğe Osmanlı saray çevresinde ne denli aşına olunduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

Üstad Zeyn'el-âbidîn'in Anadolu'ya gelerek biraderi Sultan Ahmed'e intisâb ettiğini haber alan Manisa valisi Sultan Korkud da, şöhretini duymuş olduğu Zeyn'el-âbidîn'i muvakkat bir zaman için göndermesini Sultan Ahmed'den ricâ ettiğinden gönderilmiştir. Korkud da, Zeyn'el-âbidîn'e hüsn ü kabul göstermiş, kendisiyle görüşmüş, mûsikî sohbeti yapmış ve bir fasıl yapmasını rica etmiş. Zeyn'el-âbidîn, Anadolu'da ince mûsikîden anlayan pek yoktur diyerek, pek ehemmiyetsiz bir fasıl yapmıştır. Bu basit faslı dinleyen Sultan Korkud, beğenmemiş, kendisine mahsus tevâzuu kaldırarak Zeyn'el-âbidîn'e: "Yaptığımız fasıl ve çaldığımız makam, sizin şöhretinize nazaran, iktidârınızla mütenâsip değildir. Bunu bize anlamaz diye ihmal ettiniz; Bizim de cüz'î bilgimiz ve saz çalmakta istîdâdımız vardır." diyerek kendisinin icat ettiği *gıdây-ı rûh* veya *rûhefzâ* adını verdiği sazını alarak bir fasıl yapmak sûretiyle Zeyn'el-âbidîn'i hayrette bırakmıştır. Bu hâlden mahcup olan Zeyn'el-âbidîn'in tekrar bir fasıl yaparak, bu defa Korkud'un takdîrini kazanmıştır. Zeyn'el-âbidîn, Sultan Korkud'un yanından vedâ edüp ayrılırken, Korkud, büyük bir gümüş tepsiyi altunla doldurup, bir yığın vücûde getirdikten sonra, üstünü de para (akçe) ile donatup, özür dileyerek: "Siz Sultan Yâkub Bey'le (Akkoyunlu hükümdarı) ve Sultan Hüseyin Baykara (Timurîler'den Horasan hükümdarı) meclislerine dâhil olmuş ve çok lütuf ve ihsanlarını görmüşsünüzdür; onlara nisbet benim verdiğim, denizden bir katredir." demiştir. (Uzunçarşılı, 1977: 82, 83)

Görüldüğu gibi, 15. ve 16. yüzyılın Osmanlı saray çevrelerinde; İran, Herat, Semerkant gibi ünlü kültür merkezlerinde parlayan üstatların bu topraklarda yaratmış oldukları mûsikînin niteliği biliniyor ve takdir ediliyordu. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın verdiği bilgilere göre, 15. asrın ikinci yarısıyla 16. asrın

başlarında İstanbul'a gelen Arap ve İranlı edip ve şairler arasında mûsikî üstatları da bulunmaktaydı. II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde, bu usta isimlerin Osmanlı saraylarında vazife gördükleri kayıtlarda geçmektedir.<sup>74</sup> (Uzunçarşılı, 1977: 83)

---

<sup>74</sup> Bu mûsikî üstatlarının isim ve görevleri, İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı* adlı değerli kitabında kaydedilmiştir. (a.g.e., 84-86) Konuyu bütün Osmanlı sanatlarındaki gelişim seyirleri açısından ele alan *Büyük Osmanlı Tarihi*'nin 2. ve 4. ciltlerindeki ilgili bölümler (Uzunçarşılı, C: 2, s. 607-628; C: 4, s. 551-574), daha tamamlayıcı detaylar içermektedir. Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman döneminde Tebriz'den getirilen sanatkârların listesi için bkz. Halil İnalçık (2015). *Hasbağçe'de 'ayş u tarâb*, s. 43, 44.

### 13. GÖRSEL/PLÂSTİK SANATLARDA ETKİLEŞİM ALANLARI

Bu bölüm, Osmanlı geleneklerindeki çok katmanlı kültürel yapıyı müzik dışındaki sanat disiplinleri üzerinden de takip edebilmenin mümkün olduğunu hatırlatmak amacıyla metne dahil edilmiştir. Mûsikî dışındaki sanatlar bu çalışmanın ana odağı olmadığından, bu bölümde sadece belli başlı etkileşim alanlarına işaret edilmiştir. Aşağıda aktarılan bilgiler, bir sanat tarihi metodolojisinden bağımsız bir çerçevede, konuyu destekleyici/tamamlayıcı bir perspektif kazandırmak üzere, belli başlı referans noktalarına işaret etme amacı taşımaktadır.

Mustafa Talas ve Numan Durak Aksoy'un birlikte kaleme aldıkları "Osmanlı Süsleme Sanatlarının Türk Kültür Tarihi Ekseninde Değerlendirilmesi" başlıklı makalede aktarılan aşağıdaki saptamalar, söz konusu etkileşim merkezlerine gönderme yapması açısından anlamlıdır:

Türklerin pek çok bakımdan zirveye ulaştıkları bir dönemlerini temsil eden Osmanlı Dönemi'ndeki sanata, Türk kültürü ve İslam Medeniyeti temel kaynak olmuştur. Dolaylı olarak da, Bizans, Roma ve İran Medeniyetleri kaynaklık yapmıştır. Çünkü söz konusu medeniyetlerle İslâm dünyası onların parlak zamanlarında temas etmiştir. Türklerin temas halinde olduğu zamanlarda ise, bu medeniyetlerin kimisi çökmüş, kimisi de "çözülme devri"ne girmiş bulunmaktaydı.[...] Söz konusu medeniyetlerin parlak dönemlerinde İslâm dünyasına, İslâm dünyasından İran'a, İran'dan da Maverâünnehir ve Türkistan'a, buradan da Türklere iletilme imkânları olmuştur. Doğal olarak, söz konusu medeniyetlerin, Türklere etkisi İslâm medeniyeti üzerinden olmuştur denilebilir.

(Talas, Aksoy; 2006: 458)

Osmanlı müziği ikonografisinde çok önemli bir yeri olan ve müzikolojik araştırmalar açısından da son derece dikkat çekici bir konumu bulunan tasvîrî/görsel sanatlar alanı, tamamlayıcı bir perspektif sağladığından, bu bölümde genişçe ele alınmıştır. Öte yandan, Osmanlı sanatlarının birbirleriyle organik bir ilişki içinde değerlendirilebileceği su götürmez: Doğaları gereği; müziğin şiirle, şiirin hatla ve tezhiple, hattın mimarîyle, mimârînin çiniyle ve akustik açıdan yine müzikle... kurulabilecek bağlantıları, bu organik ilişkilerin bariz örnekleridir. Osmanlı müzik geleneklerinin diğer sanat disiplinleri ile karşılaştırmalı bir



perspektifle kapsamlı bir çerçevede ele alınacağı bir müzik tarihi denemesi, henüz literatüre kazandırılmış değildir. Bu bölümde aktarılan bilgiler, böylesi bir araştırma için zemin hazırlayacak, temel düzeyde bir fikir verme amacını da taşımaktadır.

Osmanlı geleneklerinde, özellikle 16. yüzyıla kadar, mûsikî dışındaki güzel sanatlarda da genellikle, Ön Asya merkezli bir etkileşim alanının dikkati çektiğine dair, tarihçilerce geniş bir bilgi aktarımı yapılmaktadır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya göre, 16. yüzyıl başlarına kadar Osmanlılar'da henüz Türk zevkini tamamen gösteren özgün bir hat sanatı ekolü yok gibidir. Yazı, Arap ve İran (İlhanlılar devri) tesiri altında yürümekteydi. Osmanlılar'da bu konuda ilk ekolü oluşturacak ve kendisinden sonraki üstatlarca *Şeyh* adıyla anılan Amasyalı Hamdullah'tır (ö. 1520). Şeyh Hamdullah ekolü yanında İstanbul'a İran Azerbaycanı'ndan gelerek ayrı bir mektep oluşturan üstatları da anmak gerekir. (Uzunçarşılı, tarihsiz: C: 2, s. 615) Aynı yazarın ifadelerine göre, Tebriz ve Orta Asya'da önemli gelişmeler göstererek yayılan musavvîrlük ve nakkaşlık, 15. yüzyılın başlarından itibaren Türkiye'ye yine bu kanalla girmiş ve 16. yüzyılın sonlarında oldukça rağbet bulmuştur. Bu dönemde minyatür sanatı, “Şark”ın geliştirdiği üslûp yolundan tamamen ayrılmamış olmakla birlikte, Osmanlı zevkine dönük bir gelişme göstererek kendi ekolünü oluşturmuştur. Tebriz'deki usta sanatkârlardan eğitim görmüş ünlü bir musavvîr ve nakkaş olan Şahkulu, Yavuz Sultan Selim zamanında İstanbul'a getirilmiş olup, meşhur minyatür sanatçısı Bihzâd'ın mensup olduğu Herat ekolünün temsilcisi olarak kabul edilir. Şahkulu'nun mensubu olduğu ekol, “Cemaat-i Acem” nakkaşları adıyla İran sanatını temsil etmiş olup, bunun yanında aynı yüzyılda, Türk zevk ve sanatını gösteren “Cemaat-ı Rûm” nakkaşları da adlarından söz ettirmeye başlamışlardı.<sup>75</sup>

14. yüzyıl Anadolu'sunda, tezhip sanatının gelişim safhalarına bakıldığında İlhanlı ve Memlûk devletlerinin baskın üsluplarının Türk sanatı üzerindeki etkilerine

---

<sup>75</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Saeideh Shahmari (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açısından İncelemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Shahmari'nin bu kapsamlı araştırmasında, İran minyatürünün tarihsel gelişimi, ekol ve üslûplara da (*Şiraz Okulu, Herat Okulu, Tebriz Okulu, Kazvin Okulu...* gibi) detaylı göndermeler yapılarak aktarılmış, bu önemli sanatın Osmanlı gelenekleri içinde değerlendirilerek özgün bir anlatım üslûbu kazandığı dönemlerle ilgili de geniş bilgi aktarımı yapılmıştır.

şahit olunmaktadır. Bu konuda sanat tarihçisi Zeynep Demircan Aksoy, şu bilgileri aktarmaktadır:

XIV. yüzyılda İran ve çevresinde İlhanlılar, Mısır- Suriye bölgesinde de Memlûklar, askerî ve sanatsal alanlarda otorite olmayı başarmışlardır. Birbirinin rakibi olan bu devletler, Anadolu Beylikleri'yle çeşitli nedenlerle bağlantı içerisinde olmuşlardır. Siyasi veya ticaretle kurulan ilişkiler, devletlerarasında etkileşimin yolunu açmıştır. Ayrıca dönemin sosyal yaşantısının önemli parçaları olan gezgin sanatçılar ile sanatsal değeri yüksek hediyeler de kültürel etkileşime katkı sağlamışlardır. Tezhip sanatındaki başarılarıyla döneme damgasını vuran İlhanlı ile Memlûklular arasındaki üslup benzerliklerinin başlıca sebebi bunlardır. Bu dönemde Anadolu tezhip sanatında da İlhanlı ve Memlûk etkileri net bir şekilde görülmektedir. Kur'an nüshaları başta olmak üzere, tasavvuf ve din konulu yazmaların tezhipleri, boyama tekniği ve desen kurgusu açısından bu etkileri belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. (Aksoy, tarihsiz: 265)

Öte yandan, 15. yüzyılın ortalarında, Sultan II. Mehmed'in entelektüel dünya görüşü çerçevesinde Avrupa sanatlarıyla da etkileşime girildiği dikkati çeker. Fatih'in saray ressamlarından olan Sinan Bey'in, Venedik'te yetişerek Mastori Pavli'nin öğrencisi olması, bu etkileşime dikkati çeken bir örnektir. Ayrıca, Fatih Sultan Mehmed'in sarayına çeşitli İtalyan sanatkarlarını da davet ettiği, hatta, en çok bilinen portresinin de dönemin ünlü ressamlarından Bellini tarafından yapıldığı, hatırlanabilir. Keza, (Fatih) külliyesini inşa ettirmek için Sinân-ı Atîk'in yanı sıra, Bolonyalı ünlü mimar ve mühendis Filarete'yi de görevlendirmiş olduğu bilinmektedir. Bir başka başat örnek olan Süleymaniye Camii'nde, Ayasofya Kilisesi'nde (Hagia Sophia) uygulanan plân şemasının geliştirilerek kullanıldığı<sup>76</sup>, hatta Mimar Sinan'ın, Gotik stilde kemerleri bazı Osmanlı yapılarına uygulamak üzere çalışmalar yaptığı da bilinen etkileşim detaylarına örnek olarak gösterilebilir.<sup>77</sup>

Cami ve tekke gibi dinî; saray-kasr-köşk gibi, dindışı müzik gelenekleriyle akustik bağlamda ilişki içinde olan mimarî yapıların, ses müziğine olan dolaylı etkileri, konunun dikkat çekici bir boyutuna işaret etmektedir. Akustik açıdan

---

<sup>76</sup> Ayasofya'ya mimarî açıdan göndermeler yapan başkaca Osmanlı eserleri de mevcuttur. Bu eserler arasında Bayezid Camii ve Kılıç Ali Paşa Camii başat örnekler olarak gösterilebilir.

<sup>77</sup> Gülcan Avşin Güneş'e göre "İran, Irak, Dalmaçya ve Orta Avrupa'ya kadar birçok ülkeyi görmüş olması [Sinan'ın teknik] becerisini arttırmış olmalıdır." (Güneş, 2014: 375)

çeşitli incelemelere tâbî tutulan Süleymaniye Camii'nin<sup>78</sup> yapılış aşamasında, Mimar Sinan'ın hassas denemeler, detaylı araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Ayasofya'nın plân şemasının örnek alındığı aktarılan bu eserde, akustik denemeler üzerinden de benzeri bir örnek alma sürecine girilip girilmediği konusunda kesin bilgiler bulunmamaktadır. Bu konu, 19. yüzyılda doruk noktada kendini hissettiren Batılılaşma sürecinde, mimârî eserlerde de dikkati çeken Avrupa merkezli etkileşim alanlarının, akustik düzenlemelere de etki etmiş olabileceğini düşündürmektedir.<sup>79</sup>

Güzel sanatların Osmanlı geleneklerindeki gelişim safhaları, takip eden yüzyıllarda da etkin şekilde varlığını sürdürmüştür. 17. yüzyıla gelindiğinde; Sedefkâr Mehmed Ağa, Davud Ağa, Dalgıç Ahmed Ağa, Kasım Ağa, Mustafa Ağa gibi usta mimarların; Şeyhülislâm Yahyâ, Nef'î, Nâilî, Neşâtî, Nâbî, Âşık Ömer, Öksüz Âşık, Evliyâ Çelebi, Nergisî gibi ünlü şair ve yazarların; Derviş Ali, Hâfız Osman gibi büyük hattatların, Nakkaş Hasan Paşa, Kalender, Nakşî gibi değerli nakkaşların... Osmanlı sanatına önemli eserler kazandırdıkları dikkati çeker. Adı geçen sanat dalları içinde, yerleşme unsurlarının kendini en geç gösterdiği disiplin olarak müziğin öne çıktığı düşünülmektedir. Gerçekten de 16. yüzyıl sonlarına kadar; minyatürden hat'a, mimarîden şiire kadar, güzel sanatların hemen her dalında Osmanlı sanatı, kendi dil ve üslûbunu yaratarak en önemli eserlerini vermiş olduğu halde, müzik alanında özgün bir dil yaratımı için Hafız Post-Itrî (17. yy.) eksenli bir atılım devrini beklemek gerekmiştir. Bu olgunun sebepleri bu çalışmanın kapsamı dışında bulunmakla birlikte, incelenmeye değer bir konu olduğu su götürmez.

---

<sup>78</sup> Detaylı bilgi için bkz. Zühre Sü Gül, Mehmet Çalışkan, Ayşe Tavukçuoğlu (2014). "Geçmişten Günümüze Süleymaniye Camii Akustiği", *Megaron*.

<sup>79</sup> Makam müziğinin icrâ tarihine ışık tutabilecek bu ilgi çekici konu, bir müzikolojik araştırma alanı olarak neredeyse bâkir denilebilecek bir konumdadır. Bu saha, Türk makam müziği alanında yapılan bilimsel araştırmalar açısından yeni ve kapsamlı bir literatürün oluşturulmasını beklemektedir.

## 14. TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE YERLİLEŞME DÖNEMİ VE ÖZGÜN OSMANLI ÜSLÛBUNUN GELİŞME EVRELERİ

16. yüzyılın sonlarına doğru; Herat, Bağdat, Halep gibi önemli kültür merkezlerinin yerini alan Osmanlı imparatorluk şehirlerinde, yerli besteci ve icrâcılar eliyle yeni/özgün bir müzik dilinin geliştirilmeye başlandığına birçok araştırmacı işaret etmektedir.<sup>80</sup> 17. yüzyılda kesin çizgileri oluşmaya başlayan bu yerli üslûp, etkileri günümüze dek devam edecek bir müzik kimliğinin de işaretlerini vermektedir. Ortadoğu merkezli bir müzik anlayışının, giderek İstanbul, Bursa, Edirne gibi merkezlerde doğan, farklı incelikleri ve ifade biçimleri olan bir müzik geleneğine evrilmesi, aslında bir anlamda, İranlı-Timurlu geleneklerinden beslenen bir müzik kültüründen bir kopuşu da temsil etmektedir. Bu kopuşu simgeleyen yerleşme belirtilerinin en önemli ve belirleyici özellikleri aşağıda aktarılmıştır:

- Arapça-Farsça güfteli eserlerin yerine Türkçe güfteli eserlerin ağırlık kazanmaya başlaması: Bu hamle gerek güfte mecmualarından, gerekse genel repertuar bilgilerinden takip edilebilmektedir.
- Eski dönemlerde kullanılmayan yeni beste şekilleri geliştirilerek, eski kuramsal kitaplarda rastlanmayan bir fasıl düzenine geçilmesi<sup>81</sup>
- Osmanlı mûsikîşinaslarınca yeni makam ve usûller terkip edilmesi ve bu müzikal malzemenin repertuarın oluşum/gelişim aşamalarındaki etkileri

---

<sup>80</sup> Bu araştırmacılar arasında Cem Behar, E. Popescu-Judetz, Bülent Aksoy, Ersu Pekin vd. sayılabilir.

<sup>81</sup> Bkz. Eugenia Popescu-Judetz: “Osmanlı’da Fasıl” (*Yeni Türkiye*, Nisan 2014: 1144-1150)

- Eski makam ve usûllerin kullanımlarında görülen değişiklikler ve bunların müzik kuramı kitaplarında da zaman zaman farklı şekillerde açıklanmaları
- Farklılaşan bir kuramsal dil<sup>82</sup>
- Kantemiroğlu'nun kuramsal eserinde de yakalanabileceği gibi, İran'da icrâ edilen müzikle Osmanlı merkezli müzik arasında bariz farklılıkların bulunduğu dair açık kayıtlar (Judetz, 2000: 25)
- Yeni çalgıların kullanılmaya başlanması. Bu bağlamda, Osmanlı'ya/İstanbul'a has bir çalgı olarak anılan ve takriben 17. yüzyıl içerisinde geliştirildiği düşünülen tanbur türünün, Türk makam müziği icrâcılığında merkezî bir konuma yükselmesi. (Eski kuram kitaplarında perde düzeni göstermek üzere kullanılan ud da, yerini bu yüzyılda tanbura bırakmış görünmektedir.)
- Türk makam müziği repertuarını oluşturan eserlerin çok büyük bir çoğunluğunun Türkler'e ait oluşu
- İstanbul'a özgü eğlence anlayışları çerçevesinde gelişen özgün bir repertuar<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Yetkin Özer'e göre "Sistemci Okul'un Osmanlı müzik teorisi üzerindeki etkisi daha sonraki eserlerde de gözlenebilir. Ancak 15. yüzyılın sonlarına doğru Türk müziği teorisi Sistemci Okul'dan tadrîcen ayrılmaya başlamıştır. [Bir Osmanlı dönemi teorisyeni olan] Kırşehirli Yusuf b. Nizameddin, farklı bir makam düzenini ve farklı bir usûl kavramını ortaya koyan bazı kavramsal değişimler yönünde Sistemci Okul'dan ayrılır." (Özer, 1992: 1) Ayrıca bkz. Eugenia Popescu-Judetz (1998). *Türk Müsiki Kültürünün Anlamları*, 73-88.

<sup>83</sup> Eğlence müziğinin vazgeçilmezleri olan *köçekçe*, *tavşanca* gibi formların kökleri, tıpkı Osmanlı'da zevkle icrâ edilen *Rumeli Türküleri* gibi, etkileşim sahaları açısından araştırılmaya değer çalışma alanlarıdır. Diğer yandan, Kırım Hanı Gazi Giray Han'a mâl edilen ve makam müziği repertuarında günümüzde de zevkle icrâ edilen eserler, aslında Kırım toprakları içinde üretilen makamsal müzik gelenekleriyle ilgili araştırmalar için de dikkat çekici bir potansiyel oluşturmaktadır. Genel anlamda, Balkanlar'da yaşatılan kimi Türk geleneklerinin Türk makam müziğine olan etkileri, kapsam genişliği ve detaylı literatür çalışmalarının azlığı dolayısıyla bu çalışmada ele alınmamıştır. Konuyla ilgili öncü kaynaklar için *Giriş* bölümüne bakınız.

- Dinî/Dindışı mûsikî repertuarı. İstanbul'a has Kur'an Tilâveti'nin ve ezan okuyuş üslûbunun da Türk makam müziği eserlerinin melodik yapılarından hareketle meydana getirilmiş olması, konunun dikkat çekici bir başka boyutudur.
- Osmanlı'da gelişen tarîkatlara ait özgün repertuarlar
- Merkezî şehirlere özgü halk müziği eserleri
- İstanbul temalarını içeren eserler
- Askerî mûsikî repertuarı<sup>84</sup>
- [...]



**Şekil 17: Sultan IV. Murad Han'ın Meclisi (17. yy.)**  
[http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2009_04_01_archive.html)  
 (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

<sup>84</sup> Orta Asya geleneklerinden beslenen mehter takımı, makam müziğiyle tanıştığında, yalınkat pentatonik “havalar” yerine, repertuarını makamsal ezgilerle de şekillendirmeye başlamış olmalıdır. Bununla birlikte, makam temelli yapıların Türk-Arap-Fars geleneklerinin ortak ürünü olmasından ve bu geleneğin oluşum-gelişim safhalarında başka kültürlerin de dolaylı katkıları bulunduğu hareketle, söz konusu yerleşme fikrinin, Türk zevki ve üslûbu çerçevesinde şekillendiği varsayılabilir. Bu durum, aslında bu yüzyılda sanatsal üretimi devam ettirilen bütün Türk makam müziği türleri için geçerli gibidir.

Öte yandan, 17. asrın söz konusu süreçlerin geliştirilmesindeki belirleyiciliği, daha önceki dönemlerde, gerek Osmanlı, gerekse Selçuklu geleneklerinde, yerli unsurların, zevklerin dikkate alınmayarak, bütünüyle Orta Doğu'ya endeksli bir müzik geleneğinin yaşatıldığını iddia etmek de, gerçek dışı bir yaklaşımdır. Daha önce de çeşitli vesilelerle dile getirildiği gibi, Türk makam müziği, çeşitli kültürel geleneklerin katkılarından beslenen bir “sentez” kültür ürünüdür ve bu kültürün oluşumunda Türkler'in, besteci-icrâcı-kuramcı-eğitmen vb. kimlikleriyle önemli (hatta başat) roller üstlendiklerinin altını çizmek gereklidir. Ayrıca, eski Türkler'in İslâmiyet'le tanışmadıkları daha eski dönemlerde de toplumda önemli yeri olan bir müzik gelenekleri olduğuna işaret eden çeşitli araştırmalar mevcuttur.<sup>85</sup>

Diğer yandan, Türk makam müziği repertuarının Osmanlı gelenekleri içerisinde dahi düzenli bir şekilde vesikalandırılmamış olması, örneğin notayla kayda geçirilmemesi gerçeğinden hareketle<sup>86</sup>, melodik etkileşimlerin detaylarına girilmesi maalesef mümkün görünmemektedir. Yukarıda ifade edilen kanaatler, temel ve yardımcı müzikolojik kaynakların (ve tamamlayıcı malzemelerin)<sup>87</sup> el verdiği asgarî sınırlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu önemli ihtarin altını çizerken, yukarıda değinilen, bahsi geçen yüzyıl içerisinde (17. yy.) oturup yerleştiği düşünülen Osmanlı üslûbunun, bu dönemde geliştirilip olgun bir seviyeye ulaştırıldığı fikrini, özellikle görsel malzemelere analitik bir perspektifle yaklaşarak çarpıcı yorumlar getiren Ersu Pekin'in “Surnâme'nin Müziği: 16.

---

<sup>85</sup> Bu araştırmaların en kapsamlılarından biri Feyzan Göher Vural'a ait *İslâmiyet'ten Önce Türkler'de Kültür ve Müzik* (2014) isimli kitaptır. Ayrıca Yeni Türkiye dergisinin 57. sayısında (Nisan 2014) yer alan “Türk Dünyası ve Müziği” üst başlığı altında yayınlanan 26 adet makale de konuya tamamlayıcı boyutlar katmaktadır.

<sup>86</sup> Yılmaz Öztuna'nın işaret ettiği Abdülkadir Merâgî'ye ait *Kenzü'l-elhân* adlı eser, yazarın ifadelerine göre, Merâgî'nin yaşamış olduğu devirde icrâ edilmekte olan mûsikî repertuarının bir bölümünün ebced notasıyla kaydedildiği bir kitaptır. (Öztuna, 1990: 18, C: 1) Ansiklopedide aktarılan bilgilere göre kayıp olan bu kitap, 14 ve 15. yüzyıllara ait yüzlerce eserin melodik, ritmik ve biçimsel özelliklerini takip edebilmek ve Osmanlı repertuarıyla karşılaştırmalar yapabilmek adına büyük bir müzikolojik değer taşımaktadır. Eserin hiçbir nüshasına ulaşılamadığından, bugün, bu döneme ait kıyaslamalı araştırmaların yapılması imkândışı görünmektedir.

<sup>87</sup> Temel kaynaklar arasında, örneğin notalar, edvarlar, güfte mecmuaları; yardımcı/tamamlayıcı kaynaklar arasında her türlü risaleler, görsel kaynaklar (örneğin, minyatürler), anlatılar, seyahâtnameler, biyografiler, dîvanlar, vs. sayılabilir.

Yüzyılda İstanbul’da Çalgılar” başlıklı araştırma yazısında da takip edebilmek mümkündür<sup>88</sup>:

Tanburun gelişimi ile Osmanlı “klâsik müziğinin” gelişimini birbirine koşut görebiliriz. Surnâme’de görmediğimiz tanburun en erken resimlerinden birini (eğer bu tanbursa) IV. Murad’ın (1623-1640) yemeli içmeli bir eğlentisinde buluruz. Belki de Angeli’nin<sup>89</sup> tanbur çalmaya başladığı yıllardaki bu resimde tanburun (?) tekne biçiminin daha yolun epeyce başında olduğu anlaşılır. Kaç teli olduğu, resimden anlaşılmıyor ama 30-40 yıl sonra Kantemiroğlu’nun harfler yoluyla mûsikî ilminin kitabı anlamındaki edvârında, dört telli tanbur, eski kuram kitaplarındaki udun yerini alır. Uzun saplı çalgı kavramı pek çok eski kültürde vardır: Eski Mısır’da, Hitit’te, Hint’te, eski Türk ve Moğol’da... Bu “uzun sap”ın ve sert mızrapla icrânın, giderek gelişen geniş bir tekneyle İstanbul’da tanbur üzerinde buluşması, Osmanlı müzik kimliğinin oluşmasında İstanbul pratiğinin ve ruhunun içsel varlığını gösterir. (Pekin, 2003: 89-90)

Pekin’e göre müziğin “Osmanlılaşması” dönemi, bahsettiği dönemden takrîben elli-atmış yıl sonra, Hafız Post, Itrî, Nâyî Osman Dede gibi Türk makam müziğinin zirve isimleriyle başlayacaktır. Bu yerleşme dönemine gelene kadar, Osmanlı makam müziğinde çevre kültürlerle etkileşimlerin yoğun bir şekilde devam ettirildiğinin altını çizmek gerekir. Pekin, bu çok yönlü etkileşimlere dair son derece kullanışlı çıkarsamalarını, aynı metinde, açık bir dille ifade etmektedir:

Bir yandan Horasan, Semerkand, Tebriz, Bağdat, Şiraz, Herat gibi merkezlerle yapılan kültürel alışveriş, beri yandan somut sanatkâr gidiş-gelişleri, İstanbul’un Doğu ile yoğun

---

<sup>88</sup> Bahsi geçen 1582 tarihli ünlü şenliğin anlatıldığı bir diğer araştırma Gülsüm Ezgi Korkmaz’a ait bir tezdirdir ve *Sûrnâmelerde 1582 Şenliği* adını taşımaktadır. (2004, Bilkent Ün. Türk Edebiyatı Böl., Ankara). Konuyla bağlantılı olarak anılabilecek değerli araştırmalar bulunmaktadır. Bunlar arasında Mertol Tulum tarafından açıklanmış olarak günümüz Türkçe’sine aktarılmış *Vehbî: Surnâme/Sultan Ahmet’in düğün Kitabı* (2008) adlı önemli eser ve Özdemir Nutku’nun yazmış olduğu *IV. Mehmet’in Edirne Şenliği* (1972) adlı kapsamlı kitabını özellikle anmak gerekir. Söz konusu eserlerde, komşu ülkelerden gelen çok sayıda sanatçının, şenliklerde hünerlerini sergilediklerine dair pek çok anekdot göze çarpmaktadır. Ayrıca Metin And’ın *40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları* (2000) ve *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* (1982) adlı eserleri, Refik Ahmet Sevengil’in *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* (1998) adlı kapsamlı kitabı, ve Leylâ Hanım’ın (Saz) 19. yüzyıl Osmanlı saray haremmini anlatan *Anılar* adlı önemli kitabının “Sultan Efendilerin Düğünleri” başlıklı bölümü (2000: 167-202), Osmanlı eğlence kültürüne dair öncü nitelikteki değerli araştırmalar/anevdotlar arasında kabul görmektedir. Bu konuda son zamanlarda yazılmış en kapsamlı eser, Mehmet Arslan tarafından 8 cilt halinde yayınlanan *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* (2014) adlı önemli çalışmadır.

<sup>89</sup> Tanbûrî Angeli (17. yy.): Rum asıllı bestekâr ve tanbûrî. Kantemir’in 15 yıl hocası olmuştur.



ilişkinsini gösterir. Bu arada, Doğu'dan müzisyenler de gelmiştir, müzik de, çalgı da... Beri yandan İspanya'dan gelen Yahudiler de oradaki bileşimi kendi yorumlarıyla İstanbul'a taşıdılar. Bu bileşimin içindeki Emevî ve Kuzey Afrika kültürlerinin payını da unutmamak gerek. İstanbul, 1582 yılında böyle bir müzik etkileşimi içindeydi. Bu etkileşim, düğüne yansımıştır.

[...]

1580'lerde İstanbul halkının çalgıları, hem aşağı yukarı 130 yıl önce bu kente gelmiş olanların beraberinde getirdikleri, hem de profesyonel amaçlarla Mısır'dan, İran'dan, Hindistan'dan gelenlerin sazlarıdır. Resimde, tezhipte, hatta mimarlıkta en önemli yapıtlar verilmiş ve Osmanlı "klâsik" kimliğini kazanmış olmasına karşılık, müzik hâlâ Doğu kültürüne bağlı eski dünyanın estetiğiyle yaşamaktadır. Belki geniş bir alana yayılmış olan ve İstanbul'un kozmopolit toplum yapısı içinde canlı, organik bir varlık olan müzikte değişme daha yavaş olabilir ve geriden gelebilir. Ama toplum içinde müzik etkileşiminin çoktandır başlamış olduğunu kabul etmeliyiz. Düğün 1582'de yapıldı, Surnâme'nin tamamlanması 1588 yılını buldu. Burada gördüğümüz çalgıların tamamına yakın bir bölümü, Doğu merkezlerinin çalgılarıdır. Bunlardan herhangi birine İstanbul çalgısıdır demek zor. (a.g.e, 88)

Oya Levendoğlu'nun "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri" adlı makalesinin aşağıda aktarılan *Giriş* bölümü, Türkler'in tarih sahnesine çıktıkları zamanlardan günümüze kadarki süreçte tecrübe ettikleri kültürler-arası etkileşim hatlarının bir özeti olarak düşünülebilir:

Orta Asya'da göçebe hayat sürerken, komşu Çin, Moğol ve Hint müzikleriyle, Batı Asya'da Fars müziğiyle karşılaşan Türkler, İslamiyet'in kabulünden sonra, Arap ve Farslar'la birlikte birtakım yeni müzik oluşumları meydana getirmişler, göçlerle Ortadoğu müzik kültürlerine güçlü Asyalı dinamikler kazandırmışlardır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra Selçuklu döneminde çevre müzikleriyle etkileşimleri devam etmiş ve daha sonra Osmanlı döneminde özellikle İstanbul her yerden müzikçilerin akın ettiği, Doğu'nun en büyük müzik merkezi haline gelmiştir. Ayrıca Balkanlar büyük müzik oluşumlarının ve sentezlenmeleri-nin yaşandığı bir bölge olmuştur. Son birkaç yüzyıldır Batı'yla gelişen ilişkiler, müzikte başka yeni oluşumlara yol açmış ve bütün bu etkileşimler sonucunda ülke, zengin bir müzik mirası devralmıştır. (Levendoğlu, 2005: 253-254)

Öte yandan, bahsi geçen bu yerleşme döneminde dahi, terminolojinin Arapça ve Farsça kökenli kelimeler üzerinden şekillendirildiği dikkati çekmektedir. Hatta tıpkı antik Yunan müziğine dayandırılan kilise modlarında görüldüğü gibi (Frigya/Frigyen, Dorya/Doryen, Lidya/Lidyen vb.), Ortadoğu’da yazılan müzik yazmalarında da, XIII. yüzyıldan itibaren Buhâra, Hicâz, Horasan, Irak, Isfâhan, Karabağ, Maveraünnehr, Nihâvend, Nişâbur, Şirâz... gibi aynı zamanda şehir, bölge ve ülke adları olarak da bilinen pek çok kelimenin, aynı zamanda birer makam adı olarak da kabul görmeleri, kayda değerdir<sup>90</sup>. Terminolojiye yansıyan bu kozmopolit yapı, sadece yer adları açısından değil, aynı zamanda; kavim, ırk ve topluluk adlarını karşılayan bazı terimlerde de dikkati çeker. Acem (Acem, Acem-kürdî, Acem-Büselik...), Arap (Araban, Beyâtî-Araban...), Frenk (Frenkçîn, Firengî Fer), Hint (Devr-i Hindî), Kürt (Kürdî, Nevâ-Kürdî...), Rûm (Nihâvend-i Rûmî, Nevrûz-ı Rûmî...), Türk (Hicâz-ı Türkî, Darb-ı Türkî...), Bayat (Bayâtî) gibi pek çok makam/usûl adlarında bu örnekler takip edilebilir.

Cafer Çelebi’nin bir eserinden aktarımlarda bulunan Ersu Pekin, “Kuram, Çalgı ve Müzik” (2009) adlı makalesinin ikinci bölümünde, 17. yüzyılda kullanılan çalgıların Arapça, Farsça ve Türkçe karşılıklarını nakletmiştir.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> *Devr-i Tûrân* usûlünde geçen “Tûrân” sözcüğü de bir bölge/yerleşim sahası adı olarak bilinir.

<sup>91</sup> Türk Müziği enstrümanlarının etimolojik kökenleriyle ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz: Kaya Nabi Akyay (2014). *Türk Müziği Enstrüman Adları Etimolojisi*, Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Organoloji alanında öncü çalışmalarıyla Türk müzikolojisinde kurucu bir isim olan Mahmut Ragıp Gazimihâl’in bu alandaki birçok çalışması da, etimolojik/etnografik bağlamlardan hareket etmeleriyle destekleyici referanslar arasında anılabilir.

Arapça	Farsça	Türkçe
avvâd	barbutzen	kopuz çalıcı
bîkan	bûrîhâ	Boru (Farsça üzere) Bîkân, borular demektir.
kanun (Süryanicedir)	kanun	kanun (Arapça üzere)
kussâba	nây, ney	nây, karnîş
mîkraa	çevgân-ı dühl	çevgân (Farsça üzere)
milvâ	kerrenay	burku
mizher, ûd	barbut	kopuz
mizmâr	nây, ney	nây, ney (Farsça üzere)
mûsîkar (Yunan dilinden Arapçalaştırılmıştır.)	mûsîkar	mûsîkar (mûsîkal) da lugattir. Halk yanlış söyleyip miskal derler.
mutrib	sazende	sazende (Farsça üzere)
nâkir	çeng	çeng (Farsça üzere)
nakkare	tablek	(Halk yanlış söyleyip) nakara ve deblek der.
rebâbe	kemânçe	(Farsça üzere) kemañçe ve (Arapça üzere) rebâb
sanc (Farsça olan zinc'ten Arapçalaştırılmıştır.)	zinc	zinc (Halk yanlış söyleyip 'zic' der.)
sagane (Farsça olan çagane'den Arapçalaştırılmıştır.)	çagane	çagane (Farsça ile ortak)
sûr, karn	bûrî, nefir, sarû	boynuz (Arapça üzere sûr ve Farsça üzere boru ve nefir de derler)
tabl	dühl, tebire, kûs	(Halk yanlış söyleyip) davil derler.
tunbûr (Farsça tanbûr'dan Arapçalaştırılmıştır)	tanbûr	–
zemmâr, kassâb	neyzen	neyzen (Farsça üzere)

**Tablo 3: Terminoloji cetvelinden bir bölüm**  
[http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archive=&start\\_from=&ucat=1,12](http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archive=&start_from=&ucat=1,12)  
(Erişim Tarihi: 19.04.2015)

Diğer yandan konu, besteci, icrâcı veya kuramcı isimleri açısından değerlendirildiğinde de benzeri bir coğrafya zenginliği ile karşılaşılmaktadır. Örneğin Fârâbî (Türkistan/Farâblı), Safiyyüddîn Urmevî (İran veya Güney Azerbaycan/Urmiyeli), Kudbüddîn Mahmud Şirâzî (İran/Şirâzlı), Abdülkadir Merâgî (İran Azerbaycanı/Meragalı), Fethullah Şirvânî (Azerbaycan/Şirvanlı) gibi, komşu ülkelerde doğup büyümüş/eğitimlerini tamamlamış, Osmanlı'nın her döneminde adları saygıyla anılan isimler, Türk makam müziğinde, coğrafî eksenli etkileşimlere bir bakıma etimolojik bir çerçeve sağlamaktadır. Ayrıca, Osmanlı Türkçesi'nde, köken itibariyle Arapça veya Farsça olan çok sayıda müzik terimi olduğunu da unutmamak gerekir.

## 15. GAYRİMÜSLİM CEMAATLERİN KATKILARI

Yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu içinde kendi geleneklerini devam ettiren gayrimüslim cemaatlerin, zengin ve özgün müzik repertuarlarıyla da kültür tarihinde iz bırakmış oldukları bilinmektedir. Özellikle Rum, Ermeni ve Yahudi cemaatlerin geniş varlık gösterdiği Osmanlı topraklarında, söz konusu toplumların, Osmanlı müzik geleneklerine de; besteci, icrâcı, kuramcı, eğitimci vb. kimliklerle önemli katkılar sağladıkları kesindir. Öte yandan, merkez kültür-çevre kültürler perspektifinde son derece ilgi çekici bir konu olarak değerlendirilebilecek “kültürler arası etkileşim alanları”, genellikle, “egemen toplumun, kültürel olarak da egemen olması gerektiği” şeklindeki geleneksel yargının bir uzantısı olarak, gayrimüslim toplulukların müziklerine yaklaşımların da temellerini oluşturmuş gibidir. Geleneksel kuramsal/müzikolojik literatürün bu düsturla şekillendirilmiş olduğunu önermek yanlış olmayacaktır:

Gayrimüslimlerin müziği bu geleneksel yargıların etkisiyle, Türk makam müziğinin etkisi altında geliştirilmiş müzikler olarak değerlendirilegelmiştir. Diğer yandan, Osmanlı dönemi Türk makam müziğinin, çeşitli bilim dallarının veri ve metotlarıyla desteklenen, karşılaştırmalı müzikolojik verilerle tarihbilimsel çerçevede ele alındığı bir müzik tarihi kitabı henüz kaleme alınmadığından, söz konusu etkileşimlerin yön ve nitelikleri konusunda, bilimsel netliği olan bilgiler öne sürmek güçleşmektedir. Bununla birlikte; bu toplulukların repertuarları incelendiğinde, ilk anda dikkatleri çeken makamsal nitelikler, ve Türk makam müziği ezgilerini hatırlatan bazı melodik yapılanmalar, kültürlerarası etkileşimlerin kaçınılmaz olduğunu belgelemektedir.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Konuyla bağlantılı dikkat çekici bir araştırma çalışması, Didem Gezek tarafından kaleme alınmıştır: Didem Gezek (2006). *Bizans Dinî Müziği'nde 'İstanbul Tavrı': Fener Rum Patrikhânesi İlâhilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi*, Ankara: BÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).



**Şekil 18: “İstanbul’da 22 Şubat 1779’da, İngiliz Sarayı’nda verilmiş olan konser. Müzisyenlerin giysilerinden Müslüman mı, gayrimüslim mi oldukları anlaşılıyor. Neylerin ikisini Mevlevîler üflüyor; bunlardan daha uzakta oturan üçüncü neyzen ise gayrimüslim. İki yaylı çalgının, Batı kemanıyla kemançenin aynı toplulukta bulunması ilgi çekici. Bir Rum ya da Ermeni tarafından çalınan Batı kemanının Osmanlı müzik topluluğu içindeki bilinen ilk resmi bu.” (Pekin, 2009) [www.sazvesoz.net](http://www.sazvesoz.net) / S: 7 (Erişim Tarihi: 10.05.2015)**

Tarihçi İlber Ortaylı, *İstanbul’dan Sayfalar* adlı kitabının (1987) “İstanbullular’ın Dili” başlıklı bölümünde, İstanbul’da tarih boyunca yaşamış onlarca milletten ve bunların konuştukları dillerden bahsetmektedir. Bazı önemli istisnâlar dışında<sup>93</sup>, bu kültürlerin müzik pratikleri hakkında şu ana kadar gün yüzüne çıkmış, yaygınlaşmış, derinlikli araştırmalar pek göze çarpmamaktaysa da, bu milletlerin birçoğunun kendilerine has geleneksel müziklerinin olduğu su götürmez. Bu kadar

<sup>93</sup> Bu çalışmalar içerisinde; *Maftirim: Türk Seferad-Sinagog İlahileri* (2010); Murat Bardakçı (1993). *Fener Beyleri’ne Türk Şarkıları*; Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz (2010). *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*; Aristomenis Kaliviotis (2013). *İzmirli Rumların Müziği ...* adlı kitaplar, konuyla ilgili başat örnekler olarak anılabilir.

farklı kùltürlere açık bir bölgenin (İstanbul), tarih içinde öne çıkmış, farklı etnik kökenlere mensup önemli besteci ve icrâcıları olduğu da göz önünde bulundurulursa, tarihsel süreçte, farklı müzik geleneklerinin birbirleriyle etkileşim içinde zenginleşerek gelişmiş olabileceklerini düşünmek abartılı olmayacaktır. Kimin kimi, ne kadar etkilediği; hangi kùltürün diğerinden neler aldığı, kazandığı ya da devşirdiği; bunları “kendi” kùltürüne ne oranda entegre ettiği, vb., sorular, her zaman spekülâsyona açık olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde iktidara/hegemonyaya koştur bir “etki” yükleminden çok, birlikte varoluşun karşılıklı “etkileşim” boyutuna vurgu yapılmaktadır. Etkileşimin diğer bir aracı/zemini olan dil (ve lehçeler) hakkında, Ortaylı’dan aktarılacak bilgilerin, kesin olmamakla birlikte, müzik-dil etkileşimi bağlamında da önemli vargılara temel oluşturabilecekleri düşünülebilir:

Büyük şehir İstanbul’un dili Türkçe’ydi. Türkçe dışında tarihin getirdiği mirası unutmayalım; çeşitli dinî-etnik grupların konuştuğu diller uzunca bir liste oluşturur. Bu listenin başında gelen iki kalabalık grup, Rumca ve Ermenice konuşurdu. Sadece konuşmakla kalmaz, yazarlardı. Kiliselerinin<sup>94</sup> merkezi, dünya başkentindeydi. Okulları, matbaaları vardı<sup>95</sup>.

İstanbul Musevîleri ise, dilleri ve gelenekleriyle sadece İstanbul’un değil, tüm dünyadaki dindaşları arasında da en ilginç gruptu<sup>96</sup>. 15. yüzyılın İstanbul’unda Bizans mirası bir Musevî cemaat vardı. “Romanyot” diye de bilinen bu grup, Yunanca konuşurlardı. [...] 15. yy. sonunda, çoğunlukla İspanya’dan ve Avrupa’nın diğer taraflarından dalga dalga gelen Musevî mültecilerle dünya başkentine İspanyolca girdi. İstanbul Musevîleri’nin İspanyolca’sı, bugün artık örneğine İspanya’da veya Güney Amerika’da rastlanmayan; İspanyolca uzmanlarını bile araştırma için Balat-Hasköy’e çeken eski Kastilya lehçesidir. [...] İstanbul Musevî topluluğunun dili, argosu, musikî ve gelenekleri, bugüne kadar ciddi araştırma konusu olamadan hemen hemen kaybolmak üzeredir. Dünya başkentinde İtalyan dili has Toscana lehçesinden başlayarak her çeşidiyle konuşulurdu. 18. ve 19.

<sup>94</sup> Rum (Ortodoks) ve Ermeni kiliselerinin en başat karakteristiklerinin korunan müzik gelenekleri ve pratikleri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

<sup>95</sup> Bu matbaaların yayınladıkları nota örnekleri hâlen çeşitli kitap ve efemera mezarlarında dolaşımdadırlar.

<sup>96</sup> Örneğin, Sefaradlar olarak bilinen önemli Musevî topluluk, 15. – 16. yy’larda İspanya’dan göç etmek zorunda kalan, Anadolu’da “dönme” olarak adlandırılan ve kendilerine has müzik gelenekleriyle bugün de ilgi gören bir cemaattir. Ayrıca, çok önceki çağlardan beri Doğu ve Güney Anadolu’da yaşayan Musevî toplulukların olduğu—ve kendi müzik pratiklerini korudukları— bilinmektedir.

yy.'larda İstanbul'a yeni hayat arayan bir yığın İtalyan, gelip yerleşti<sup>97</sup>. Çoğu, inşaat işçiliği, marangozluk, demircilik gibi işlerle uğraşıyordu. Bu proletaryanın konuştuğu İtalyan lehçeleri, İtalya'nın her bölgesinden ve kısa zamanda Türkçe, Rumca, Ermenice ve Kastilyanca sözcüklerle dolmuştu. 19. yy'ın gezgin edibi Edmondo de Amicis; İstanbul İtalyanları'nın çoğu, konuştukları İtalyanca'yı ancak kendileri anlarlar, diyor. Cenevizli, Venedikli, Toskanalı koloni Bizans'tan mirastı. Kırım'ın fethinden sonra, oradan da Cenevizli bir kalabalık gelmişti; başka bazı Katolik gruplarla birlikte Lâtin-Katolik cemaatini oluşturlardı. Sonra küçümsenemeyecek sayıda bir Bulgar nüfûsu vardı. 19. yy'ın ortalarında Bulgarlar'ın ilk gazeteleri ve önemli basımevleri, İzmir ve İstanbul'da kurulmuştu. Arnavutça, Arapça, Sırpça, duyulan dillerdendi. İstanbul'un çingeneleri, kendilerine özgü, zengin argolu ve farklı sözcük dağarcığı olan bir dil konuşurdu. 19. yy'da özellikle Üsküdar'da yerleşen kalabalık bir İranlı grubu vardı. Çoğu Âzerî lehçesi kullanırsa da Farsça da konuşurlardı. Başkentte Rumca'dan Farsça'ya kadar bir yığın dilde gazete çıkar, kitap basılırdı. Araştırılıp öğrenildikçe, büyük şehirdeki basın ve yayım hayatı, şaşırtıcı gerçeklerle doludur. Karagöz perdesini dolduran rengârenk dil ve şiveler, bu gerçeği yansıtır<sup>98</sup>. İstanbul, yakın zamanlara kadar her köşesi bir Bâbil kulesi olan şehirdi. Bu dillerin birbirini ve Türkçe'yi etkilediğine de kuşku yoktur... (Ortaylı, 1987: 21-23)

İlber Ortaylı'nın İstanbul sınırları içinde verdiği millet ve dil bağlamı örnekleri, Abdülhak Şinâsi Hisar, âdetâ “minyatürize” etmiş ve kendi zamanında, klâsik bir İstanbul konağında görülebilecek, farklı ırk ve kültürlerden gelen insan zenginliğini “Boğaziçi Mehtapları”nda şu cümlelerle dile getirmektedir:

Eski büyük yalılar, Osmanlı İmparatorluğu'nun küçücük birer minyatürü gibiydiler. Burada her türlü vazîfe gören adamlar, yalının müşterek hayatından istifâde ederlerdi. Dadı Çerkez, bazı Zencî, hizmetçi Rum, evlâtlık Türk, sütüne Melez, kâhyâ kadın Rumelili, ayvaz Ermenî, aşçı Bolulu, hamlacı Türk veya Rum, harem ağası Habeş, bahçevan Arnavut olur; Müslüman, Hristiyan bu unsurlar, bu çatı altına toplanarak imparatorluk içindeki anlaşmayı ve anlaşmazlığı, yaşayışı burada devam ettirirlerdi. (Hisar, 2006: 14)<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Osmanlı Devleti'nin bu son döneminde saray çevresinde etkili olan birçok İtalyan kompozitör, orkestra şefi vb., müzik insanı vardır. Bunlar arasında Donizetti Paşa, Guatelli Paşa, Angelo Mariani, vb., ilk akla gelenlerdir. Bu konu ilerleyen bölümlerde tekrar ele alınacaktır.

<sup>98</sup> Bkz.: Metin And: *Gölge Oyunu*, 1977: 239 (Burada “Perde Gazelleri” örneklenmektedir.)

<sup>99</sup> “Gayrimüslim Cemaatlerin Katkıları” adını taşıyan bu bölümde buraya kadar aktarılan bilgiler, toparlayıcılıkları sebebiyle, araştırmacının, *Müzik Tasarımında Doğaçlama Ögesi: Türk Makam Müziği Geleneklerinde Başlıca Doğaçlama Pratikleri* başlıklı Lisans tezinden istifade edilerek düzenlenmiştir. (2010: 97-99)

Farklı ve köklü geleneklerin biraradalığından beslenen bir imparatorluk geleneği, Hisar'ın da altını çizdiği gibi, eski İstanbul yalılarında, aile yaşantısının doğal bir parçası olarak yüzyıllarca varlığını devam ettirmiş olmalıdır. Öte yandan aynı yazarın, edebî şaheserlerinden biri olarak kabul edilen *Boğaziçi Mehtapları*'nda, Boğaziçi insanlarına mahsus bu meşhur mehtap fasıllarının önde gelen temsilcileri olarak; Asdik Ağa, Lavtacı Andon, Nikoğos Ağa, Kemanî Tatyos Efendi, Kemânî Agop, Udî Serkis, Udî Afet, (Çingene asıllı) Nasip Hanım, Kemeñeci Vasil, Hanende Karakaş gibi gayrimüslim cemaatten devrin tanınmış besteci ve icrâcılarının da adları anılmaktadır (2006: 40). Aslında Osmanlı dönemi Türk makam müziğinin hemen her devrinde gayrimüslimler arasından değerli icrâcılar, besteciler, mûsikî hocaları veya kuramcıları varlık göstermiş, sanatsal veya bilimsel yaratıcılıklarıyla makam müziği geleneklerine özgün bir soluk getirmişlerdir.

Bu sanatçılar arasında ilk akla gelenler Yahudi asıllı Tanbûrî İsak<sup>100</sup>, İsak Varon, İsak al-Gazi; Rum asıllı Tanbûrî Angeli, Zaharya, İlya, Kemeñeci Nikolâki, Kemeñeci Vasilâki, Yorgo Bacanos, Denizkızı Eftalya; Ermeni asıllı Nikoğos Ağa, Tatyos Efendi, Bimen Şen, Nubar Tekyay, Artaki Candan vb.<sup>101</sup> sayılabilir. Kaldı ki besteciliğinin ve icracılığının yanı sıra, makam müziği kuramının en önemli isimlerinden biri olarak öne çıkan Kantemiroğlu, kısa bir dönem Boğdan Prensi olarak da siyasî bir görev yürütmüş olan, diplomat Dimitrie Cantemir'dir<sup>102</sup>. Diğer bir önemli sîmâ ise, asıl adı Wojciech Bobowski olan, Leh asıllı, saray müzisyeni ve tercüman Ali Ufkî Bey'dir. Adıyla anılan yaygın notasyon sistemiyle Türk müziği'nin diğer bir kuramcı-bestecisi olan Hamparsum Limonciyan ise Ermeni asıllıdır. Türk makam müziğine müzikoloji bağlamında önemli eserler kazandırmış daha pek çok gayrimüslim sanatçıya rastlanmaktadır.

---

<sup>100</sup> Klâsik tanbur tavrının büyük temsilcisi ve Sultan III. Selim Han'ın tanbur hocasıdır. Bu makbul tanbur tavrı, bir diğer gayrimüslim üstad olan Kuyumcu Oskiyam'a, ondan, Abdülhalîm Efendi'ye, ondan Suphi Ezgi'ye meşk yoluyla aktarılmıştır.

<sup>101</sup> Ayrıntılı doküman için bu çalışmanın "GAYRİMÜSLİM BESTECİ, İCRACI VE MÜZİK KURAMCILARI" bölümüne bakınız.

<sup>102</sup> Bu denli önemli isimlerin yüzeysel bilgilerle geçiştirilemeyecek oldukları açıktır. Kendileri hakkında kısa notlar "GAYRİMÜSLİM BESTECİ, İCRACI VE MÜZİK KURAMCILARI" bölümünde verilmiş, ilgili maddede tamamlayıcı literatür adreslenmiştir.



Ayrıca; nota yayıncılığında nota koleksiyonculuğuna, plâk şirketi yöneticiliğinden enstrüman yapımcılığına uzanan çok geniş bir müzik sahasında aktif olarak varlık göstermişlerdir. Bu çalışmanın “Şenlikler” bölümünde de ifade edildiği gibi, Karagöz oyunlarında yer alan karakterler arasında gayrimüslimler de yer almakta, onlara ait önde gelen makam müziği eserleri de sıklıkla icrâ edilmektedir. Sonuç olarak, Türk makam müziğinin gelişiminde gayrimüslim cemaatlerin de aktif olarak dikkate değer katkılar sağladıkları gözlerden kaçmamaktadır.



**Şekil 19: Osmanlı'da Ermeni Mûsikîşinaslar**  
<http://www.usaturkleri.com/osmanlida-musiki-yapan-ermeniler/>  
(Erişim Tarihi: 09.05.2015)

## 16. AVRUPA ETKİLEŞİMLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa merkezli müzikal etkileşimlerin tarihsel boyutları, geniş bir literatürü oluşturan, konuyla ilgili yazılan kitap ve makalelerin neredeyse tamamında, benzeri veriler ve anekdotlardan hareketle aktarılmıştır. Benzer biçimde, ardından gelen Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik hareketleri, örneğin çoksesli müziğe geçiş süreci, Batılılaşma, vb. konular da, gene Osmanlı Dönemi'ndeki hamlelerle temellendirilir, “Mehterân'dan Bando'ya” gibi ikonik başlıklarla bir dönüşüm süreci resmedilir olmuştur. Ötesinde, neredeyse bütün kaynaklarda aynı genel bilgiler verilmekte, olgular ve fenomenoloji kayda değer değişiklikler göstermemektedir. Dolayısıyla, bu çalışmada, tekrardan kaçınmak adına, sadece konunun özüne yönelik temel bilgilerin aktarılması ve yalnızca kilit noktalara temas eden/vurgu yapan özel çerçeveler içinde ele alınmaları benimsenmiştir.

### 16.1. Başlangıçtan III. Selim Dönemine Kadarki Etkileşim Çerçeveleri

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa müziğiyle ilk temasları, yaygın kanıya göre, XVI. yy'da, Fransa Kralı I. François'nın Kanûnî Sultan Süleyman'a, yardımlarına bir teşekkür niyetiyle göndermiş olduğu bir müzisyen grubu vasıtasıyla olmuştur. Müzisyenlerin sunmuş oldukları eserleri dinleyen padişah, “ruhu okşayıcı nitelikleri olan bu müziğin, [...] ordularının katı disiplini bozacağı korkusuyla, müzisyenleri [... bir müddet sonra] geri göndermiştir.” (Baydar, 2010: 2) Bununla birlikte, Zekâî Dede'nin Rauf Yektâ Bey'e aktardığı bir rivayete göre, çalınan müziğin bir pasajında sık tekrar edilen bir ritm kalıbı dikkatini çekerek, bu ritmik yapının Türk usûlüyle değerlendirilmesini, bu usûlden, Türk makam ve formlarıyla besteler yapılmasını emretmiştir. Anılan bu usûl, 12 zamanlı bir küçük usûl olarak, daha çok, Mevlevî ayinlerinde, beste ve peşrevlerde kullanılan Frenkçîn'dir.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> 28 zamanlı, az kullanılmış bir büyük usûl olarak; kâr, beste, ilâhî, peşrev gibi formların bestelenmesinde kullanılan “Frenği fer” usûlü de benzeri bir tecrübenin ürünü olarak terkip edilmiş olmalıdır. Bu terki bin, “darbeyn” usûllerin oluşumunda da kullanılmış olması, dikkate değerdir.

1599'da Thomas Dallam adında bir İngiliz org yapımcısının, Kraliçe I. Elizabeth'in emriyle İstanbul'a bir org getirerek, Topkapı Sarayı'nda, III. Mehmed'in huzurunda çalmış olduğu da kayıtlara geçmiş, bu konuda ilginç bir literatür oluşmuştur.<sup>104</sup> IV. Murad zamanında (17. yy.) sarayda çok usta ve meşhur bir İtalyan mûsikî hocasının bulunduğunu Ali Ufkî Bey<sup>105</sup>, anılarında belirtmektedir. Yazar, konuyla ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

Bu İtalyan, bizim birlikte çalışımızdaki âhengin çekiciliğini padişaha da göstermek için, sesle hep birlikte [a capella] söylenmek üzere, senfoni ilminin bütün esaslarını kullanarak bir şarkı besteledi ve birbiriyle uyumlu birçok çalgıyla icra edilmek üzere bir şarkı daha yaptı. Bu araştırmalar ve incelikler, IV. Murad gibi bir savaştının kulağını okşayamayacak kadar ileri düzeydeydi ve hünkâr, söz konusu eserleri ancak kadınlara lâıyk ve bu müziği de fazla yumuşak ve kadınsı bularak, hiç itibar etmedi. Türkler'in eski usûlünü yeğledi. (Ali Ufkî Bey'den çeviren: Ali Berktaş: 2002: 77)

Diğer yandan, dönemin Avrupa müziği notasyonunu kullanarak Türk makam müziği eserlerini notaya alma girişimleri, Ali Ufkî Bey'i makam müziği tarihinde ayırt edici bir konuma yükseltmektedir. Avrupa merkezli köklü bir eğitimden geçmiş ileri görüşlü bir bilgin/sanatçı olarak anılan Leh asıllı bu ünlü isim, Osmanlı geleneğine hem içeriden, hem de dışarıdan bakabilme avantajlarını kullanarak, makam müziği tarihi açısından dikkate değer eserler ortaya koymuş ve çeşitli formlarda bestelenmiş birçok Türk müziği eserini de unutulmaktan kurtarmıştır. Benzeri bir girişimi, yazmış olduğu kuramsal eseri *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât'ta* tekrarlamış olan Boğdan Prensi Dimitrie Cantemir'de<sup>106</sup> de görmek mümkündür. Ali Ufkî Bey gibi Avrupâî bir eğitimden geçmiş olan ve geleneği dışarıdan da gözlemleme fırsatı ile son derece önemli bir kuramsal eser yazarak, Türk müziği nazariyatına karşılaştırmalı ve metodik bir

---

<sup>104</sup> Özellikle: Mayes, 2000.

<sup>105</sup> Ali Ufkî Bey ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Cem Behar: *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (1990) ve *Saklı Mecmuâ* (2008); *Topkapı Sarayı'nda Yaşam* (2002, Çev.: Ali Berktaş); Fikret Karakaya: *Ali Ufkî Bey* (2010); *Ali Ufkî-Mecmuâ-i Sâz ü Söz* (2000, Çev.: Şükrü Elçin)...

<sup>106</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Eugenia Popescu-Judetz *Prens Dimitrie Cantemir* (2000) ve *Beyond The Glory of The Sultans Cantemir's View of The Turks* (2010); Yalçın Tura (2001). *Mûsikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı; Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* (2002, Çev.: Dr. Özdemir Çobanoğlu)

çerçeve kazandıran Prens, geliştirmiş olduğu harf notasıyla Türk makam müziği repertuarının önde gelen enstrümantal örneklerini kayda geçirmiştir. Hemen hemen aynı dönemlerde, Türk makam müziğinin en önemli bestekâr ve sazandelerinden biri olarak anılan Şeyh Kutbü'n-nâyî Osman Dede'nin de dikkate değer bir nazariyat kitabı kaleme aldığı, ve geliştirdiği bir nota sistemiyle, döneminde icrâ edilen birçok eseri kaydettiği bilinmektedir. Mevlevîliğin, farklı kültürlerle hoşgörü ile yaklaşma prensibinin; notanın benimsenmediği, hatta zaman zaman bir tür sihirbazlık aracı gibi değerlendirildiği bir geleneği temsil eden önemli bir bilgin/sanatçıya bu ileri görüşlülüğü sağlamış olduğu düşünülebilir. Takip eden yüzyıllarda da Mevlevî mûsikîşinaslar arasında böylesi “farklı” denemelere yönelerek eser veren veya bu yolda öğrenciler yetiştiren kişilere de rastlanmıştır<sup>107</sup>.

Emre Gül'ün yazmış olduğu “Osmanlı İstanbulu'nda İlk Batı Müziği Konseri” başlıklı makalede aktarıldığı kadarıyla, Osmanlı'da 18. yüzyıl başlarında, yalnızca saraylarda değil, devletin ileri gelenlerine ait köşk ve yalılarda da zaman zaman klâsik Batı müziği dinletileri gerçekleştirilmiştir:

Osmanlılar'ın, Macaristan üzerindeki Habsburg hâkimiyeti tanımak zorunda kaldığı ve onaltı yıllık büyük savaşı sona erdiren “Karlofça Antlaşması”nın imparatorca tasdikli kararlarını, Sultan II. Mustafa'ya ulaştırmak üzere maiyetiyle İstanbul'a gelen Avusturya Büyükelçisi Gorff Oettingen, Hicri, 10 Zilkade 1111, Miladi 29 Nisan 1700'de dönemin Sadrazamı, Köprülüler soyundan gelen “Amcazade Hüseyin Paşa” tarafından bir ziyafetle ağırlandı. “Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı”nda tertip edilen bu ziyafette, Oettingen'in maiyetinde bulunan müzisyenler de bir “Batı Müziği” konseri verdi. Osmanlı ülkesindeki, ilk Batı Müziği icralarından olan bu konser, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde D. TSF 1/ 79, 11/ 65, 11/ 68 fon koduyla kayıtlı bir belgede de yer aldı. Yalıda yapılan hazırlıkların akabinde Beyoğlu'ndaki konağın alınarak Tophane'den bir çekdiri ile yalıya getirilen Avusturya Büyükelçisi Gorff Oettingen, burada Çavuşbaşının yanı sıra diğer görevliler tarafından karşılandı ve Sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa'nın yanı başına oturtularak ağırlandı. İkramların ardından Avusturya Büyükelçisi'nin maiyetinde yer alan müzisyenler, kendi sanatlarını icra etti. (<http://www.dunyabulteni.net/haber/305531/...> Erişim tarihi: 02.05.2015)

<sup>107</sup> Geliştirdiği nota yazısı ve yazmış olduğu kuramsal eserleriyle Abdülbâkî Nâsır Dede; modern Türk müzikolojisinin kurucuları arasında yer alan Rauf Yektâ Bey, Suphi Ezgi ve Sâdettin Arel'in hocaları olan ve onları, bu kadim geleneğe modernist bakış açısıyla eğilmeye motive eden Hüseyin Fahreddîn, Atâullah ve Mehmed Celâleddîn Dede'ler ... ilk akla gelenler arasındadır.

Öte yandan, 17. yüzyılın önde gelen bir Osmanlı entelektüeli olan Evliyâ Çelebi'nin Viyana'da ve Kasso'da dinlediği Avrupa müziği eserleri, o dönem için; belirli bir ses sınırı içinde dolaşan, tek partili ve makam temeline göre bestelenen bir müziğe alışkın olan Osmanlı kulağının kolayca ilgi duyarak seveceği türden değildir. Yazarın izlenimleri dikkate alındığında, bu önermenin son derece çarpıcı bir yansıması izlenebilmektedir.<sup>108</sup> Avrupa'da elçi olarak görev yapan Yirmisekiz Çelebi Mehmed (1660?-1732), Mustafa Hattî Efendi (ö. 1760), Yusuf Ağâh Efendi... gibi isimlerin kayıtlarında da benzeri izlenimlere rastlamak mümkündür.<sup>109</sup> Emre Aracı'nın aktarımlarıyla aşağıda alıntılanan bu kayıtlardan biri, Avrupa müziğine ilgi duyan bir padişah olduğu bilinen III. Selim'in saltanat yıllarına rastlamaktadır:

Osmanlı, III. Selim (1789-1807) devrinden beri resmî anlamda Batı'nın müziğine ilgi duyarak sarayına kabul etmişti. Sarayda Batı sanatlarının icrâsı da yeni bir olgu değildi. Nitekim III. Selim'im sır kâtibinin bildirdiğine göre, padişah, kızkardeşi Hatice Sultan'ın sarayında bulunduğu bir sırada, paravan arkasından işittiği org ve gördüğü danslar karşısında heyecanını tutamayarak ortaya çıkmış ve etrafa iltifatta bulunmuştu. 15 Mayıs 1793 Sâdâbâd dönüşü, Topkapı Sarayı'nda "Frenk rakkaslarını" seyredip eğlenmişti. Refik Ahmet Sevengil'in tespitleriyle ortaya çıkan başka bir kayıta da (1211 yılı) Zikaade'nin 6. Çarşamba günü (3 Mayıs 1797) Topkapı'ya inildi ve dün gece Topkadı'da Ağayeri'nde "opera" adlı ecnebî oyunu gösteren Frenkler'in temâşâ ettikleri çalgılı-çengili oyun ve konuşmaları ve dimağa sıkıntı ve nezle getiren is ve pasları ve taklitleri söylenilerek eğlenildi." denilmekteydi. Sır kâtibi, bu yabancı müzikten pek hazzetmemiş olsa da, padişah, yine de bu tür Avrupâî eğlenceleri görmek arzusundadır.

(Aracı, 2006: 56)

Öte yandan, Avrupa etkilerinin yoğun şekilde hissedilmeye başlandığı bu yıllardan (1789-1807) önce de, Osmanlı saraylarında Avrupa müziğine, lüks ve egzotik bir eğlence unsuru olarak zaman zaman ilgi gösterildiği bilinmektedir.

<sup>108</sup> Bkz: M. R. Gazimihal: *Türkiye-Avrupa Müsiki Münâsebetleri* (1939: 51-52)

<sup>109</sup> Konuyla ilgili son derece toparlayıcı anekdot ve yorumlamalar için bkz.: Refik Ahmet Sevengil: *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız* (1969: 8-15) Kitapta, Osmanlılar'ın klâsik Avrupa müziği ile olan yakınlaşmaları tarihsel bir perspektifle ele alınmış, ayrıca, kayda değer örneklemelerle bu yakınlaşmaların boyutlarına göndermeler yapılmıştır. Ayrıca, çarpıcı tespit ve çıkarımlarıyla bugün de müzikolojik önemini koruyan Mahmud Ragıp Gazimihal'in *Türkiye-Avrupa Müsiki Münâsebetleri* (1939) adlı kitabı, Avrupa etkileşimlerinin boyutlarını metodik bir anlayışla ele alan kayda değer bir eserdir.

Emre Aracı'nın aktardığına göre: "IV. Mehmed'in şehzadelerinin sünnet törenlerine ve padişahın kızı olan Hatice Sultan'ın Mustafa Paşa ile evlenmesi şerefine, 1675'te Edirne'de düzenlenen eğlencelere, Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmed Paşa'nın girişimleriyle, Venedik'ten tam takım bir opera heyetinin getirilmesi kararlaştırılmış, fakat zaman darlığından bu girişim sonuçsuz kalmıştır." (Aracı, 2010: 32)

### **16.2. III. Selim Döneminden Cumhuriyet'e Kadarki Etkileşim Süreçleri**

Klâsik Avrupa müziğini ve kültürünü daha yakından tanıma tecrübeleri, yüzünü Avrupa'ya dönerek, bu eksende (o devrin şartlarına göre) cesaret isteyen reform hareketlerini başlatan III. Selim'in saltanat yıllarında gerçekleşmiştir. "Nizâm-ı Cedîd" adı verilen, Avrupa'yı örnek alan yeni bir ordu kurulurken, bu ordu için ayrıca bir boru takımı da ilâve edilmiştir. Emre Aracı, adı geçen bu yeni orduyla ilgili olarak müzikal bağlamda şu genel bilgileri aktarmaktadır.

Resmî anlamda Batı müziği kültürünün orduya sirayet etmesi de yine III. Selim devrinde olmuştur. Nizâm-ı Cedîd adı altında yeniçeri örgütünden bağımsız, kılık kıyafet, donanım ve taktikler açısından Avrupâi prensiplere göre oluşturulan yeni teşkilâta bir de boru takımı ilâve edilmiştir. Hatta tam teşekküllü bir bando olmayan bu oluşumda Sevengil'in "Bandomuzun ilk hocaları" olarak kabul ettiği Vaybelim Ahmed Ağa ve Trampetçi Ahmed Usta gibi Türkler de görev yapmıştır. Gazimihal ve Aksoy da dahil olmak üzere pek çok kaynakta adları tekrarlanan bu şahısların, Sevengil'in ifadesiyle "Hatıralarını saygıyla anılmakla beraber, bunların mûsikî bilgilerinin batı örneğine uygun, tam takım bir bandoyu yetiştirmeye kâfi olamayacağını" kabul etmek lâzımdır. II. Mahmud devriyle birlikte ortadan kaldırılan yeniçerilerin yerine, 1826'da kurulan Asâkîr-i Mansûre-i Muhammediyye alaylarına müzik sağlaması için oluşturulan Bando takımlarının örgütlenerek, eğitimine de ilk olarak Ahmed Ağa ve Ahmed Usta'nın tayin edildikleri ve bunları, Manguel adında bir Fransız ve sonradan da Giuseppe Donizetti'nin takip ettiği yine devrin kaynaklarından bize ulaşan bilgilerdir. (Aracı, 2006: 56-57)

Nedet Sakaoğlu'nun III. Selim dönemine ait bilgiler aktardığı aşağıdaki pasajı, konuyla ilgili tamamlayıcı bir bakış açısı sağlamaktadır:

Avusturya'dan getirttiği bahçevan Jacop Enslé, Viyana İmparatorluk Sarayı bahçevanının kardeşiydi. İstanbul'da çalıştığı 1794-1802 döneminde hasbahçelere Avrupâi görünüm kazandıran bu ustadan başka, Melling, dans öğretmeni bir Fransız, birçok müzisyen de

İstanbul'a gelmişlerdi. Dans ve müzik sanatçıları, doğrudan saraya alınmayarak, saraydan gönderilen cariyelere müzik ve dans eğitimi veriyorlardı. (Sakaoğlu, 1999: 401)

Dönemin Avrupası'ndaki gelişmeleri takip eden, kültürlü bir padişah olarak kaydedilen III. Selim'in kurmuş olduğu Nizâm-ı Cedîd (yeni düzen) adındaki bu ordu, aslında kendini "Batılı bir düzen/disiplin" içinde anlamlandırma eğilimlerinin işaretlerini veren yeni bir devrin çarpıcı simgelerinden biri olarak kabul edilebilir. Güçlü bir ordunun, bir devletin varlığını devam ettirebilmesi için hayâtî önem taşıdığı o dönemlerde (18. yüzyıl sonları); kılık-kıyafetten savaş malzemelerine, kullanılan savaş tekniklerinden icrâ edilen ordu müziklerine kadar askerî anlamda birçok detayın, Avrupa standartlarına göre yeniden değerlendirilmesi fikri, aslında, kendini "yeniden" tanımlama ihtiyacının da bir uzantısıdır.

Türk makam müziğinin önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilen ve kendisi de çok sayıda yeni makam terkip etmiş olan III. Selim'in, bu yenilik anlayış ve arayışlarını, yapılmasını teşvik ettiği yeni makam terkiplerinde veya bestelenen eserlerin makamsal yapılarında da gözlemlemek mümkündür. Tarz-ı cedîd, Rast-ı cedîd, Şevk-i cedîd, Hüzûm-ı cedîd, Nihâvend-i cedîd gibi sonu "cedîd"le ("yeni") biten makamlar; Tahir-bûselik, Muhayyer-bûselik, Nevâ-bûselik, Gerdâniye-bûselik, Acem-bûselik, Arazbar-bûselik gibi, göreceli olarak Batı müziğine yakın duran Bûselik makamına, Tahir, Gerdâniye, Nevâ, Muhayyer, Acem, Arazbar gibi (görece olarak) Doğu'ya dönük makamların eklenmesiyle oluşturulan yeni terkîpler, makam müziği repertuarına "klâsikleşmiş" çok sayıda beste örneğinin katılmasına olanak sağlamıştır. Bu Batı-Doğu eksenli uzlaşımsal kompozisyon anlayışlarını çok daha cesaretle melodilerine yansıtmış olan bestecilere de bu dönemde (ve sonraki dönemlerde) rastlanmaktadır: Hamâmî-zâde İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Basmacı Abdi Efendi, Tanbûrî Emin Ağa ve Kemânî Rızâ Efendi, bu anlamda ilk akla gelen besteciler arasında anılmaktadırlar<sup>110</sup>.

Söz konusu bu etkileşimler, sadece tercih edilen makamlarda ve bu makamların çatısı altında kurulan daha geniş aralıklı melodik yapılanmalarda takip

<sup>110</sup> Anılan bestecilerin Avrupa etkisi taşıyan eserlerinden örnekler için *Ekler* bölümüne bakınız.

edilmemektedir. Örnekleri makamlar kadar geniş olmamakla birlikte, form ve usûllerde de benzeri yenilik hareketleri repertuar üzerinden izlenebilir. Örneğin, *Kâr-ı nev* adlı “yeni tarz” bir “kâr” formunu ilk defa olarak uygulayan Dede Efendi, sonradan pek takipçisi görülmemekle birlikte, Avrupâî bir anlayışla ve daha serbest bir düzende; gerek kâr formunun yapısı, gerekse melodi ve usûlü değerlendirilme biçimleriyle öncü bir tarzın işaretlerini vermiştir. Ayrıca bu dönemde *vals* ritmini çağrıştıran,  $\frac{3}{4}$  yapısıyla Avrupâî bir etki yaratma fikri uyandıran “Semâî” usûlünün de şarkı formunda dikkate değer şekilde kullanılmış olduğu gözlenmektedir.

Diğer yandan, III. Selim’in, Türk makam müziği eserlerinin unutulmaktan kurtulması adına nota icat edilmesini teşvik etmesi dikkate değerdir. Hamparsum ve Abdülbâkî Nâsır Dede notalarının üretilmesine önyak olan bu yaklaşım, var olma sebebi icrâ ve sözlü aktarım (meşk) olan bir müzik geleneğine, geleneğin (kendine göre haklı gerekçelerle) yadsıdığı bir müzikal malzeme (nota) vasıtasıyla yüzlerce eserin unutulmaktan kurtulmasına olanak sağlamıştır. Belirli üstatların hafızalarına ve (belki bir anlamda) insaflarına teslim edilmiş bir müzik dağarının notayla kayıt altına alınması fikri, diğer yandan, sözlü kültür geleneğinden yazılı kültür geleneğine geçişin gözle görülür bir aşaması olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde müzik kuramına yönelik çalışmaların da yeniden canlandırılmış olması, aynı “cedîd” anlayıştan beslenen, “yeni bir hayat” algısının ve kendini tanımlama süreçlerinin ürünü olsa gerektir.

Türk makam müziği klâsiklerinin azımsanmayacak bir bölümünün, geleneğe dışarıdan da bakabilmiş, geleneğin yadsıyacağı bir hayat tarzını uygulamaya sokma eğilimleri olan bir padişahın döneminde üretilmiş olması, oldukça ilgi çekicidir. Ayrıca, klâsik Osmanlı üslûbuna, hem ileri tanbur ve ney icrâcılığından, hem de yapmış olduğu usta işi bestelerinden hareketle, hâkim olduğu anlaşılan III. Selim’in, makam müziği geleneklerinde, Avrupa müziğiyle etkileşimleri olan kompozisyon anlayışlarını da teşvik etmiş olması, daha sonraki yüzyıllarda da referans alınmasına ve takipçilerini yaratmasına zemin hazırlamıştır. Öte yandan, bu dönemlere ait Batı etkileşimli eserler üzerinde, klâsik Avrupa müziği kuramından da destek alarak geniş çaplı analiz çalışmalarının yaygınlık



kazanması hem döneme, hem de repertuara ışık tutacaktır. Ancak bu uğraş henüz taliplerini beklemektedir.

Bir sonraki devrin önemli bir besteci ve eğitimcisi olan Hacı Hâşim Bey'in (1814-1868) *Mecmuâ*'sında, Türk müziği makamlarının, Batı müziği (tonal) dizileri ile karşılaştırılarak tanımlanmış olması çok dikkat çekicidir.<sup>111</sup> Her ne kadar bu bakış açısı, metodolojik bir perspektiften uzak görünüyorsa da, bir anlamda, karşılaştırmacı bir düşünce tarzının, kendini bir başka kültür üzerinden yeniden tanımlama ihtiyacına işaret etmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde, “modern” Türk müzikolojisinin temelleri atılırken, bu karşılaştırmacı bakış açısının, Avrupa merkezli bir metodoloji üzerinden çok daha derin ve sistematik bir çerçeve içinde ele alındığı görülecektir.

Hâşim Bey'in aşağıda kaydedilen bir şiiri, aslında o dönemin (19. yy. ortaları) kimi şarkı güftelerinde de sıklıkla rastlanabilecek, Osmanlı toplumunda kendini iyiden iyiye hissettiren Avrupa etkilerine—ironik—göndermeler yapan bölümler içermektedir:

Ey dilber-i hoş nevresim  
Avrupa edâsı kesim  
Lûtfeyle gel, nev-hevesim  
Şâd et, kerem kıl meclisim.

Alafranga heyetin  
Dünyayı tuttu şöhretin  
Şampanya ise âdetin  
Şâd et, kerem kıl meclisim.

Gerdana bağlama siyah  
Ser eyleme endâmın ah!  
Göster meyânın gâh gâh  
Şâd et kerem kıl meclisim.

---

<sup>111</sup> Konuyla ilgili detaylı bir inceleme için bkz.: Gökhan Yalçın (2013). “Hâşim Bey Mecmuasının ‘Makam ve Tonalite Karşılaştırması’ Yönünden İncelenmesi”, *Turkish Studies*, Volume 8/6, , p. 753-768.

Kundura giymiş ayağa  
Aşk ateşine yakmağa  
Mintanı çıkar sarmağa  
Şâd et kerem kıl meclisim.

([http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/hasim\\_bey.php](http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/hasim_bey.php)/Erişim Tarihi: 01.05.2015)

III. Selim gibi yüzünü Avrupa'ya dönmüş, sanatkâr ruhlu bir padişah olan II. Mahmud zamanında (1808-1839), söz konusu Batılılaşma hareketleri, çok daha ileri boyutlarda ele alınmış, Klâsik Batı müziğine yönelik ilgi artarak devam ettirilmiştir. Gözde Çolakoğlu Sarı, dönemin bu Avrupa merkezli müzikal etkileşim alanlarıyla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

II. Mahmut (1808–1839) askerî yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturan yeniçerilileri lağvetmiş, III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askerî birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir (Mardin, 2002: 11–12). Böylece ıslahatın daha rahat ilerleyebileceği, nispeten engelsiz bir yol açmıştır (Kunt, 1997: 93). II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı lağvetmesi, Osmanlı'nın geleneksel askerî müzik kurumu olan Mehterhâne'nin de ilgasına sebep olmuş, yine Batı örneğiyle oluşturulmuş başka bir askerî müzik eğitim ve icra kurumu olan Muzika-yı Hümayun 1828'de bir bando kimliği ile kurulmuştur. Bandonun başına önce Fransız Manguel ve ardından İtalyan Guiseppe Donizetti<sup>112</sup> (şeflik dönemi: 1828-1856) getirilmiş, kurum zamanla saraydaki bütün müzik çalışmalarını bünyesinde toplayan bir okul haline gelmiştir. Söz konusu hareket, yani Batılı bir kimlikle kurulan orkestranın varlığı ve saraydaki tek askerî müzik kurumu haline gelmesi; batılılaşmanın saraya birebir etkisidir. Dönemin müzik yazısı Hamparsum ile Batı notasını bando takımına öğreten Donizetti'nin Osmanlı'ya gelişi bu açıdan önemli bir olaydır. Çünkü Donizetti'nin ilk bando şefi kimliğiyle birlikte, Batı notası da 1650'lerden sonra ilk kez etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir (Şekil 5). Batı müziğinin saraydaki varlığının belirgin başka bir kanıtı Donizetti'nin II. Mahmut'a ithaf ettiği "Marş-ı Sultanî" isimli ilk Osmanlı Marşı'dır. Bu marşın ardından kurumun yabancı ya da Osmanlı uyruklu bestecileri makamsal yapıdan çok uzaklaşmadan, Batı'nın çoksesli

<sup>112</sup> Emre Aracı'nın son derece önemli bir çalışması olan *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu* (2006) adlı kapsamlı kitabı, Paşa'nın şahsında, Osmanlı'da klâsik Avrupa müziğinin gelişme evrelerine de çarpıcı göndermeler içermektedir. Yazarın konuyla bağlantılı bir diğer kapsamlı çalışması *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası* (2010) ve çok sayıda makalesi, bu alanda öncü çalışmalar arasındadır. Alanında bir diğer öncü çalışma olan Evren Kutlay Baydar'ın *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri* (2010) adlı dikkate değer kitabı ve Ömer Eğecioğlu'nun *Müzisyen Strauss'lar ve Osmanlı Hânedanı* (2012) adlı çalışması, bu bağlamda tamamlayıcı perspektifler sağlamları açısından yakın tarihte yayınlanmış ilk akla gelen araştırmalardır. Ayrıca Vedat Kosal'ın *Osmanlı'da Klâsik Batı Müziği* (2001) adlı kitabı da konunun öncü çalışmaları arasındadır.

yapısını bünyesinde barındıran çeşitli marşlar bestelemişler ve bu marşları da dönemin padişahlarına ithaf etmişlerdir: Mahmudiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı, Reşadiye Marşı gibi. II. Mahmut dönemi yönetim ve sarayın müziği teşvik işlevini Osmanlı- Türk Müziği'yle birlikte, Batı müziğini de teşvik ederek yerine getirmeye başladığı bir dönemi simgelemektedir. Abdülmecit döneminde ise durum çok farklı bir hal almıştır. (Sarı, 2014: 19-41)



**Şekil 20: Donizetti Paşa**  
<http://www.mavi-nota.com/resimler/yazilar/429.jpeg>  
(Erişim Tarihi: 02.05.2015)

Sultan Abdülmecid'in saltanat dönemi, artık Avrupa müziği ve kültürünün merkezî bir konum aldığı, Türk makam müziğinin de eski önemini yitirmeye başladığı bir devreyi temsil etmektedir. Avrupâî bir yaşam biçimini benimseyen ve klâsik Avrupa müziğine büyük ilgi göstererek, Avrupa'nın şöhretli virtüözlerini sarayında ağırlayan Abdülmecid, aynı zamanda sarayda bir kadın orkestrası da kurdu muştur. 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda, sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynanmaya başlamış; ardından 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyaları da, gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahnelemiştir. Öte yandan, Mesut Cemil'e göre, Osmanlı'nın bu dönemlerinde, müzikte ağırlık merkezini İtalyan "modası" oluşturmuş, meselâ J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven gibi klâsik Avrupa müziğinin önde gelen temsilcilerine yönelik çalışmalara repertuarlarda (henüz) ağırlık verilmemiştir. (Cemil 2002: 96)

19. yüzyıl boyunca sarayda ileri gelen müzik hocaları içinde yabancı isimler dikkat çekici bir boyuttadır.<sup>113</sup> Osmanlı saraylarında klâsik Avrupa müziğinin geliştirilmesi için büyük emek sarf eden bu hocalar, kullandıkları Avrupâî teknik ve materyaller yanında, makamsal renkler taşıyan eserler de besteleyerek, bir anlamda yeni bir müzik sentezi fikrinin de temellerini atmışlardır. Türk makam müziği eserlerinin çökseslendirilmesinde de önemli roller üstlenen bu yabancı isimler, ileride Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik rotasına etki edecek bir çökseslilik anlayışının da bir ölçüde fikir öncülüğünü yapmışlardır.



**Şekil 21: Osmanlı Bahriye Bando**  
<http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=281>  
(Erişim Tarihi: 07.05.2015)

Osmanlı Devleti'ndeki bu "Batılılaşma" serüvenini çok daha bütüncül bir perspektifle ele alarak özetleyen Selçuk Alımdar, aşağıda aktarılmış olan saptamalarıyla konuya oldukça dikkat çekici açılımlar getirmektedir:

Sultan II. Mahmud'un, Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin müzik örgütlenmesi için attığı ilk adımlar, saray, bürokrasi ve orduda Batı müziğinin benimsenmesinde belirleyici olmuştur. Sarayda hanedan mensupları eğitim, icra ve beste ile meşgul olurken bir yandan saray bünyesinde kurulan tiyatrolar çeşitli müzikli etkinliklerin düzenlenmesini sağlamıştır. Batı müziğinin devletin resmî müziği haline gelmesiyle merasim ve

<sup>113</sup> Bu isimler arasında Donizetti Paşa, Guatelli Paşa, Bartolomeo Pisani, Italo Selvelli, Augusto Lombardi, François Lombardi, Giuseppe (Joseph) Parisi, Alessandro Voltan (Macar Tevfik Bey), Fernando de Aranda, Paul Dussap ... gibi hocalar, ilk anda akla gelenlerdendir.

diplomatik temsillerden oluşan çeşitli etkinliklerde resmî marşlar icra edilmiştir. Saraya bağlı bir müzik kurumu olarak Muzika-i Hümâyun, bando, orkestra ve tiyatroyu içerecek ve yabancı uzmanların da desteğini alacak şekilde büyüyerek Cumhuriyet'in başlıca müzik kurumlarının temelini oluşturacak bir olgunluğa erişmiştir. Osmanlı coğrafyasına yayılmış olan ordularda bandolar oluşturulmuştur. Devlette başlayan benimsenme süreci, daha sonra sivil hayatı kuşatacak şekilde genişlemiştir. Batı müziğinin Osmanlı toplumuyla etkileşimi, iki tip benimsemeyi beraberinde getirmiştir. Bunlardan birisi Batı müziğinin Avrupa'da içinde yaşadığı kültürel sisteminin takliden İstanbul'da yaşatıldığı bütüncül bir benimsemedir. İkinci tip benimseme ise Avrupa'daki sistemi tanımlayan ve oluşturan müzik teorisi, çalgı, müzik türleri, yayıncılık, gramfon, vb. çok sayıda unsurun münferit olarak alınarak yerel müziğe aktarımını işaret etmektedir.

(<http://www.selcukalimdar.com/xix-yuzyildan- itibaren-osmanli-devletinde-bati-muziginin-benimsenmesi-ve-toplumsal-sonuclari/02.05.2015>)



**Şekil 22: Guatelli Paşa**  
<http://emrearaci.weebly.com/andante-articles.html>  
(Erişim Tarihi: 10.05.2015)

Bütün bu süreçler, Avrupalılaşıma idealine yönelik yapılan çalışmaların kültürel katmanlarını yansıtmaktadır. Avrupa'dan “devşirilen” marş<sup>114</sup>, operet<sup>115</sup>, kanto<sup>116</sup>, fokstrot... gibi formların; keman<sup>117</sup>, viyola, viyolonsel, piyano<sup>118</sup>, klârinet<sup>119</sup>... gibi enstrümanların makamsal çerçeveler içinde değerlendirildiği; nota koleksiyonculuğunun<sup>120</sup> ve nota/kitap yayıncılığının<sup>121</sup> başladığı, ses kayıt tekniklerinin<sup>122</sup> uygulandığı... bu yeni devir, toplumun bütün katmanlarına yayılmamış olmakla birlikte, yeni bir yaşam algısının önemli işaretlerini vermektedir.

---

<sup>114</sup> Burada kastedilen, Avrupa müziğinin çekimine giren marşlardır. Mehter havaları, bu kategorinin dışında değerlendirilmiştir. Bütüncül anlamda “Türk marşları” ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Mahmud Râgıp Gazimihal (1955). *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*; Haydar Sanal (1964). *Mehter Müsîkîsi*; Ethem Rûhî Üngör (1965). *Türk Marşları*; Ahmet Tezbaşar (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*; Eugenia Popescu-Judetz (1998). *Türk Müsîkîsi Kültürünün Anlamları*: “Bir Güç ve İcrâ Gösterisi Olarak Mehter” s. 56-72...

<sup>115</sup> Adı Türk operetleriyle özdeşleşen besteci Muhlis Sabattin Ezgi'nin yaşamını ve müzikal kimliğini irdeleyen, Berrak Taranç'a ait *Operet Kralının Gizli Dünyası: Muhlis Sabahattin (1889-1947)* adlı kitap (2005), konuyla ilgili tarihsel aktarımların da yapıldığı başlıca eserdir.

<sup>116</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ergun Hiçyılmaz: *İstanbul Geceleri ve Kantolar* (1999). Ayrıca, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin (1995) “Kanto” maddesinde Rûhî Ayangil'e ait önemli bir makale yer almaktadır.

<sup>117</sup> Avrupa kaynaklı kemanın, ilgi çekici bir tezatla, Osmanlı müziğinin yerlileşme dönemi olarak kabul edilen 17. yüzyılın (yaklaşık olarak) ikinci yarısında Türk müziği çevrelerinde kullanılmaya başlandığı ve günümüze kadar da estetik değerini büyük ölçüde koruduğu dikkati çekmektedir.

<sup>118</sup> Türk müziği seslerini vermeye elverişli olmayan piyanonun 19. yüzyılda Bursa Mevlevîhânesi'nde dahi kullanılmış olduğu; ilk taş plâk dönemlerinde de zaman zaman makamsal eserlerin icrâlarında değerlendirildiği kayda değer bilgilerdendir.

<sup>119</sup> Klârinet gibi Batı kaynaklı olmasa da, klârinetle beraber “piyasa müziği”nde rağbetle kullanılan darbuka da, yabancı kökenli enstrümanlar arasındadır ve aslında, özgün Türk makam müziği icrâlarında yeri bulunmamaktadır.

<sup>120</sup> 19. yüzyılda makamsal müziğin belki bir ölçüde kaderini de değiştirecek son derece dikkate değer bir girişim olan nota koleksiyonculuğu konusunda bazı Osmanlı aristokratlarının öncü çalışmalar ortaya koydukları dikkati çekmektedir. Bu isimler arasında Necip, Abdülhalîm ve Ethem Paşa'lar sayılabilir. Sultan Vahdettin'in ve Sadettin Arel'in de son derece geniş nota koleksiyonları olduğu bilinmektedir. Nota koleksiyonculuğu, 20. yüzyılda çeşitli isimlerin bireysel gayretleriyle devam ettirilmiştir.

<sup>121</sup> Osmanlı'da müzik yayıncılığı konusunda son derece toparlayıcı bir çalışma için bkz.: Bülent Alaner (1986). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*; aynı konuda zengin görselliği ile son derece özenli ve kapsamlı bir çalışma için, bkz.: Gönül Paçacı (2010), *Osmanlı Müziğini Okumak. Neşriyat-ı Musîkî*.

<sup>122</sup> Yayımlandığı tarihten bugüne, alanında hâlâ en önemli kaynak olarak değerlendirilebilecek, Cemal Ünlü'ye ait *Git Zaman Gel Zaman* (2004) adlı kapsamlı çalışma, bu konuda son derece zengin bilgiler ve kıyaslama olanağı veren tespitler içermektedir.



**Şekil 23: “Haremde Beethoven”, Halife Abdülmecid Efendi, tuval üzerine yağlıboya**  
[http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archive=&start\\_fr](http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archive=&start_from=&ucat=1,12&)  
[om=&ucat=1,12&](http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archive=&start_fr)  
(Erişim Tarihi: 03.05.2015)

20. yüzyıla uzanan süreçte daha da hızlanan Batılılaşma süreçleri hakkında Alimdar'ın vermiş olduğu bilgiler, sosyolojik saptamaları açısından oldukça değerlidir. Aşağıdaki genişçe alıntı metnin bütünlüğü ve toparlayıcılığını korumak açısından, olduğu gibi aktarılmıştır:

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren İstanbul'da Batı müziği ile ilgili bir piyasanın temelleri atılmıştır. Pera merkezli gelişen bu piyasa içerisinde tiyatro, gazino, kahve ve otellerin yanı sıra yabancı devletlere ait elçilik, kulüp, dernek ve okul gibi yapılar çeşitli müzik etkinliklerine sahne olmuştur. Müzik, çalgı ve fonograf-gramafon gibi konularda uzmanlaşan ticarethaneler müziğin tüketimi ve üretimi için gerekli olan ürün ve hizmetleri sağlamada kolaylaştırıcı bir rol oynamışlardır. Yine Pera'daki pek çok müzik öğretmeni de amatör müzisyenlerin yetiştirilmesine katkı sağlamışlardır. Ondokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreği itibariyle İstanbul'daki müzik piyasası makam müziğini de içine alarak kitleleşme yolunda bir adım daha atmıştır. Tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesireler farklı türlerde ve sunuş şekillerinde makam müziği icralarına yer vermiştir. Amatör müzik eğitimine olan ilgi, geleneksel meşk sisteminden ayrılan bir profesyonel öğretmen zümresinin yaygınlaşması sonucunu doğurmuştur. Yirminci yüzyıla birlikte müzik eğitimi kurumsallaşarak müfredatın standartlaşması ve müzik öğretmenliği mesleğinde uzmanlaşma yolunda kalıcı bir adım atılmıştır.

Yayıncılığın ve Batı grafik notasının benimsenmesiyle, müzik notalarının yanı sıra, nota, teori ve çalgı öğretim kitaplarının basımı giderek artmıştır. Batı müziğinin, makam müziğinde beste üretimi üzerinde de çeşitli tesirleri görülmüştür. Kitleleşen bir müzik piyasasında şarkı, marş, opera ve kanto<sup>123</sup> türlerinde yapılan bestelerin sayısı artmıştır. Tasvirî müzik denemelerinin yanı sıra çok sesli, tonal, süsleme ve ifade unsularının kullanımıyla beste üzerinde doğrudan görülen etkilerin de ilk örnekleri kaydedilmiştir. Batı müziğinin Osmanlı toplumunda bütüncül ve kısmî olarak benimsenmesinde devlet, gayrimüslimler, aydınlar ve müzik piyasası ile teknolojik gelişmeler belirleyici etkilerde bulunmuştur. Devlet, bu süreç için gerekli olan zemini ve motivasyonu sağlamıştır. Gayrimüslimler piyasanın öncü tüketicileri ve üreticileri olarak gerekli kültürel iklimin en azından ilk zamanlar devamlılığını sağlamıştır. Aydınlar ise, müziği ile birlikte Batı kültürünün toplumda rağbet görmesini teşvik edecek şekilde yayıncılık ve yazarlık faaliyetleri ile kamuoyunu biçimlendirmeye ve etkilemeye çalışmıştır. Müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler ise oluşmakta olan kitle kültürünün tüketicilerini tatmin edecek ürünler arz ederek, toplumun belirli kesimlerinden gelen ekonomik anlamda bir talebin karşılanmasını sağlamıştır. (a.g.e.)



**Şekil 24: Zeki Üngör yönetimindeki Saray Orkestrası (1917)**  
<http://onedio.com/haber/osman-zeki-ungor-461944>  
(Erişim tarihi: 15.05.2015)

<sup>123</sup> Yüzyılın sonlarına doğru longa, sirto gibi Balkan kökenli yeni formların da Türk makam müziğinde kullanılmaya başladığı görülmektedir.



Avrupa sanat çevrelerinde değerlendirilmekte olan yeni sanat akımlarını yakından takip ederek yeni bir şiir dili yaratma yolunda cesaretli adımlar atan Türk şairleri, zaman zaman Türk bestecilerine de yeni ifade alanları açmışlardır<sup>124</sup>. Ne var ki, bu cazip alan hak ettiği ilgiyi görmüşe benzememektedir. Hüseyin Sâdettin Arel (1880-1955), özellikle prozodi ve nüans konusundaki kuram ve kompozisyon çalışmalarıyla bu çerçevede öne çıkmış; ancak radikal, bir o kadar da istisnâ sayılabilecek çabaları yaygınlaşma olanağını bulamamıştır.<sup>125</sup> Bununla birlikte Avrupa'daki Romantizm akımının, Arel'den çok daha önce, bir ölçüde Türk makam müziği üretimlerine de tesir etmiş olduğu, hissedilebilir bir olgudur. Daha çok edebiyat koluyla Osmanlı coğrafyasına nüfuz eden Romantizm, dolaylı olarak müziğe de etki etmiştir. Evin İlyasoğlu'nun, akıma dair vermiş olduğu bilgilerin yansımaları, aynı dönemde İstanbul'un önde gelen kimi Türk besteci ve icrâcılarının yapıtlarında, hatta yaşayış tarzlarında da bir ölçüye kadar takip edilebilmektedir:

Müzikte Romantik Dönem, 19. yüzyılı baştanbaşa kapsayan ve 1830'lardan 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan müzik akımıdır. Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz, Verdi ve Wagner'in çağıdır bu. Ancak hemen şunu da eklemek gerekir ki Romantizm, her çağda, her sanatçıyla yaşanmıştır; ama 19. yüzyılda sanat yapıtlarına daha yoğun ve abartılı biçimde yansıdığından bu çağın kimliği olup çıkmıştır. Romantik; [...] düşlemler, imgeler içinde uçan, ulaşamayacağının peşinde koşan, kendine acıyan, anlaşılılmaktan yakınan, ruhsal iniş-çıkışlarını yapıtlarına yansıtan sanatçıdır. [...] Bir türlü sözünü bitiremeyen, yapısal çerçevelerle düşüncelerini sınırlamaktan kaçınan, denge ve oran uğruna yapıtın özünü yitireceğinden korkan, iç dünyasının karmaşasını sanatına yansıtıkça tekniği de karmaşıklaştıran [bir] sanatçı[dır.]. (İlyasoğlu, 1996: 77)

Yukarıda aktarılan romantik besteci tasvirleri; Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve özellikle Tanbûrî Cemil Bey'in şahıslarında, belirli bir ölçüye kadar hissedilebilecek nüanslar taşımaktadır. Yukarıdaki tanımlamaların, örneğin, Hacı Ârif Bey'e, ille de bire bir uyması gerekme de; bir yandan yaşayış tarzı, bir

---

<sup>124</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar (2008). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY.

<sup>125</sup> Makam müziği kapsamında çekici ve bâkir bir çalışma alanı olan, Avrupa sanat akımlarının etkisi altında geliştirilen şiir anlayışlarından ilham alan müzik eksenli kompozisyon yaklaşımları bahsi, hem Arel ile sınırlı kalmasıyla, hem de Cumhuriyet Dönemi'ne denk gelmesiyle, bu çalışmanın kapsamını aşacağından burada, sadece bir değinme/hatırlatma ile yetinilmiştir.

yandan da kompozisyon anlayışına yansıyan dikkat çekici ifade yenilikleri ile, izdüşümleri olduğu, görülebilir. Önceki dönemlere kıyasla yapısal dönüşümlere uğratılan, daha romantik bir ifade üslubu ve daha kısa/direkt bir anlatım biçimi kazanan şarkı formu, Hacı Ârif Bey’le birlikte romantik söylemin de bir anlamda simgesi olmuştur. Bu yeni üslup; Şevki Bey, Rahmi Bey, Selânikli Ahmed Efendi, Suphi Ziyâ Özbekkan, Lemi Atlı, Bimen Şen, Râkım Elkutlu gibi son büyük şarkı ustalarıyla 20. yüzyıla taşınmış ve bir anlamda tüketilerek; Sâdettin Kaynak, Selâhaddin Pınar, Münir Nûrettin Selçuk, Yesârî Âsım Arsoy... gibi tanınmış isimler yoluyla yeni müzikal ifade alanlarının denenmesine olanak sağlamıştır. Bu yeni ifade arayışları, şiir alanında gerçekleştirilen yeniliklere koşut bir çerçevede, 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak varlıklarını hissettirmiş, ve zaman zaman duraksama ve tekrarlarla da olsa, günümüze dek gelişimini devam ettirmiştir.

Edebiyat ve müzik alanlarında Batılı anlamda dikkate değer uygulamaların öne çıktığı bu dönemde; dans, mimârî, resim, heykel vd. birçok alanda da kayda değer gelişmeler olmuştur. Dikkat çekici bir örnek olarak, ünlü bir Ermeni ailesi olan Balyan’ların, 19. yüzyıl Osmanlı mimarîsine olan etki ve katkılarından hareket edilebilir: İlgi çekici bir biçimde, aile, cami tasarımlarıyla da öne çıkmaktadır. Cami mimarîsine getirdikleri, göze çarpıcı Avrupâî üslup anlayışı, Avrupa kilise mimarîsi örneklerini anımsatacak detaylar içermektedir. Bu anlayış, makamsal eserlerin çoksenslendirildiği aranjmanlarda duyumsal olarak da dikkati çekmekte, diğer yandan, geleneksel algı dünyasında çoğu zaman “yabancı/öteki, yapay” gibi çağrışımları olan, eleştirel ve karşıt bir tavır da beraberinde getirmektedir.

Avrupa etkileşimleri bölümü, bu devrin çok önemli bir tanığı olan bestekâr ve şair Leyla Saz Hanım’ın (1850-1936) *Anılar*’ında aktarmış olduğu dikkat çekici gözlemlerle—anlatının bütünlüğünü bozmamak adına blok olarak alıntılanacak pasajlarla—sonlandırılacaktır:

Batı müziği orkestrasıyla bando takımı, haftada iki kez birlikte çalışırlar, Türk müziği heyeti ise, bir kez prova yapardı. Cuma günleri, hafta tatili olduğundan çalışılmazdı. Dans dersleri için özel bir salon ayrılmıştı. Genel çalışma günlerindeyse, dansçılarla orkestra büyük davetlerin düzenlendiği geniş sofada bir araya gelirdi. Batı müziğini notayla, Türk müziği ise, her zaman olduğu gibi, kulakla ve notasız öğretirlerdi.

Gösterilere bazen Mısırlı Hıvid Abbas'ın, Abdülmecid'in annesi Vâlide Sultan Bezm-i Âlem'e armağan ettiği bir Arap saz takımı da katılırdı. Bu takımda bir lir (bir tür telli saz), bir ud, bir keman ve iki de tanbur (Arap tef'i) vardı; tanburu çalanlar, aynı zamanda şarkı da söylerdi. Bu müzisyenler, derslere katılmazdı. Bunların arasından yalnızca, Zeynep adında bir şarkıcıyı tanımıştım. Kendisi, Etiyopyalı bir Habeş kızıydı ve çok güzel bir sesi vardı. Daha sonra bu hanım, Hacı Faik ve Hacı Ârif gibi ünlü eğiticiler tarafından yetiştirilerek, Saray orkestrasına alındı. (Leyla Saz'dan çeviren: Şen Sahir Sılan, 2000: 33-34)

[...]

Batı müziği öğretenlerden yalnızca Necip Paşa ile Kadri Bey'i tanıdım. Necip Paşa'nın Batı müziğinde olduğu gibi, Türk müziğinde de birçok bestesi vardır. Birçok kez babamı görmeğe geldiğinden, onu çok iyi anımsıyorum. Saraydaki müzik sınıfına çoğunlukla prova günleri gelirdi. Ünlü İtalyan bestecinin kardeşi ve kendisi de yetenekli bir müzisyen olan Donizetti Paşa'nın da derslere geldiği söylenirdi; ama ona hiç rastlamadım. (a.g.e.: 34)

[...]

Sultan sarayında hiçbir zaman büyük üflemeli sazlar kullanılarak askerî havada müzik çalınmazdı. Orkestralar hem Batı, hem de Türk müziği için hep ufak çalgılar kullanırdı. Sultanların bir de bale topluluğu vardı (raks takımı). Bunlar hem Avrupa danslarını, hem de "Tavşan dansı" gibi bugün adları bile unutulmuş pek çok Türk dansını yaparlardı. Müzik dersleri sarayda da haremde olduğu gibi düzenlenirdi. (a.g.e.: 37)

[...]

İstanbul'da köçek dansı, genellikle genç erkekler tarafından, bazen de Ermeni ya da Yahudi genç kızlarla birlikte oynanır. Saraydaysa tüm roller, oynanacak dansın gerektirdiği giysileri giymiş olarak, yalnızca genç kızlar tarafından yapılır. Bu oyunun, kendine özgü, değişik adımları vardır. [...] Sarayda, hiçbir zaman Batılılar'ın sandığı ya da kendi ülkelerinde "oryantal" geçinen dansözlerden seyretmeğe alışık oldukları, şehvetli ve uygunsuz, kışkırtıcı biçimde dans edilmez. Zaten aslına bakılırsa, göbek dansı Türk'ten çok, bir Arap dansıdır. Köçek havasından sonra, oyuncular, Yunan hora'sı, Arnavut ve Boşnaklar'a özgü yabancı oyunlarla yarı dans, yarı hüner olan bazı gösteriler yaptılar. (a.g.e.: 42)

## 17. SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nda müziğin gelişim evreleri, gerek müzikolojik kaynaklar yoluyla, gerek repertuar aracılığıyla takip edilebilen üslûp farklılıklarıyla, son derece dikkat çekici bir rota izlemiştir. Kuramsal çerçevede Antik Yunan'dan Arap-İran-Hint-Türk eksenli bir ortak senteze evrilen yazınsal birikimler, Batı metodolojisiyle müzikolojinin temellenmesini sağlayan 20. yüzyılın önde gelen Türk müzikologları eliyle, yeni bir mantık ve çerçeveye oturtulmuştur. Osmanlı dönemi repertuarı, kabaca 16. yüzyıl ortalarına/sonlarına doğru, Orta Doğu geleneklerinden beslenen özelliklerinden büyük ölçüde sıyrılarak, 17. yüzyılda kendi kimliğini şekillendiren yepyeni bir müzik geleneğinin etkisi altında, özgün örneklerle canlandırılmıştır. Bununla birlikte gerek güfteler, gerekse terminolojik açıdan Arapça ve Farsça'yla kurulan organik bağ, direkt veya dolaylı yollardan, son zamanlara kadar devam ettirilmiştir. Bu bağlantılar, kullanılan enstrümanlardan uygulanan tarikat ritüellerine kadar, müzik merkezli çok daha geniş bir uygulama alanı üzerinden değerlendirildiğinde, Arap-Fars etkileşimleriyle sınırlandırılmayacak önemli ayrıntılar da içermektedir. Bütün bu kültürlerarası etkileşim süreçlerinde Türk makam müziğine; müzikoloji/müzik kuramı, kompozisyon, performans, pedagoji, lütiyerlik, yayıncılık... gibi önde gelen alanlarda, önemli katkılar sağlamış olan gayrimüslim cemaatlerin etkileri de azımsanmayacak ölçüdedir. Son olarak, 19. yüzyılda artan Batı kültürü etkileşimleri, Cumhuriyet döneminde daha sistemli bir çerçeve içinde devam ettirilerek, etkileri günümüze kadar devam edecek yeni bir süreç başlatılmıştır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

Abacı, T. (2000). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. (1.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık

Ak, A. Ş. (2009), *Türk Din Müsikîsi*, Ankara: Akçağ Yay.

Akdoğan, B. (2009). *İsmâil-i Ankaravî ve Mûsikî Risâlesi: Mevlevîlik ve Mûsikî*. (1.Baskı). İstanbul: Rağbet Yayınları

Akdoğu, O. (1989). *Türk Müziği Bibliyografyası (9. yy.-1928)*, İzmir: E.Ü. Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı Yay.

Akdoğu, O. (1992). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbîrât-ı Mûsikî*, Dr. Fares Harîfî (Tr.), İzmir: Akademi Kitabevi Yay.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılar'da Musikî*, İstanbul: Pan Yay.

Aksoy, B. (2009). *Cüneyt Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul: Pan Yay.

Aksoy, B. (2009). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yay.

Aksoy, B. (1992). *Sermüezzîn Rifat Bey'in Ferahnâk Mevlevî Âyini*, İstanbul: Pan Yay.

Alaner, B. (1986). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı (1876-1986)*. (1.Baskı). Ankara: Anadol Yayıncılık

- And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunlar*, İstanbul: Taç Yay.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: İş Bankası Yay.
- And, M. (1989). *Türkiye'de İtalyan Sahnesi-İtalyan Sahnesinde Türkiye* İstanbul: Metis Yay.
- And, M. (?). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Yay.
- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul: Elif Yay.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- And, M. (1975). *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara, Dost Yay.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* , Ankara: İş Bankası Yay.
- And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- And, M. (1991) *Drama at the Crossroads. Turkish Performing Arts Link Past and Present, East and West*, İstanbul: Isis Press
- And, M. (2007). *Minyatürlerde Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: YKY.
- And, M. (2012). *16. Yüzyılda İstanbul*. (2.Baskı). İstanbul: YKY.
- Andrews, W. G. (2000)., *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İstanbul: İletişim Yay.
- Aracı, E. ((2010). *Naum Tiyatrosu*. (1.Baskı). İstanbul: YKY.
- Aracı, E. (2001). *Ahmet Adnan Saygun*. (1.Baskı). İstanbul: YKY.

- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa*. (1.Baskı). İstanbul: YKY.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikîsi Kimindir?*, Ankara: Kültür ve Turizm Bak.Yay.
- Arslan, M. (2014). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın
- Aslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, , Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Atacan, F. (1990). *Sosyal değişme ve Tarikat: Cerrahiler*. (1.Baskı). İstanbul: Hil Yayın
- Auge, M., Colleyn, J.-P. (2005). *Antropoloji*. (1.Baskı). Ankara: Dost Yayınları
- Ayas, G. (2014). *Mûsikî İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. (1.Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Aydın, B. (2013). *Tarikatlarda Dinî Mûsikînin Yeri ve Önemi*, İstanbul: Sır ve Hikmet Yay.
- Aydın, Y. (2011). *Türk Beşleri*, (2.Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Ayvazoğlu, B. (2007). *Ney'in Sırrı*, İstanbul: Kapı Yay.
- Ayvazoğlu, B. (2013). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yay.
- Ayverdi, İ. (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yay.
- Bâbur Şah, G. Z. (2006). *Bâbur-nâme*, R. R Arat (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlığ*, İstanbul: Kubbealtı Yay.

- Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlıĝ*. (2.Baskı). İstanbul: Kubbealtı Yayınları
- Banarlı, N. S. (1995). *Edebiyat Sohbetleri*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Bardakçı, M. (1986), *Maragalı Abdülkadîr*, İstanbul: Pan Yay.
- Bardakçı, M. (1993), *Fener Beylerine Türk Şarkıları*, İstanbul: Pan Yay.
- Bardakçı, M. (1997). *Sultânî Besteler*, İstanbul: Pan Yay.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Fersan ve Hatıraları*. (2.Basım). İstanbul: Pan Yay.
- Bardakçı, M. (2012). *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikîsi Nazariyatı*, İstanbul: Pan Yay.
- Barkçin, S. Ş. (1999). *Ahmed Avni Konuk / Görünmeyen Umman*, İstanbul: Klâsik Yay.
- Baydar, E., K. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. (1.Baskı). İstanbul: Kapsı Yayınları
- Behar, C. (1987), *Klâsik Türk Musikîsi Üzerine Denemeler*, İstanbul: BağlamYay.
- Behar, C. (1990), *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul: Pan Yay.
- Behar, C. (1993), *Zaman-Mekân-Müzik*, İstanbul: Afa Yay.
- Behar, C. (2003), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY: İstanbul
- Behar, C. (2005), *Mûsikiden Müziĝe*, İstanbul: YKY.
- Behar, C. (2008), *Saklı Mecmûâ*, İstanbul: YKY.



- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği*, İstanbul: YKY.
- Birsel, S., (1983), *Ah Beyoğlu, Vah Beyoğlu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Bobovius, A. (1669 / 2002). *Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, A. Bektay (Çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi
- Bora, E. (2010). *Klâsik Osmanlı Müziği'nde Ermeni Bestekârlar*, İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı,
- Cebecioğlu, E. (2009), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları
- Cemil Bey, Tanbûrî. (1993). *Rehber-i Mûsikî*, M. H. Cevher (Çev. ve Yor.), İzmir: Ege Ün. Yay.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Ceyhan, S. (2014). *Türkiye'de Tarikatlar: Tarih ve Kültür*, İstanbul: İsam Yay.
- Çelebi, E. (2006). *Seyahatnâme*, R. Dankoff, S. A. Kahraman ve Y. Dağlı (Çev. ve Haz.) İstanbul: YKY
- Çelebioğlu, Ç. (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik Yazıları*, İstanbul: Kaknüs Yay.
- Çetinkaya, Y. (2001). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yay
- Danielson, V. (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumı*. (1.Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları

Demirci, M. (2013). *Hız. Mevlânâ ve Mevlevî Kültürü*. (1.Baskı). İstanbul: Kubbealtı Yayınları

*Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (1994). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay./ Tarih Vakfı Yay. (çeşitli maddeler)

Düzenli, Dr. P. (2014). *İslâm Kültür Tarihinde Musikî*. (1.Baskı). İstanbul: Kayıhan Yayınları

Eğecioğlu, Ö. (2012). *Müzişyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı*. (1.Baskı). İstanbul: YKY

Elçin, Ş. (2000). *Ali Ufkî-Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Elçin, Ş. (2000). *Mecmuâ-i Sâz ü Söz*. (2.Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Erdemir, A. (1999). *Anadolu Sahası Musikîşinas Divan Şairleri*. (1.Baskı). Ankara: Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı (TÜSAV) Yayınları

Ergun, S. N. (1942), *Türk Müsikîsi Antolojisi 1-2*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası

Erguner S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Ermetin, G., Y. (2009). *Mevlevîlikte Şamanizm İzleri, (?)*, Töre Yay.

Ezgi, S. (1940). *Nazarî-Amelî Türk Müsikîsi-1-5*, İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı

Feldman, W. (1996). *Music of The Ottoman Court*, Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung

Fonton, C. (1751/1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Çev: C. Behar, İstanbul: Pan Yay.

- Gazali, İ. (2006). *Kimyâ-i Saâdet*, İstanbul: Çelik Yayınevi.
- Gazali, İ. (2007). *İhyâ-i Ulûmiddîn*, İstanbul: Vefa Yay.
- Gazimihal, M. R. (1937). *Balkanlarda Musikî Hareketleri*, İstanbul: Numûne Matbaası
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi
- Germiyan, A. (2004). *Bestekâr Karnik Garmiryân Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Aras Yay.
- Gezgin, H. S. (2007). *1929'da Plâklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*, İstanbul: Tavanarası Kitapları
- Gökçen, İ. (2008). *Türk Musikîsine Katkıları*. Ankara: Ürin Yayınları
- Gökyay, O. Ş. (1972). *Kâtip Çelebi: Mîzânü'l-Hakk Fî İhtiyârî'l-Âhakk*. (1.Baskı) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri
- Gündem, B. (1995). *Yesârî Âsım Arsoy: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Özal Matbaası.
- Güngör, E. (2011). *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Güngör, E. (2012). *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası/Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık

- Güvenç, İ. (2005). *İnsan ve Kültür*. (11.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Hacıosmanoğlu, S. (2015). *Osmanlı'da Çocuk Müsikîsi*, İstanbul: Fanus Yay.
- Hızır İlyas Ağa (1987). *Letâif-i Enderûn*, C. Kayra (Çev.). İstanbul: Güneş Yay.
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*. (1.Baskı). İstanbul: Sabah Kitapçılık
- Hisar, A. Ş. (2006), *Boğaziçi Mehtapları*, İstanbul: YKY.
- İbn Sînâ (2004) (Çev: A. H. Turabi). *Mûsikî*. İstanbul: Litera Yayıncılık
- İhsanoğlu, E., Şeşen R., Gündüz, G., ve Bekar M. S. (2003). *Osmanlı Müsikî Literatürü Tarihi*, (1.Baskı). İstanbul: IRCICA
- İhsanoğlu, Prof. Dr. E., (2007). *Osmanlılar ve Bilim*. (3.Baskı). İstanbul:Etkileşim Yayınları
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*, (4. Baskı). İstanbul: YKY.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İnalcık, H. (2005). *Şâir ve Patron*. (2.Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2010). *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları*. İstanbul: İSAM
- İnalcık, H. (2011). *Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı*. (1.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları
- İnalcık, H. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ* (1300-1600). (16.Baskı). İstanbul: YKY.

İnalçık, H. (2015). *Has-bağçede 'ayş u tarab.* (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü.* İstanbul: Temel Yayınları

Kaçar, G. Y. (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimeleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Kahramani B., ve Tebiş, C., (2014) *Mahmut Râgıp Gâzîmihal'den Seçme Müzik Makaleleri-II.* (1.Baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

Kaliviotis, A. (2013). *İzmir Rumlarının Müziği.* (1.Baskı). İstanbul: YKY.

Kantemir, D. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi,* (Çev.: Dr. Ö. Çobanoğlu), İstanbul: Çağ Yay.

Kara, M. (2005). *Metinlerle Osmanlılar'da Tasavvuf ve Tarikatlar,* Bursa: Sır Yay.

Karaalioğlu, S. K. (1973). *Türk Edebiyatı Tarihi 1- 2- 3,* İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi

Karaca, N. T. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musikî.* (1.Basım). Ankara: Hece Yayınları

Karakaya, F. (2010). *Ali Ufkî Bey,* İstanbul: Mas Matbaacılık

Karakaya, F. (2010). *Ali Ufkî Bey.* İstanbul: Mas Matbaacılık

Kaygılı, O. C. (2007). *İstanbul'da Semâî Kahveleri ve Meydan Şairleri,* İstanbul: Tavanarası Kitapları

Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri* İstanbul: İTÜ Vakfı Yay.

Kerovpıyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* (1.Baskı)  
İstanbul: Surp Pırgıç Kültür Yayınları

Keskiner, B. (2005). *Ayrı Bir Dünya*, İstanbul: Alif Art

Kılıç, M, E. (2011). *Sûfi ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. (9.Baskı).  
İstanbul: İnsan Yayınları

Kılıç, M, E. (2012). *Tasavvufa Giriş*. (2.Baskı). İstanbul: Sufi Kitap

Konfüçyüs (1945), *Büyük Bilgi: Müzik Hakkında Notlar*, M. N Özerdim (Çev.)  
Ankara: Millî Eğitim Basımevi

Köprülü, F. (2014). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Alfa Yayıncılık

Kösemihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Mûsikî Münasebetleri*, İstanbul:  
Numûne Matbaası

Kulin, A. (1996). *Bir Tatlı Huzur (M. Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü)*,  
İstanbul: Everest Yay.

Kunt, M., Faroqhi, S., Yurdaydın, H. G., Ödekan, A. ve Toprak, Z. (1997).  
*Türkiye Tarihi 1-2-3-4-5*. İstanbul: Cem Yayınevi

Kunt, M., Faroqhi, S., Yurdaydın, H. G., Ödekan, A. ve Toprak, Z. (Tarihsiz).  
*Zirveden Çöklüşe Osmanlı Tarihi 1-2*, S. Akşın (Haz.). İstanbul: Milliyet Kitaplığı

Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve*  
*Araştırma*. (1.Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları

Levend, Â. S. (1984). *Dîvan Edebiyatı*, İstanbul: EnderunYay.

- Maral, A., Lindley, M. (2012). *Techniques of 20th-Century Turkish "Contemporary" Music-An Introduction Survey*. (Second Edition), İstanbul: Pan Yayıncılık
- Mayes, S. (2000). *Sultan'ın Orgu*. Spatar, H. (Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Menteş, M. Ü. (2011) *Sema Ayini: Semboller ve Anlamlar*, İstanbul: Cinius Yay.
- Menteş, M., Ü. (2011). *Semâ Âyini: Semboller ve Anlamlar*, İstanbul: Cinius Yayınları
- Merter, Dr. M. (2012). *Dokuz Yüz Katlı İnsan*. (10.Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yay.
- Nutku, Ö. (1972). *IV. Mehmed'in Edirne Şenliği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Okyay, E. (Tarihsiz), *Ferit Alnar-Longadan Konçertoya*, Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı
- Oransay, G. (1991). *Bellekten-Türk Küğ Araştırmaları*, İstanbul: Akademi Kitabevi
- Ortaylı, İ. (1987). *İstanbul'dan Sayfalar*. (2.Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Ortaylı, İ. (2011). *Gelenekten Geleceğe*. (17.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2011). *Üç Kitada Osmanlılar*. (4.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2015). *Türkler'in Tarihi*. (1.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul: Der Yayınları

- Osmanoğlu, A. (2013). *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Timaş Yay.
- Öke, M. K. (2012). *Aşkla Dans: Türkler, Tasavvuf ve Musikî*. (1. Baskı). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık
- Öke, M., K. (2012). *Aşkla Dans*, İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yay.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi 1-2*, İstanbul: M.E.B. Yay.
- Özbilen, N. Ö. (2002). *Reşat Aysu Arşivinden: Hoca Râkım Elkutlu Eserleri*, İstanbul: MSSB Görsel Yayınlar
- Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi*. (1.Baskı). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- Özgen, İ. (2009). *Sanatı Yaşamak*, İstanbul: YKY.
- Öztuna, Y. (1976). *Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi 1-2*, Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*, (1.Basım). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Öztuna, Y. (1987). *Teknik ve Tarih*, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası Neşriyatı
- Öztuna, Y. (1988). *Abdülkadir Merâğî*, Ankara Kültür ve Turizm Bak.Yay.,
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi 1-2*, Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. (1.Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları



Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak-Neşriyat-ı Musıkî*. İstanbul: A.K.B. Yay.

Platon. (2006). *Devlet*. S. Eyüboğlu ve M., A. Cimcoz (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Popescu-Judet, E. & Ababi, S. A. (2000). *Sources of 18th Century Music*, İstanbul: Pan Yay.

Popescu-Judet, E. (1996). *Meanings in Turkish Musical Culture, Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul: Pan Yayıncılık

Popescu-Judet, E. (1998), *Türk Musikîsi Kültürünün Anlamları*, B. Aksoy (Çev.). İstanbul: Pan Yay.

Popescu-Judet, E. (1998). *Kevserî Mecmuâsı*, İstanbul: Pan Yay.

Popescu-Judet, E. (2002), *Tanbûrî Küçük Artin*, İstanbul: Pan Yay.

Popescu-Judet, E. (2006). *Adakale*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık

Popescu-Judet, E. (2007). *Tuna Boyunca Anılarla Ezgiler*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık

Popescu-Judet, E. (2010 a). *Beyond the Glory of the Sultans of Cantemir's View of the Turks*, İstanbul: Pan Yayıncılık

Popescu-Judet, E. (2010 b). *Three Comparative Essays on Turkish Music*, İstanbul: Pan Yayıncılık,

Popescu-Judet, E. (Ocak 2000). *Prens Dimitrie Cantemir*, İstanbul: Pan Yay.

Racy, A., J. (2007) *Arap Dünyasında Müzik*, S. Aygün (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Râsim Bey, A. (1989). *Ciddiyet ve Mizah*, İstanbul: Arba Yay.

Râsim, A. (2013). *Şehir Mektupları*, İstanbul: Kapı Yay.

Reinhart, K. - U. (2007). *Türkiye'nin Müziği*, Cilt: 1-2, S. Sun (Çev.), İstanbul: Sun Yay.

Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Bursa: Alfa Aktüel Yay.

Sağman, A. R. (1947). *Meşhur Hâfiz Sâmi Merhûm*, İstanbul: Ahmet Said Matbaası

Sağman, A. R. (1950), *Hz. Kur'an Radyo'da Okunabilir mi?*, İstanbul: Ahmed Said Matbaası

Sağman, A. R. (1951). *Mevlîd Nasıl Okunur ve Mevlîdhânlar*, İstanbul: Akülteler Matbaası

Sağman, A. R. (1958). *İlâveli Yeni Sağman Tecvîdi*, İstanbul: Ahmed Said Matbaası

Sakaoğlu, N. (2004). *Bu Mülkün Sultanları*, İstanbul: Oğlak Yay.

Sakaoğlu, S. (2003). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara Akçağ Yay.

Salgar, F. (1995). *Dede Efendi*, İstanbul: Ötüken Yay.

Salgar, F. (2001). *Üçüncü Selim (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, İstanbul: Ötüken Yay.

Salgar, M. F. (2011). *Hacı Ârif Bey: Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat

- Sanal, H. (1959), *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul: M.E.B. Yay.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul: M.E.B. Yay.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Nota Yayınları
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler*. (1.Baskı).  
Ankara: Metu Press
- Saygun, A. A., (1987). *Atatürk ve Musikî*. (2. Baskı). Ankara: Sevda-Cenap And  
Müzik Vakfı Yayınları
- Saz (Hanım), L. (2000). *Anılar / 19. Yüzyılda Saray Haremi*, Ş. S. Silan (Çev.),  
İstanbul: Kurtiş Matbaacılık
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Schimmel, A. (2012). *Doğu- Batı Yakınlaşmaları*, İstanbul: Avesta Yayınları
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, İstanbul: Millî Eğitim  
Basımevi
- Sevengil, R. A. (1998). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İstanbul: İletişim Yay.
- Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul: M.E.B.
- Signell, K. (2006). *Makam*. (1.Baskı). İstanbul: YKY.
- Soydaner, N. O. (2013). *Kemençenin Senyörü Cüneyt Orhon*, İstanbul: Pan Yay
- Stokes, M. (1998), *Türkiye’de Arabesk Olayı*, H. Eryılmaz (Çev.). İstanbul:  
İletişim Yay.

Suciyan, S. (2012). *Kemânî Sarkis Efendi Suciyan Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Aras Yay.

Sun, M., (1969). *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*. Ankara: Kültür Yayınları

Şardağ, R. (1989). *Mustafa İtrî Efendi*, Ankara: Kültür Bak. Yay.

Şen, H. O. (2003). *Sâdettin Kaynak*, Ankara: TRT Yay

Tanpınar, A. H. (2000 a). *Huzur*, İstanbul: YKY.

Tanpınar, A. H. (2000 b). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (3.Baskı). İstanbul: YKY.

Tanrıkorur, C. (2003 a). *Müzik Kültür Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tanrıkorur, C. (2003 b). *Osmanlı Dönemi Türk Musikîsi*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tanrıkorur, C. (2003 c). *Sâz ü Söz Arasında*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yay.

Taraç, B. (2005). *Operet Kralının Gizli Dünyası: Muhlis Sabahattin*. (1.Baskı). İzmir: Meta Basım

Taraç, B. (2007 a). *Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri*, Ankara: Ürün Yay.

Taraç, B. (2007 b). *İki Kıyının Müziği*. (1.Baskı). Ankara: Ürün Yayınları

Tebiş, C. ve Kahraman, B. (2014). *Mahmut Râgıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri-I/II*, Ankara: Müzik Eğitimi Yay.

Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları* İstanbul: Berksoy Basımevi

Tinel, Z. R. (2010). *Asrî Kemeñçe* (Çev. ve Haz: Ayhan Sarı), İstanbul: TMDK Yay.

Tohumcu, Z. G. G. (2006). *Müziği Yazmak*, İstanbul: Nota Yay.

Tokuz, G. (2009). *Tanbûrî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, İstanbul: Brainstorm

Toz, A. İ. (2014): *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, İstanbul: Pan Yay.

Tulum, M. (2008). *Vehbî: Surnâme/Sultan Ahmet'in düğün Kitabı*, İstanbul: Kabalcı Yay.

Tulum, M. (2008). *Vehbî: Surnâme/Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*. (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Tura, Y. (1988). *Türk Musikîsi'nin Meseleleri*, İstanbul: Pan Yay.

Tura, Y. (2001). *Kitâb ü İlmü'l Mûsikî a'lâ Vechi'l Hurûfât*, İstanbul: Tura Yay.-YKY.

Tura, Y. (2006), *Tedkîk ü Tahkîk*, İstanbul: Pan Yay.

Turabi, A. H. (2004). *Mûsikî / İbn Sînâ*, İstanbul: Litera Yay

Turabi, A. H. (2005). *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risalesi* İstanbul: Rağbet Yay.

- Uludağ, S. (2002). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Uludağ, S. (2006). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Uslu, R. (2006). *Müzikoloji Kaynakları*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yay.
- Uslu, R. (2007). *Fâtiḥ Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti,
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu Topraklarında Müzik*, Konya: T.C. Konya Valiliği İl ve Kültür Turizm Müdürlüğü
- Uslu, R. (Ekim 2001). *Mehmet Hâfid Efendi ve Musikî*, İstanbul: Pan Yay.
- Uşaklıgil, H. Z. (2003). *Saray ve Ötesi*, İstanbul: Özgür Yay.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı*, İstanbul: Kubbealtı Yay.
- Uysal, S. S. (2005). *Bâki Kalan Bu Kubbede*, İstanbul: L&M Yay.
- Uzunçarşılı, İ. H. (tarihsiz). *Büyük Osmanlı Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Sarayda Musikî Hayatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Üner, A. M. (2006). *Roman ve Mûsikî*, İstanbul: Simurg Yay.
- Üngör, E. R. (1966), *Türk Marşları*, Ankara: TKAE Yay.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi 1-2*, İstanbul: Eren Yay.
- Üngör, E. R. (1989). *Karagöz Mûsikîsi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Ünlü, C. (2000). *Git zaman Gel zaman*, İstanbul: Pan Yay.

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık

Vural, F. G. (2014) *İslâmiyet'ten Önce Türkler'de Kültür ve Müzik*, Ankara: Gece Kitaplığı

Wright, O. (1992), *Words Without Songs*. (Vol.1). London: SOAS Musicology Series

Yazarsız, (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. İstanbul: B.Ü.T.M.K. Yay. (Konuşma Metni)

Yazarsız. *50. Sanat Yılında Selâhittin İçli ve Besteleri* (1997). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay.

Yazgan, T. (2006). *Önce Radyo Vardı*, İstanbul: Tekin Yay.,

Yektâ, R. (1986), *Türk Musikîsi*, İstanbul: Pan Yay.

Yektâ, R. (Ekim 2000). *Esâtîz-i Elhân*, İstanbul: Pan Yay.

Yıldızeli, İ. E. (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Osman Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yay.

Yılmaz, H., K., (1982). *Azîz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı*. İstanbul: Erkam Yayınları

Yiğitbaş, M. S. (1968). *Dil, Din ve Mûsikî*, İstanbul: İst. Matbaa-Sanat Enst.

Yöndemli, F. (2008). *Mevlevîlik'te Semâ ve Mûsikî*, Konya: NKM Yay.

Yücel, B. (1995). *Bâbü'r Dîvânı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

## SÜRELİ YAYINLAR

Aksoy, B. (2014). Musıkîmizin Bir Merkezi: İstanbul, *Yeni Türkiye*, S: 57, Ankara: YT Yay., 1451-1463.

Aksoy, Z. D. (Tarihsiz) İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C: 7, S: 29, 265-280.

Ayangil, R. (2014). Türk Dünyasının Müziği, *Yeni Türkiye*, S: 57, Ankara: YT Yay.,137-146.

Can, M. C. (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe MüzikYazmalarında Etkisi, *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C: 22, S: 2, 133-143

Cevher, M., H. (1994). Babürnâme’de Müzik. *Mavi Nota*, S: 13, Trabzon: Erhan Ofset Matbaacılık, 5-6.

Erendil, M. (1986). Yunanlıların Kökeni ve Yunan Milletiyle (Greklerle) İlgili Kavram ve Deyimler, Üçüncü Askeri Tarih Semineri, *Türk-Yunan İlişkileri*, Ankara: Atase Yay.

Farmer, H. G. (1986). Mûsikî, *İslâm Ansiklopedisi*, C: 8, İstanbul: M.E.B. Yay., 678-687.

Gül, Z. S., Ç. Mehmet ve Tavukçuoğlu, A. (2014). “Geçmişten Günümüze Süleymaniye Camii Akustiği”, *Megaron*, C: 9, S: 3, 201 – 216

Güneş, G. A. (2014). Hassa Mimarlar Ocağı ve Mimar Sinan, *Tarih Okulu Dergisi*, Yıl 7, Sayı XVII, 375-391.



İpekten, H. (1996). Gazel, *İslâm Ansiklopedisi*, C: 13, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 440-442.

Jöger, R., M. (2014). Kùltürler Arasında Müzik: XVI. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar Olan Dönemde Müzikteki Asimilâsyon ve Kabullenme Hakkında, *Yeni Türkiye*, S: 57, Ankara: YT Yay., 481-497.

Kalender, R. (1999). XV. Yüzyıla Kadar Arap İnan ve Türk Musikisinin Kısa Tarihçesi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Dergisi*, S: 39, 253-272.

Kesik, B. (2009). Koca Râgıb Paşa'nın Şiirlerinde Sebk-i Hindî Tesiri, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S: 2, 150-169.

Köprülüzâde, M. F. (Bahar 1996). Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslâm Tarikatları Üzerindeki Tesiri, Çev: F. Tamir, *Bilig-1*, 1-8.

Özcan, N. (Tarihsiz). Osmanlılar'da Mûsikî. *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul: İz Yay., 209-278.

Özcan, N. ve Çetinkaya, Y. (2006). Mûsikî, *İslâm Ansiklopedisi*, C: 31, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 257-261.

Özer, Y. (1992). Osmanlı Döneminde Usûl Kavramındaki Değişiklikler, *Turkish Music Quarterly*, C:5, S: 1, 1-3

Öztekin, Ö. (2012). Ontolojik Boyutta “Döngüsel Süreklilik”, “Değişim” ve “Dönüşüm”ü İmleyen Görsel Sembollerle Şiirin Biçim Düzeyinde Bilinçli Deformasyonu: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Bir Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/3, Ankara-Turkey, 2139-2155.

Öztürk, O. M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkîb: Osmanlı Mûsikî Nazariyatında Pisagorcu ‘Kürelerin Uyumu/Mûsikîsi’ Anlayışının Temsili, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C: 2, S: 1, 1-49.

Pekin, E. (2003). Surname’nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul’da Çalgılar, *Dip Not*, S: 1, İstanbul: Mitani Basım ve Yay., 52-90

Popescu-Judetz, E.. (2014). Osmanlı’da Fasıl, *Yeni Türkiye*, S: 57, Ankara: YT Yay., 1144-1150.

Sarı, G. Ç. (2014) Osmanlı Türk Müziği’nde Padişahların İzleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 35, 52-65

Şahin, M. (2013). Timur İmparatorluğu’nda Müzik-Eğlence Kültürü ve Yetişen Ünlü Müzisyenler, *History Studies*, Volume 5, Issue 2, 429-441.

Talas, M. ve Aksoy, N. D. (2006). “Osmanlı Süsleme Sanatlarının Türk Kültür Tarihi Ekseninde Değerlendirilmesi”, *Tubar*, S: XIX, 457-470.

Torun, M. (Tarihsiz). *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım* (Basılmamış ders kitapçığı), Haliç Üniversitesi Konservatuarı Türk Mûsikîsi Bölümü

Uslu, R. (2010). “Amel: XV. Yüzyıl Form ve Usûlü, Abdülkadir Merâgî’nin Türkçe Ameli”, *Mûsikîşinas*, Sayı: 11, 177-206.

Uslu, R. (2014). Hint ve Türk Müziği Etkileşimi, *Sabah Ülkesi Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi*, S: 39, Köln. (Erişim: <http://sabahulkesi.com/hint-vet%C3%BCrk-m%C3%BCzi%C4%9Fi-etkile%C5%9Fimi/>)

Uslu, R. (2014). Selçuklu Müzik ve Literatürü, *Yeni Türkiye*, S: 57, Ankara: YT Yay., 446-461.

Yalçın, G. (2013). “Hâşim Bey Mecmuasının ‘Makam ve Tonalite Karşılaştırması’ Yönünden İncelenmesi”, *Turkish Studies*, Volume 8/6, 753-768.

## TEZLER

Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve “Mecelletu’n- Fî’l-Mûsika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara

Akyay, K. N. (2014). *Türk Müziği Enstrüman Adları Etimolojisi*, Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Cevher, H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*, (Yüksek lisans Tezi), Ege Ün. S.B.E.

Çakır, A. (1999). *Ali Şah b. Hacı Büke (?-1500) ’nin “Mukaddîmetü ’l-Usûl” Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E.

Çakır, A. (1999). *Ali Şah bin Hacı Büke ’nin Mukaddemetü ’l-Usûl Adlı Eseri*, (Doktora tezi), M.Ü.S.B.E.

Demir, A. (2010). *Osmanlı Padişahı II. Mehmed’e Sunulan Mûsikî Risâlesi (Fatih Anonimi)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E.

Dikmen, S. (2001) “Darbeyn Usûlü ve Usûldeki Örnek Eserlerin İncelenmesi” İstanbul Teknik Ü. Sosyal Bilimler Ens. (Yüksek Lisans Tezi)

Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, (Doktora Tezi), İ.T.Ü.S.B.E.

Eruzun, A. (1997). *Tanbûrî Cemil Bey’in Kemeñçe İle Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma (İcrâ-Nota Farklılığı)*, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.S.B.E.

Gezek, D. (2006). *Bizans Dinî Müziği'nde 'İstanbul Tavrı': Fener Rum Patrikhânesi İlâhilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi*, Ankara: BÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Kâmiloglu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve 'Edvâr-ı Mûsikî' Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E.

Nakhjavani, S. (2010). *Comparison of Iranian and Turkish Music Makams* (Lisansüstü Tezi), İ.T.Ü.S.B.E.

Sezikli, U. (2007). *Abdülkadir Merâgî ve Câmiu'l-elhân*, (Doktora Tezi), M.Ü.S.B.E.

Shahmari, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelemesi*, A.Ü.S.B.E. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)

Şirinova, Z. (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İ.Ü.S.B.E.

Taşkın, D. (2009). *Kanûnî Vecîhe Daryal'ın Saz Eseri İcrâsının Özellikleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Ün. S.B.E.

Tekin, H. (1993). *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l- Asar fî Tezkiret-i Urefail-Edvar*, (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi S.B.E.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://konyakutuphanesi.gov.tr/mevlana/21-hz-mevlananın-eserleri.html>  
(Erişim Tarihi: 24.04.2015)

<http://www.ekremlugraekinci.com/makale.asp?id=281> (Erişim Tarihi:07.05.2015)

<http://www.selcukalimdar.com/xix-yuzyildan-itibaren-osmanli-devletinde-batimiziginin-benimsenmesi-ve-toplumsal-sonuclari> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

<http://emrearaci.weebly.com/andante-articles.html> (Erişim Tarihi: 10.05.2015)

[http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archi=&start\\_from=&ucat=1,12](http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archi=&start_from=&ucat=1,12) (Erişim Tarihi: 03.05.2015)

<http://onedio.com/haber/osman-zeki-ungor-461944> (Erişim tarihi: 15.05.2015)

[http://www.dunyabulteni.net/haber/305531/...](http://www.dunyabulteni.net/haber/305531/) Erişim tarihi: 02.05.2015)

<http://www.mavi-nota.com/resimler/yazilar/429.jpeg> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

[http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2009_04_01_archive.html) (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

[http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archi=&start\\_from=&ucat=1,12](http://www.sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238407261&archi=&start_from=&ucat=1,12) (Erişim Tarihi: 19.04.2015)

<http://d.hatena.ne.jp/pikarr/20120309> (Erişim Tarihi: 10.05.2015)

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.556642c82d604.85378352](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.556642c82d604.85378352) (Erişim Tarihi: 10.05.2015)

<http://www.muhammedinur.com/anlamlar.php> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

<http://www.kidspast.com/world-history/0193-abbasids-dynasty.php> (Erişim Tarihi: 01.05.2015)

<http://www.asia.si.edu/podcasts/related/shamma/progNotes.asp> (Erişim Tarihi: 01.05.2015)

<http://www.asia.si.edu/podcasts/related/alizadeh/progNotes.asp> (Erişim Tarihi: 03.05.2015)

[http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian\\_Traditional\\_Music.htm](http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian_Traditional_Music.htm) (Erişim Tarihi: 06.05.2015)

<http://www.crystalinks.com/indiaculture.html> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

[http://www.indianetzone.com/47/development\\_indian\\_music.htm](http://www.indianetzone.com/47/development_indian_music.htm) (Erişim Tarihi: 29.04.2015)

<http://www.wikiwand.com/tr/Bab%C3%BCr> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ut> (Erişim Tarihi: 29.04.2015)

<https://ismailimail.wordpress.com/tag/ikhwan-al-safa/> (Erişim Tarihi: 28.04.2015)

<http://d.hatena.ne.jp/pikarr/20120309> (Erişim Tarihi: 10.05.2015)

<http://www.serenti.org/osmanlida-senlikler-neden-duzenlenirdi-nerede-duzenlenirdi-neler-yapilirdi> (Erişim Tarihi: 05.05.2015)

<http://www.musikidergisi.net/?p=1186> (Erişim Tarihi: 02.05.2015)

[www.karagözvehacivat.com](http://www.karagözvehacivat.com) (Erişim Tarihi: 05.05.2015)

[www.sazvesoz.net](http://www.sazvesoz.net) / S: 7 (Erişim Tarihi: 10.05.2015)

<http://www.usaturkleri.com/osmanlida-musiki-yapan-ermeniler/> (Erişim Tarihi: 09.05.2015)

[http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/hasim\\_bey.php](http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/hasim_bey.php)/Erişim Tarihi: 01.05.2015)

## **EKLER**



## EK – I

### GAYRİMÜSLİM BESTECİ, İCRACI VE MÜZİK KURAMCILARI<sup>126</sup>

**Kanûnî ve Hânende Ağyazar** (1887-1967): Ermeni asıllı müzisyen

**Hayim Alazraki** (öl. 1913) Yahudi asıllı besteci. Yahudice yazdığı Romans'ı ünlüdür. Makamsal parçaları da bulunmaktadır.

**Hânende Aleksan Ağa** (öl. 1925?): Ermeni asıllı hânende.

**Kemanî Aleksan Ağa** (Kemânî Ağa) (1852-1910?) Ermeni asıllı, döneminin tanınmış piyasa müzisyeni.

**Tanbûrî Notacı Aleksan Ağa** (19. yy.) Ermeni asıllı ünlü sâzende. Mısır valisi Said Paşa'nın davetiyle Kahire Sarayı'nda sâzende.

**Kemanî Aleks Efendi** (?): Ermeni asıllı sâzende

**Denizoğlu Kemanî Kıbtî Ali Ağa** (öl. 1860?): Çingene asıllı şarkı bestekârı ve sâzendesi.

**Kemânî ve Hanende Hagapos Alyanakyen** (1875-1964): Ermeni asıllı piyasa müzisyeni. Adapazarı Ermeni Kilisesi'nde de okuyuculuk yapmıştır.

**Kemençeci Anastas** (öl. 1938?): Rum sazende. Vasil'in talebesi, oğulları Kemençeci Lambros ve Paraşko'dur. Büyük udî Yorgo Bacanos ve ağabeyi değerli kemençeci Aleko Bacanos akrabalarındandır. Ekrem Erdoğan Anastas'ın kemençe talebesidir.

---

<sup>126</sup> Bu bölüm Yılmaz Öztuna'nın *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi* (1990) esas alınarak yazılmıştır. Oldukça hatalı tespitlerle dolu pasajları zaman zaman dikkati çekmekle birlikte, son derece geniş bir literatür çalışmasıyla bugüne kadar yazılmış en kapsamlı ansiklopedik yayın olarak önemli bir boşluğu dolduran bu eser, ayrıntılı besteciler dökümü için yine de dikkate değer bir kaynak olma özelliği taşımaktadır. Bununla birlikte eserde adları geçmeyen daha başka gayrimüslim besteci, icracı ve kuramcı adlarına da rastlanmıştır. Ermeni bestecilerle ilgili ayrıntılı döküm için ayrıca bkz.: *Klâsik Osmanlı Müziği'nde Ermeni Bestekârlar* (Der: Emine Bora, 2010).

**Kemanî Andon** (öl. 1915?) Rum asıllı piyasa sazendesi.

**Lavtacı Andon** (öl. 1915?) Rum asıllı piyasa sazendesi ve bestekâr. Vasilâki ve büyük besteci Suphi Ziya Özbekkan'ın hocasıdır. Türk makam müziğinin en meşhur Hüseyinî peşrevi ve saz semâîsi Andon'a aittir.

**Tanbûrî Angeli** (17. yy.): Rum asıllı bestekâr ve tanbûrî. Kantemir'in 15 yıl hocası olmuştur.

**Mandoli Artin** (öl. 1890?) Ermeni asıllı besteci ve notist. Hamparsum notası ile yüzlerce saz eserini notaya almıştır. Tanbûrî Aleksan'ın da bu notaları kontrol edip onayladığı kaydedilmektedir.<sup>127</sup>

**Asadur Ağa** (?): Ermeni asıllı müzisyen.

**Asdik Ağa** (1846-1912): Ermeni asıllı besteci ve icracı. Dayısı aktör Mofses Papazyan'dır. Abdülhalim Paşa'nın meşhur nota koleksiyonunun büyük kısmını o notaya almıştır.

**Zedel Asel** (öl. 1800?): Ermeni asıllı besteci.

**Aleko Bacanos** (1888-1950): Rum besteci ve sâzende. Plâk doldurmak ve konser vermek için Avrupa ve Mısır'a gitmiş, Türk makam müziğinin önde gelen ses sanatçılarına eşlik etmiştir. *Nevzâd-ı Mûsikî* adlı bir güfte dergisi de çıkaran Bacanos'un "Gel eydenizin nazlı kızı nûş-i şerâb et" adlı Acemaşîran şarkısı, Rum asıllı ünlü ses sanatçısı Denizkızı Eftelya için yazılmış ve onun sesiyle meşhur olup Türk müziği çevrelerinde büyük ün kazanmıştır. Taksimlerinde Rum tavrı tabiatıyla belirgin olmakla birlikte, Türk müziği çevrelerinde de kabul görmüş bir müzisyen olarak adından söz ettirmiştir.

---

<sup>127</sup> 18. yüzyılda yaşamış bir diğer önemli müzikolog ve icracı olan Tanbûrî Küçük Artin'le ilgili çok dikkate değer bir çalışma için bkz.: Eugenia Pepescu-Judet (2013): *Tanbûrî Küçük Artin*, İstanbul: Pan Yay.

**Yorgo Bacanos** (1900-1977): Rum asıllı büyük udî ve şarkı bestecisi.

Piyanosuyla da Türk müziği eserlerine başarılı şekilde eşlik etmiştir. İleri tekniği yanında, taksîm cümleleri ve eser icrâlarındaki çarpıcı nağme buluşlarıyla, Türk saz icrâcılığının önde gelen isimleri arasında anılmış, Türk sâzendelerine önemli ölçüde tesir etmiştir.<sup>128</sup>

**Ekmekçi Bağdasar Ağa** (öl. 1880?): Ermeni asıllı besteci.

**İsak Barikî** (öl. 1850?): Yahudi asıllı Türk makam müziği bestecisi.

**Kemânî Küçük İsak Barki**: 19. yy. ortalarında tanınmış Yahudi asıllı İzmirli kemanî ve besteci.

**Baron Baronak** (1834-1900): Ermeni asıllı ünlü enstrüman yapımcısı. Kısaca Baron adıyla da anılır.

**Avram Barzılay** (19. yy. başları) Tanınmış Yahudi asıllı Selânikli kemanî ve besteci.

**Kemânî Barzilây** (19. yy. sonları) Tanınmış Yahudi asıllı Selânikli kemanî ve besteci.

**David Behar** (öl. 1880?) Yahudi asıllı musikîşinas.

**Kirkor Berberyan**: Ermenî asıllı besteci ve udî. Hamparsum notasını ve Ermeni dinî müziğini son derece ileri bir seviyede öğrenmiştir.

**Boncukcu** (öl. 1750?): Yahudi asıllı besteci.

**Tanbûrî Buhûr** (öl. 1910?): Yahudi asıllı müzisyen.

---

<sup>128</sup> Hakkında yazılmış dikkate değer bir makale için bkz: Cinuçen Tanrıkorur (2004: 297). *Türk Müzik Kimliği*: “Yorgo Bacanos”, İstanbul: Dergâh Yay. Ayrıca, taksîmleriyle ilgili yapılmış önemli bir analiz çalışması için, Gülçin Yahya Kaçar’ın Ünlü *Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri* (2002, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.) adlı kapsamlı eseri incelenebilir.

**Câmûs** (1700?): (Öztuna'ya göre) Muhtemelen Hıristiyan olan Türk makam müziği bestecisi.

**Kanûnî Artaki Candan** (1885-1948): Ermenî asıllı ünlü kanun sanatçısı ve besteci. Devrin bütün ünlü ses sanatçılarına kanunıyla eşlik etmiş, bu arada devrinde çok tutulan şarkılar bestelemiştir. Ayrıca *Sahibinin Sesi* firmasında Türk Musikîsi şefi olarak binlerce eserin plâğa alınmasını sağlamıştır.

**Prens Dimitrius Cantemir**: Boğdan Prensi olan kuramcı/bilgin, besteci ve icrâcı. İcat etmiş olduğu harf notasıyla devrinde icrâ edilen birçok saz eserini kayda geçirerek unutulmaktan kurtarmıştır. Yazmış olduğu kuramsal eseriyle, Türk makam müziği nazariyatına farklı boyutlar katmış, aynı zamanda usta işi saz eserleri besteleyerek Türk müziği repertuarına da değerli parçalar kazandırmıştır.<sup>129</sup> Ünlü edvârı yanında, yazmış olduğu *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı kapsamlı tarih kitabı, tarihbilimsel yöntemleriyle de öncü nitelikler taşımaktadır.

**Kirkor Ciğercioğlu** (öl. 1940?): Ermenî asıllı hanende, besteci.

**Civan Ağa** (öl. 1910?): Rum asıllı besteci ve lavtacı. Aranağmesi çok tutulan Nihavend Semâî (“Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur?”) şarkısı Öztuna'ya göre, Abdülvehhab'ın tanınmış şarkısı olan “Yıldızların Altında” adlı esere tesir etmiştir (Öztuna, 1990: 185).

**Kemanî Âmâ Corci** (öl. 1805?): Rum asıllı besteci ve kemânî.

**Kemânî Corci** (1680?-1775?): Rum asıllı besteci ve kemânî.

**Çakıraki**: Rum asıllı müzisyen.

---

<sup>129</sup> Hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Eugenia Popescu-Judetz: *Prens Dimitrie Cantemir* (2000) ve *Beyond The Glory of The Sultans Cantemir's View of The Turks* (2010); Yalçın Tura: *Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı* (2001); *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* (Çeviren: Dr. Özdemir Çobanoğlu, 2002)

**Hamparsum Çerçiyân** (1828-1901): Ermenî asıllı müzisyen ve besteci.

**Udî Makro Çolakoğlu:** (1896-1957) Rum asıllı udî ve besteci. Zamanında Türk piyasa müziği tarzında çok tutulan şarkılar bestelemiştir. Ayrıca, çalgılı bir lokanta da işlettiği kaydedilmektedir.

**Udî Arşak Çömleçiyân** (1880-1930): Ermenî asıllı şarkı bestecisi ve udî. Nota basımıyla uğraştı ve fasıl mecmuaları yayınladı (Bu mecmuâlar, Udî Onnik Zadoryan tarafından yayınlanmıştır.).

**Dikran Çuhacıyan** (1836-1898): Ermeni asıllı operet bestecisi. İlk Türk operetlerini bestelemiştir. Ünlü çalgılı saat yapımcısı ve Abdülmecid'in saatçibaşı Kevork Çuhacıyan'ın oğludur. Mazoni'den piyano öğrenmiş ve ayrıca Milano'da müzik eğitimi almıştır. Aynı zamanda orkestra ve koro şefliği yapmış olan Çuhacıyan'ın, "Kınar" (Kemençe) adında bir musikî cemiyeti, ve eserlerini oynatmak üzere bir tiyatro kurduğu bilinmektedir. Bestelerinde Türk makam motiflerine, sıklıkla yer vermiştir. *Lelebici Horhor* adlı eseri, tiyatrodan da oynanmış ve TV filmi olarak da yayınlanmıştır.

**Kemânî Dikran:** Ermeni asıllı piyasa sazendesi.

**Tırnovalı Tanbûrî Dimitri:** (1836-1910) Aslen Bulgar çingenesi müzisyen. Önce köçek, sonra piyasa tanburîsi olmuştur.

**Andon Düzyan** (1765-1814): Ermeni asıllı bestekâr.

**Kapriel Ebeyan:** Ermeni asıllı mûsikîşinas ve rahip.

**Tanbûrî Emîn Ağa**<sup>130</sup> (öl. 1814): Türk makam müziği bestecisi ve tanbûrîsi. Batı müziğinin de etkilerini taşıyan saz eserleri, Türk müziği repertuarında önde gelen örnekler olarak kabul görmektedir.

---

<sup>130</sup> "Mühtedîdir." (Öztuna: 1990)

**Udî Hırant Emre:** Ermeni asıllı udî ve besteci.

**Garbis Efendi:** Ermeni asıllı piyasa sâzendesi ve besteci.

**Onnik Garipyan (Küçüküner) (1900 – ?):** Ermeni asıllı lüthiyer.

**Karnik Garmiryan:** Ermeni asıllı besteci. Hamparsum ve Rum notalarını öğrendi. Çeşitli Türk müziği formları dışında kanto ve marşları da bulunmaktadır.<sup>131</sup>

**İstepan Gedik (1886-1970'ler):** Ermeni asıllı besteci.

**Avedis Zarmayr Gezüryan (1865-1955):** Ermenî asıllı müzisyen, besteci ve rahip. 10 kadar eseri Fransızca'dan Ermenîce'ye çevirdi. Mütercimlik ve gazetecilik yaptı. 3 defter halinde Hamparsum notası ile Türk müziği eserlerini notaya aldı.

**Levon Boğosyan Gözenoğlu (1900 – 1979):** Ermeni asıllı ud ve keman yapımcısı.

**Gülbenkyan (öl. 1940?):** Ermeni asıllı besteci.

**Kemânî Haçarsum Efendi (öl. 1925?):** Ermenî asıllı müzisyen ve besteci.

**Bogos Hamamcıyan (1872-1945):** Ermeni asıllı piyasa hânendesi ve besteci. Çok iyi derecede Hamparsum notası bilen Hamacıyan'ın, Sâdettin Arel hesabına Şevki Bey'in bazı şarkılarını notaya aldığı belirtilmektedir.

**Leon Hancıyan (1857-1947):** Ermenî asıllı besteci ve müzisyen. Birçok eseri Hamparsum notasıyla kaydederek unutulmaktan kurtarmıştır. Aynı zamanda önemli bir nota koleksiyoncusu olan Hancıyan; piyano, ud ve keman eğitimleri

---

<sup>131</sup> Hayatı ve eserleriyle ilgili geniş bilgi için bkz.: Ara Germiyan (2004). *Bestekâr Karnik Garmiryan Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Aras Yay.

almış, ve Türk makam müziği alanında birçok öğrenci yetiştirmiştir. Çeşitli formlarda besteleri bulunmaktadır.

**Kanûnî Hayık** (öl. 1930?): Ermenî asıllı piyasa sâzendesi.

**Aristakes Hisarhyan** (1856-1937): Ermenî bestekâr ve yazarı. Kitapçı ve kilisede başrahip olarak çalıştı. *Ermenî Musikî Tarihi ve Ermeni Müzisyenlerin Biyografileri* adlı Ermenice bir kitabı vardır.

**Sahak Hocasar** (1889-1946): Ermeni asıllı besteci ve piyasa sâzendesi.

**Lâvtacı Hristo Ağa** (öl. 1914): Rum asıllı besteci ve sâzende.

**Klârinetçi İbrahim Efendi** (öl. 1925): Çingene asıllı müzisyen ve besteci. Maharetle çaldığı klârinet sazının Türk fasıl müziğine girmesine zemin hazırlamıştır.

**Mısırlı Üdî Avram İbrahim Efendi** (1872-1933): Yahudi asıllı üdî ve besteci. Sûriyeli Arap Yahudisi'dir. Kahire, Şam, Halep ve bilhassa İstanbul piyasasında ün yapmış, değerli Türk musikîşinaslarının da yetişmesine ön ayak olmuştur. Aynı zamanda plâklar doldurmuş ve devrinde çok tutulan Türk müziği eserleri bestelemiştir.

**Kemânî İhsan Efendi** (ö. 1920?): Çingene asıllı keman sanatkârı.

**İsak İlgâzî** (1890-1960?): Yahudi asıllı ünlü hânende ve besteci. Yahudi telâffuzuna rağmen; ses sağlamlığı, klâsik repertuara, makamlara ve usûllere hâkimiyeti ile büyük ün kazanmış, önemini bugün de korumakta olan değerli plâklar doldurmuştur. 1930'larda Paris'e ve oradan da rûhânî bir görevle Birleşik Amerika'ya giderek orada öldüğü kaydedilmektedir.

**Hânende Bülbülî Salomon İlgazî** (1860?-1930): Yahudi asıllı ünlü hânende ve besteci.

**İlya** (öl. 1799): Rum asıllı önde gelen Türk makam müziği bestecisi. Sazkâr makamında bestelemiş olduğu klâsik formdaki eserleri, repertuarın seçkin örnekleri arasında anılmaktadır.

**Kapudağlı İlya** (öl. 1870-1930) Rum asıllı ünlü lüthiyer.

**Tanbûrî İsak** (1745?-1814): Yahudi asıllı büyük Türk makam müziği bestecisi ve klâsik tanbur ekolünün öncü temsilcisi. Asıl adı Fresco Romano'dur. Aynı zamanda sinagog mugannîsi ve kemânîdir. Sultan III. Selim'e de tanbur hocalığı yapmış olan İsak'ın, enstrümantal ve sözlü formlarda bestelemiş olduğu eserleri, Türk makam müziği repertuarının önde gelen örnekleri arasında yer alır.

**Mıskaalî İsmet Ağa** (öl. 1873): Ermenî asıllı olup ihtidâ etmiş sâzende ve besteci.

**İstavri Ağa** (öl. 1840?): Rum asıllı besteci.

**Kemânî İsmail Ağa** (öl. 1870?): Çingene asıllı besteci ve kemânî.

**Kirkor Kâhyayan** (1875-1933): Ermeni asıllı tanınmış ud yapımcısı.

**Dividci Karabet Ağa** (18. yy.): Ermeni asıllı besteci.

**Hânende Karabet Ağa** (1855-1915): Ermeni hânende, besteci.

**Avram Karakaş Efendi**: Yahudi asıllı ünlü fasıl hânendesini.

**Mihran Keresteciyan (1865 – 1940)**: Ermeni asıllı lüthiyer.

**Kemanî Kirkor**: (1868-1938): Ermeni aslı besteci, hoca ve sâzende. "Notacı" olarak da anılır. Türk müziği eserlerini notaya alarak ve Türk müziği öğretmek için geçimini sağlamıştır. Yahudi ayinlerini de batı notasıyla kaydetmiş, kiliselerde de hânendelik yapmıştır. Kimi Türk okullarında müzik öğrettiği kaydedilmektedir.



**Hamparsum Limoncuyan** (1768-1839): Ermeni asıllı besteci ve kuramcı. İcat etmiş olduğu nota yazısı (Hamparsum Notası), Batı notasının yerleştiği dönemlere kadar son derece önemli bir boşluğu doldurarak Türk makam müziği repertuarının kayda geçirilmesinde çok önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Hamparsum'un yazmış olduğu yüzlerce saz eserini, 1875'te Mandoli Yarutin Havadurin kopya etmiştir. Oğullarından Zenop, neyzenliğiyle şöhret bulmuş, 1863'te Kahire Sarayı'na giderek 3 yıl saray neyzenliği yapmıştır.

**Manol (Emmanuil Venyos) (1845 – 1915):** Rum asıllı büyük lüthiyer.

**Markar Ağa** (öl. 1880?): Ermeni asıllı hânende ve besteci.

**Mihran Mavukciyan:** Ermeni asıllı piyanist ve kanûnî. Bilhassa Türk makam müziği kapsamında piyano dersleri vermesiyle tanınmıştır. Aynı zamanda plâklara taksîmler doldurmuştur.

**Kirkor Mehteryan** (1866-1937): Ermeni asıllı piyasa kanûnîsi.

**Kemanî Memduh.** Çingene asıllı ünlü kemânî.

**Haham Şemoil Mendil** (öl. 1800?): Musevî asıllı besteci.

**Merkel** (öl. 1920?): Ermeni asıllı besteci. Hüzam şarkısına Zati Arca tarafından piyano eşliği yazılmıştır.

**Ûdî Âfet Mısırlıyan** (1850-1922): Ermeni asıllı besteci ve piyasa sâzendesi. 12 yıl Kahire'de de sâzendelik yapmıştır.

**Kulekapılı Miço:** Rum asıllı santur imalcisi.

**Bursalı Mihran:** Ermeni asıllı hanende ve besteci.

**Kemanî Mike (?)**: Rum asıllı meşhur sâzende.

**Haham Musi** (öl. 1770) Yahudi asıllı Türk makam müziği ve Yahudi dinî müziği bestecisi.

**Zografos Nikeos:** Rum asıllı müzisyen. 1856 yılında, İstanbul'da 300 sayfalık bir kitap yayınlarak, Bizans notasıyla Türk müziği eserlerini notaya almıştır.

**Nikoğos Ağa** (1836-1885): Ermeni asıllı besteci, tanbûrî, hânende ve kilise başmugannîsi. Dede Efendi, Dellalzâde İsmail Efendi ve Kapriyel Eranyan'ın talebesidir. Ayrıca Ahmed Vefik Paşa'dan da edebiyat öğrendiği söylenmektedir. Enderûn-ı Hümâyûn'da musikî hocalığı yapmıştır. Sadrazam Ali Paşa ve Damat Münir Ethem Paşa tarafından himaye edilmiştir. Münir Ethem Paşa, birçok Türk musikîsi eserini onun okuyuşundan notaya aldirarak meşhur koleksiyonuna katmıştır. Kardeşi Agop Taşcıyan'la beraber *Nivak Osmanyân* (Osmanlı musikîsi) adlı iki haftada bir çıkan bir musikî dergisi yayınlamıştır. 1873'te Ermenistan'da Ecmiadzin'de oturan Ermenîler'in en büyük patriği IV. Kevork tarafından davet edilmiş ve orada Ermenî kilisesinin şarakan'larını notaya almıştır. Bu eser de Ermenîce olarak basılmıştır. Kardeşleri de müzisyendir. Yaklaşık olarak 63 şarkısı günümüze ulaşmıştır. Bunların içinde Osmanlı sultanlarına methiyeleri de bulunmaktadır.

**Kemençeci Nikolaki** (öl. 1915?) Rum asıllı besteci ve sâzende.

**Kanûnî Nubar** (1885-1954): Ermenî asıllı kanunî ve besteci. Armonika çalarak müziğe başladı. 35 yaşında İstanbul'dan ayrılarak Bağdat'a, sonra Kahire ve Beyrut'a gitti ve kanûnî olarak çalıştı. Halep'te gazino sahibi oldu. Çeşitli şarkıları vardır. Plâklara da taksîmler doldurmuştur.

**Serkis Nurhyan** (öl. 1925?): Ermeni asıllı müzisyen ve besteci.

**Hânende Osep** (1873-1959): Ermenî asıllı Türk bestecisi. Ermenî dinî müziğine de hakim olan Osep hânende ve hoca olarak çalışmış, 1924'te Fransa'ya yerleşmiştir. *Neş'e-i dil yahud Şarkı Mecmuası* adlı bir güfte mecmuası bulunmaktadır. Bilinen eserleri 22 kadardır.

**Kuyumcu Oskiyam** (1780?-1870?) Ermenî asıllı büyük tanbûrî ve neyzen. Klâsik tanbur ekolünün büyük temsilcisidir. İsak'tan öğrendiği klâsik tanbur tavrını Şeyh Abdülhalim Efendi'ye, o da Dr. Suphi Ezgi'ye öğretmiştir.

**Bülbülî Salih Efendi:** Çingene asıllı ünlü Türk kemânîsi ve besteci.

**Kemânî Sebu** (19. yy.) Ermeni asıllı Türk bestecisi ve kemânîsi. Kürdîli-hicazkâr Longa'sı çok meşhurdur ve milletlerarası bir ün kazanmıştır.

**Kemânî Serkis** (1885-1944): Türk kemânî ve besteci. "Kimseye etmem şikâyet, ağlarım ben hâlîme" adlı Nihâvend şarkısı çok ünlüdür.<sup>132</sup>

**Sinanyan** (?): Ermeni asıllı besteci. Türk makam ve motiflerini çoksesli eserlerinde kullandığı gibi, bazı Türk eserlerini de orkestra için yazmıştır. (Öztuna'dan, a.g.e.)

**Sisulali** (öl. 1920?): "Usta" diye anılmış Rum asıllı musikîşinas.

**Haham Nesim Sivilya** (öl. 1920?) Yahudi asıllı din adamı ve Türk makam müziği bestecisi.

**Kemençeci Sotiri** (1874?-1939): Rum asıllı ünlü kemençe sanatçısı.

**Aristakes Şalcıyan** (1812-1878): Ermeni bestekâr. Hamparsum'un öğrencisi. Onun geliştirdiği notaya çeşitli ilâveler ekleyerek katkıda bulundu. Kınar Arevelyan (Doğu Santûru) adlı aylık nota dergisi yayınladı. Meryem Ana Kilisesi başmugannîsi idi ve birçok müzisyen ve kilise hanendesi de yetiştirdi.

**Bimen Şen** (1873-1943): Ermeni asıllı büyük şarkı bestecisi ve ünlü hânende. Sesinin ve tavrının güzelliği sebebiyle onun okuyacağı günler kiliseye, müzik

---

<sup>132</sup> Hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Sarkis Suciyan (2012). *Kemânî Sarkis Efendi Suciyan Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Aras Yay.

meraklısı Türkler, hatta hafızların geldiği kaydedilmektedir. Besteleri, Türk şarkı edebiyatının parlak eserleri arasında kabul edilmektedir.

**Uğî Őinork (?)**: Ermeni asıllı müzisyen.

**NiŐan TaŐçıyan** (öl. 1900?): Ermeni asıllı sinekemânî.

**Kemânî Tatyos Efendi** (1858-1913): Ermeni asıllı ünlü Türk müziği bestecisi ve piyasa kemanîsi. Çok iyi notist olup, Türk makam müziğinde çok değerli Şarkılar ve saz eserleri bestelemiştir.<sup>133</sup>

**Nubar Tekyay** (1905-1955): Ermeni asıllı ünlü keman sanatçısı. Batı usûlü keman öğrenip, sonradan Türk müziğine yöneldiği kaydedilmektedir. Devrinin en ünlü ses sanatçılarına eşlik etmiş istisnâî bir sanatkâr olarak, günümüzde de keman sanatının simge isimlerinden biri olarak anılmaya devam etmektedir.

**Tiryaki (Petraki)**: (öl. 1610?): Rum asıllı Türk müziği besteci.

**Hânende İbrahim Uygun** (1883-1936): Çingene asıllı piyasa hânendesisi.

**Artin Uzunyan**: Ünlü Ermeni asıllı kanun yapımcısı.

**İsak Varon** (1884-1962): Yahudi asıllı Türk makam müziği bestecisi. Gramofon Őirketlerinin Türk musikîsi plâkaları için sanat yönetmenliği de yapmıştır.

**Kemençeci Vasilâki** (1845-1907): Büyük Rum kemençecisi ve bestecisi. Aynı zamanda klârinet de çalmıştır. Türk makam müziğinin en ünlü Kürdîli-hicazkâr peŐrevleri Tanbûrî Cemil Bey'in ve Vasilâki'nindir. Kemençede (devrinde ve sonrasında) Türk makam müziği alanında yetişmiş en büyük iki isimden biri olarak anılmış<sup>134</sup> ve Türk müziği çevrelerinde büyük bir Őöhrete sahip olmuştur.

---

<sup>133</sup> Hakkında yazılmış bir makale için bkz.: Ahmed Râsim Bey (1989: 45-47). *Ciddiyet ve Mizah*: "Kemânî Tatyos Enkserciyan", İstanbul: Arba Yay.

<sup>134</sup> Diğer isim Tanbûrî Cemil Bey'dir.

**Kemençeci (Usta) Yani** (19. yy.): Rum asıllı besteci ve sâzende.

**Onnik Zadoryan:** Ermenî asıllı Türk müziği nota basımcısı. Dükkânı Çemberlitaş'taydı ve 1950'de kapandı. 1920-25 arasında büyük faaliyet göstererek pek çok nota bastı. Bu arada Arşak'ın 21 ciltlik fasıl koleksiyonunu neşretti.

**Kemânî Zafiraki** (öl. 1920?): Rum asıllı müzisyen ve besteci.

**Zaharya** (öl. 1740?) Rum asıllı büyük besteci ve hânende. Kimi kaynaklarda Kürkçü Zaharya olarak da anılır. Fener'deki Rum Ortodoks Kilisesi'nin baş-hânendesi olduğu söylenmektedir. Lâle Devri'nin meşhur bestecilerindendir. Beste ve semâî formlarında sergilemiş olduğu üstün bestecilik anlayışıyla, Türk makam müziğinin önde gelen temsilcileri arasında kabul edilmektedir.

**Klepol Zaharyadir** (öl. 1925?): Rum asıllı müzisyen.

**Kemençeci Zerven** (öl. 1925?): Ermeni asıllı müzisyen.

## EK-II

### AVRUPA MÜZİĞİNE/KÜLTÜRÜNE DÖNÜK İSİMLER<sup>135</sup>

**Sultan Abdülaziz Han** (1830-1876): 32. Osmanlı hakanı. Ressam ve müzisyen olduğu; biraz Batı müziği ve iyi derecede Türk müziği öğrenmiş olduğu; piyano, lâvta çaldığı, iyi ney üflediği belirtilir.

**Prens Kavalalı Abdülhalim Paşa** (19. yy.): Ünlü Kavalalılar ailesinin bir üyesidir. Kahire’de doğmuş ve Mısır’da vezirlik ve devlet bakanlığı yapmıştır. Şöhreti, meydana getirdiği büyük Türk müziği nota koleksiyonu dolayısıyladır. Çok büyük paralar harcayarak oluşturulan bu koleksiyon, o dönem için istisnâî sayılabilecek bir girişimin ürünüdür. Aynı zamanda ressam ve tanbûrî olan Paşa, muhtemelen Avrupa merkezli eğitiminin kazandırdığı geniş görüşlülükle bu fikri hayata geçirmiş ve binlerce eserin unutulmadan kayda geçirilebilmesinin yolunu açacak faaliyetlere öncü katkılar sağlamıştır. Yılmaz Öztuna’ya göre, en önemli Türk müziği nota koleksiyonları; Abdülhalim, Necip ve Ethem Paşalar’la Sultan Vahideddîn’e ve Sâdettin Arel’e ait olanlardır. 20. yüzyılda nota koleksiyonculuğu faaliyetleri biteysel ve kolektif çerçevelerde oluşturulmaya devam etmiştir.

**II. Abdülhamid Han** (1842-1918 ): 34. Osmanlı padişahı. Piyano ve Batı müziği eğitimi almış ve tercihini ağırlıklı olarak Batı müziğinden yana kullanmıştır. Bu sebeple Batı müziği, imparatorluk aydın sınıfları arasında daha da yayılmış ve kökleşmiştir. Özellikle İtalyan operalarına ilgi duyan padişah, Türk makam

---

<sup>135</sup> Bu bölüm de, “Gayrimüslim Besteci, İcrâcı ve Müzik Kuramcıları” bölümünde aktarılan gerekçelerle, Yılmaz Öztuna’nın *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi* (1990) esas alınarak yazılmıştır. Söz konusu isimler hakkında verilen bilgiler, Batı müziği kültürüyle olan direkt/dolaylı etkileşimler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kapsam genişliği dolayısıyla bu çalışmanın dışında bırakılan Cumhuriyet dönemi müziği, tamamlayıcı bir perspektif sağlamak amacıyla, bu dönemi idrak etmiş önde gelen isimlerin de aktarıldığı bu bölümde, bir değinme yoluyla, dolaylı açılardan ele alınmıştır. Günümüze doğru farklı müziklerle olan etkileşimler, çok daha yoğun bir sahaya kaydığında, bu bölümde sadece belli başlı isimler öne çıkartılmış, 21. yüzyılın öne çıkan isimleri ise bu çerçevenin tamamen dışında bırakılmıştır.

müziği üstatlarını da himaye etmekle birlikte, daha çok Avrupa müziğine yakınlık duymuştur. Çocuklarının tamamı da batı müziği eğitimi almışlardır.<sup>136</sup>

**Halife II. Abdülmecid** (1868-1944): Sonuncu İslâm halîfesi ve Osmanoğulları'ndan son saltanat veliahdıdır. Hatıralarını 12 cilt hâlinde yazmış olup, mühim bir ressam ve iyi bir piyanist olarak anılmıştır. Batı ve Türk müziği eğitimi almış, Batı tarzı birkaç eser de bestelemiştir. İtrî'nin *Segâh Tekbîr*'ini çokseslendirdiği de bilinmektedir.

**Sultan Abdülmecid** (1823-1861): 31. Osmanlı padişahı. Tanzimat ve Islahat Fermanları onun döneminde yayınlanmıştır. Saltanat yılları, Batılılaşma yolunda önemli girişimlerin tecrübe edildiği bir zaman dilimi olarak kabul edilir. Devrinde oldukça önemli bir konuma yükselen Batı müziği ve sanatı, kültür hayatında derin izler bırakmıştır. Konuyla ilgili biraz daha ayrıntılı bilgi için bu çalışmanın “Avrupa Etkileşimleri” bölümüne bakılabilir.

**Cafer Açın:** Türk lütiyesi. Batı ve Türk müziği âletleri yapımında uzmandır. Alman Christian Schetel ve Fransız Etienne Vaetolo gibi iki usta ile enstrüman yapımı çalıştı. Keman ve viyolaya karşılık soprano ve alto kemençeler yaptı.

**Piyanist Ahmet Bey** (öl. 1910?): Makamsal eserleri de bulunan Türk piyanist ve bestecisi.

**Ahmed Muhtar Paşa** (1861-1926): Türk asker ve bilgin. Osmanlı harp tarihine dair önemli eserler yazmış, aynı zamanda Mehterhane-i Hakanî'yi yeniden kurmuştur. Ayrıca, Askerî Müze'yi kurmuş olduğu kaydedilmiştir. Askerî müzik repertuarında, Rast makamında bir marşı bulunmaktadır.

**Onur Akdoğu:** Çeşitli makale ve kitaplarıyla Türk müzikolojisine dikkate değer katkılarda bulunmuş bir araştırmacı ve öğretim görevlisidir. “Şedd-i Araban Sonat” gibi yenilikçi beste çalışmaları da bulunduğu kaydedilmektedir.

---

<sup>136</sup> Hayatı hakkında ilk elden bilgiler için bkz.: Ayşe Osmanoğlu (2013). *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Timaş Yay.

**Mustafa Nezihi Albayrak** (1871-1964): İstinografik Mustafa Nezihi Albayrak Notası'nı icat etti. Ayrıca Hamparsum notasıyla yazılmış bir nota koleksiyonu ve Fransızca'dan tercümelemleri bulunmaktadır.

**Direktör Ali Bey:** (1844-1899) Türk edip, yazar, bestekâr ve devlet adamı. Çok iyi bir öğrenim gördü. Piyesleri ve Fransızca'dan tercümelemleri vardır. Hindistan seyahatini *Seyahat Jurnalı* adlı eserinde anlatır. Letâfet Opereti bu çalışmanın kapsamı açısından önemlidir.

**Ahmet Aksoy:** (1900-1962) Türk besteci ve udî. *Cinci Hoca Opereti* ve 4 fantezisi, bu çalışmanın kapsamına girmektedir.

**Ahmed Mithat Efendi** (1844-1912): Büyük Türk yazarı. *Zibâ* adlı mûsikîli oyunun metni ve bestesi kendisine aittir. *Zeybekler* adlı oyununun bestesini Hristo Ağa bestelemiştir.

**Binbaşı Kemânî Ali Haydar Bey** (1846-1904): Türk operet bestecisi. Batı ve Türk müziklerini, ayrıca keman ve flüt çalmasını öğrenmiş; Türk makamlarıyla zamanında tutulmuş operetler, marşlar ve şarkılar bestelemiştir. (*Penbe Kız* uvertürünü Tanbûrî Cemil Bey plâğa da çalmıştır.)

**Kaptanzâde Ali Rıza Bey:** (1881-1934) Türk bestekârı. Aynı zamanda piyano ve kanun çalan besteci; makamsal şarkıları yanında; operet, fantezi, tango, fokstrot, marş gibi Batı müziği etkileri taşıyan önemli eserler bestelemiştir. Ali Rıza Bey, aynı zamanda İstanbul Opereti'nin de kurucusudur.

**Ali Ufkî Bey** (1610?-1685): Leh asıllı bestekâr, kuramcı/bilgin, santûrî, saray baş tercümanı. Batı notasıyla yüzlerce Türk müziği eserinin kayda geçirilmesini sağlaması açısından Türk müzikolojisinde çok önemli bir konuma sahiptir. Hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Cem Behar: *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (1990) ve *Saklı Mecmuâ* (2008); *Topkapı Sarayı'nda Yaşam* (Çeviren: Ali Berktaş, 2002); Fikret Karakaya: *Ali Ufkî Bey* (2010); *Ali Ufkî-Mecmuâ-i Sâz ü Söz* (Çeviren: Şükrü Elçin, 2000)...



**Hasan Ferit Alnar** (1906-1978): Türk bestekâr, orkestra şefi ve kanun “virtüözü” Kanun Konçertosu, Türk makamlarından ilham alarak bestelediği *a cappella* tarzındaki Yunus Emre ilâhîleri ve “virtüözite” eseri olarak kabul edilen konser saz semailerî<sup>137</sup> Batı müziği etkileşimleri açısından dikkate değer örneklerdir. Türk makam müziği örnekleri yanında, makamlardan ilham alan son derece dikkat çekeci ve öncü çoksesli eserleriyle Alnar, yeni bir kompozisyon stiline de örneklerini vermiştir. Öte yandan, kanun sazını ilk defa bir Batı sazı gibi ele almış ve bu sazın teknik imkânlarını zorlayarak virtüözite algısına imkân veren bir yeni bir icrâ tarzının öncülüğünü yapmıştır. Bu bağlamda ele alınacak, dikkate değer/özgün müzik cümleleri ile örülü taksîmleri de, oldukça farklı bir müzik algısına işaret etmektedir.<sup>138</sup>

**Refik Talat Alpman** (1894-1947): Türk saz eserleri bestekârı ve udî. Batı müziği tesirindeki saz semailerî, oldukça parlak ve dikkat çekicidir.

**M. Kemal Altinkaya** (ö. 1960): Türk yazar ve besteci. Millî hikâye ve romanlar yazmış, aynı zamanda birçok Rumeli türküsünü notaya alarak unutulmaktan kurtarmıştır. Bir dönem Ankara Radyosu müdürlüğü de yapmıştır.

**Antoine Murat**: 1780’de İsveç’in İstanbul orta elçiliği tercümanlığına tayin edilmiş, 19. yüzyıl başlarında Prusya Elçiliği tercümanlığında bulunmuş olan,

---

<sup>137</sup> Burada kullanılan “virtüözite” kavramı, ileri, ve icrâyı zorlaştıran tekniklerin kullanıldığı bir performans anlayışını ifade etmektedir. Türk makam müziği gelenekleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, “virtüöz” kelimesinin karşıladığı Avrupa merkezli anlamlar bir ölçüde daralmaktadır. Chopin’in, Paganini’nin, Liszt’in... köklü bir gelenekten beslenen Batı müziği ilkeleri üzerine kurulmuş olan icrâlarıyla kıyaslandığında, makamsal eserler için oldukça yeni bir uygulama alanı olan çokseslilik anlayışları, “virtüözite” kavramının çağrıştırdığı derin anlamlar açısından değerlendirildiğinde, oldukça sınırlı kalmaktadır. Öte yandan; kanun, tanbur, kemençe gibi makam müziğinin önde gelen çalgılarında dikkati çeken, çokseslilik açısından sınırlayıcı teknik kapasiteler; örneğin, temel müzik malzemesi çokseslilik esasına dayalı olan piyanonun sağladığı teknik imkânlarla eşdeğer bir perspektifte değerlendirilememektedir. Bu açıdan, günümüzde de kolaycı bir anlayışla, makam müziğinin üstün icrâcıları için yakıştırılıyor olan “virtüöz” kelimesi, Batı’daki anlamından farklı, eksik bir anlam nüansı taşımaktadır. Bununla birlikte, şüphesiz ki kanunda virtüöziteye giden yolun ilk büyük adımlarını atarak üstün bir icrâcılık stili geliştirmiş olan Ferit Alnar, (bir anlamda Şerif Muhittin Targan gibi) teknik anlamda piyanoya kıyasla daha düşük bir kapasitesi olan bu sazın doğasının gerektireceği olası sınırlar çerçevesinde, oldukça ilerici adımlar atmış, istisnâî bir sanatçıdır.

<sup>138</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Erdoğan Okyay (1999). *Ferid Alnar’a Armağan*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yay.

Türk ve Avrupa müziğine vâkıf bir Osmanlı aydınıdır. Türk müziği ile ilgili kuramsal çalışmaları bulunmaktadır.

**Hüseyin Sâdettin Arel:** (1880-1955) “Mûsikîmizde gerek nazari, gerekse amelî açıdan (fikir eserleri ve besteleriyle) çağdaş dönemi başlatan, hukuk, dil ve müzik bilgini. [...] Türk Hukukçular ve Türk Filarmoni Derneği ile İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Derneği’nin kurucusu... *Şehbal, Türklük ve Mûsikî Mecmuâsı* gibi çok önemli dergilerin yayımcısı. [...] Osmanlı aristokrasisinin şanslı bir çocuğu olarak iyi eğitim görmüş, büyük hocalardan özel dersler almak sûretiyle Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, Almanca (...), klâsik ve tasavvufî mûsikî, ud, piyano, armoni-kontrupuan-füg öğrenmişti. İstanbul’un işgalinde Fransızlar’ın eviyle birlikte yaktığı büyük kütüphânesiyle diskoteğini yorulmak bilmeyen azmiyle yeniden kurdu.” (Tanrıkorur, 2004: 252) Çok çeşitli mevzularda yazılmış devâsâ büyüklükteki bu özel kütüphânesi yanında, devrin en iyi okuyucularının ağzından çok ciddi paralar ödeyerek notaya geçirdiği makam müziği eserleri ile, satın aldığı nota koleksiyonlarının birleşimi olan devasa nota arşivini de burada anmak gerekir. İdealini kurduğu çoksesli Türk mûsikîsinin gerçekleşmesi için çok uğraşmış, bu konuda çok sayıda öncü beste denemeleri yapmış, kemençe beşlemesi imal ettirmiş, yetenekli bazı öğrencilerini Avrupa’ya göndermiş, çok sayıda makale ve kitaplar yayınlamıştır. Türk ve Batı müziği alanında bugün de kullanılan çok sayıda terimin mucidi olarak da anılan Arel, hâlâ yürürlükte olan Türk müziği nazariyatının da kurucularındandır. Türk makam müziğinin Avrupâî bir metodoloji içinde ele alınması için çok ciddi çabalar sarf etmiş, Avrupa müziğinin kompozisyon ve icrâ mantığını Türk müziği geleneklerine uygulamak istemiştir.<sup>139</sup>

**Yesârî Âsım Arsoy** (1900-1992): Popüler Türk bestecisi ve icrâcısı. 20. yy.’ın önde gelen makam müziği bestecilerinden biri olarak, özel bir kompozisyon stili geliştirmiş, bu yolla devrinde oldukça tutulan şarkı ve fanteziler bestelemiştir.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Yılmaz Öztuna (1986). *Sâdeddin Arel*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

<sup>140</sup> Yesârî Âsım Arsoy’un hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Dr. Bülent Gündem (1995). *Yesârî Âsım Arsoy: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Özal Matbaası.

**Feyzi Aslangil** (1910-1965): Türk piyanist. Makam müziği tarzında piyano çalarak, bu sazın bu müzik geleneğinde yerleşmesinde öncü bir tavır sergilemiştir. Piyasada piyano çalan diğer önemli isimler içinde Yorgo Bacanos ve Valantin Tekyay sayılabilir. Fulya Akaydın ise Radyo'da çalışmıştır.

**Şeyh Atâullah Dede** (1842-1910): Türk müziği bilgini, kanunî, udî ve hattat. Galata Mevlevîhânesi şeyhi. Arapça, Farsça, Fransızca, Almanca ve İtalyanca yanında; felsefe, sosyoloji, edebiyat, müzik ve hendese eğitimleri alarak devrin önde gelen entelektüel isimleri arasında kabul gördü. Galata tarihi ve tarihî eserleri üzerine bilgindi. Son büyük Mevlevîler'dendir. Öldüğünde cenazeye katılan binlerce kişi arasında şöhretini işiten yüzlerce Musevî ve Hıristiyan'ın da bulunduğu kaydedilmektedir. Ölümünden az önce bir Türkçe sözlük telifine başlamış, ayrıca Türk müziği aralıkları için bir sonometre icat etmişti. Türk müziği kuramını devrinde en iyi bilen birkaç kişiden biri olarak anılan Atâullah Dede; Hüseyin Fahreddin ve Mehmed Celâleddin Dedeler'le beraber, öğrencileri arasında yer alan Suphi Ezgi, Sadettin Arel, Ahmet Avni Konuk, Rauf Yektâ Bey gibi öncü isimleri, Türk müziği kuramı üzerinde derinleşerek eserler vermeleri yolunda teşvik etmiştir.

**Dr. Nevzat Atlığ:** Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun ünlü şefi ve öğretim üyesi. Öztuna'nın bildirdiğine göre, bu koronun yönetmeliği yayınlanmış ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası esaslarına uydurulmuştur. TV'de verdiği izahlı konserler Türk müziği'ni koral bir disiplinle geniş kitlelere tanıtmak amacını gütmüştür. Aynı zamanda, İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda Türk müziği repertuarı kürsüsü profesörlüğüne getirilmiştir.<sup>141</sup>

**Mildan Niyazi Ayomak** (1888-1947) Türk besteci, kuramcı ve hoca. Geleneksel Türk müziği çerçevesinin kırılıp Batı müziğinin imkânlarından faydalanmanın şart olduğunu savunanlardandır. Türk müziği üzerine bir armoni kitabı yazmayı tasarlamıştı. *Nota Mecmuası* adlı bir dergi çıkarmış, ayrıca *Türk Musikîsi Tadrîsi* adlı bir kitap yazmıştır. Türk müziği nazariyatı üzerine eğilerek adıyla anılan

---

<sup>141</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ergun Balcı (2005). *Nevzat Atlığ*. İstanbul: Kubbealtı Yay.

nazarî sistemini kurmuş, fakat bu sistem yaygınlık kazanmamıştır. Besteleri arasında çoksesli makamsal denemeler de bulunmaktadır.

**Reşat Aysu** (1910-1999): Türk besteci ve icrâcısı. Nitelikli bir Türk müziği eğitimi yanında, bireysel çabalarla, Batı stilinde keman ve müzik kuramı alanında da çalışmıştır. Yeni bir anlayışla bestelediği, teknik anlamda icrâcıyı zorlayan saz semailerinde, aldığı eğitimlerin kazandırdığı ileri görüşlü müzik anlayışları dikkati çeker. Mesleği ile ilgili gezileri sırasında, özellikle Almanya’da iken bestelemiş olduğu Nihavend Saz Semâîsi, ve İspanya’da bestelediği, Flamenko müziği etkileri de taşıyan Kürdilihicazkar Saz Semâîsi en tanınmış eserleri arasında anılabilir. Ayrıca tango, fokstrot, lied, marş gibi Batı müziği formlarında da besteler yapmıştır. Rakım Elkutlu’nun eserlerinin önemli bir kısmını notaya alarak unutulmaktan kurtarmıştır.<sup>142</sup>

Tenor olan sesiyle ilgili olarak Prof. Lilihanthal, “Bu genç, Türkiye için bir kayıptır. Dünya çapında bir tenor ve kompozitör olabilirdi” demiştir. Türk Musikisinin yanı sıra, Batı müziği ile de ilgilenen Reşat Aysu 1947 yılında Madam Amati yönetiminde İzmir’de kurulan Şehir Orkestrası’nda I. ve II. Keman icrası olarak çalışmış, Beethoven, Mozart, Lizst ve Boccherini gibi bestecilerin eserlerinden derlenen konserlerde önde gelen icrâcılar arasında yer almıştır.<sup>143</sup>

**Neyzen Aziz Dede** (1835-1905): Büyük Türk neyzeni ve besteci. Neyiyle Verdi’nin operalarından bölümler çalacak derecede Batı müziğine yakınlığı olan bir sanatçı olarak anılır. 19. yüzyılın önde gelen neyzenleri arasında anılarak değerli öğrenciler de yetiştirmiş, aynı zamanda Türk müziği çevrelerinde büyük beğeni kazanan, ustalıkla saz eserleri bestelemiştir.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Bkz.: Ed. N. Özgül Özbilen (2002). *Reşat Aysu Arşivinden Hoca Râkım Elkutlu Eserleri*, İstanbul: MSSB Görsel Yayınlar

<sup>143</sup> Bu bölüm [www.eksd.com](http://www.eksd.com) adresinde verilen bilgilerden yararlanılarak derlenmiştir. Ayrıca bkz.: Erol Sayan (2003: 30-32). *Müziğimize Dair Görüşler, Analizler, Öneriler: “Reşat Aysu”*, Ankara: Metu Press.

<sup>144</sup> Hayatı ve neyzenliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Beşir Ayvazoğlu (2007: 35-42). *Ney’in Sırrı: “Aziz Dede”*, İstanbul: Kapı Yay.

**Medenî Aziz Efendi** (1842-1895): Türk besteci, icracı ve hafızı. Nitelikli bir eğitimden geçmiş, değerli hocalarla çalışmıştır. İlk gençlik yılları Medîne’de ve Şam’da geçti. Hânendeliği yanında piyano, lavta, tanbur ve ud çaldığı, Hamparsum ve Batı notalarını bildiği kaydedilmektedir. Bu notalarla yazılmış zengin koleksiyonu ölümünden sonra dağılmıştır.

**Kemal Emin Bara** (1875-1957): Türk besteci, şair ve sanatkârı. Fransızca, Arapça ve Farsça bilen, bu dillerin edebiyat ve şiirlerine hâkim, döneminin önemli bir entelektüel ismidir. Aynı zamanda bilgin, yazar, eleştirmen, ressam, heykeltıraş ve aktör olduğu da kaydedilmektedir (Öztuna, 1990: İlgili madde). Meşrutiyet’ten sonraki yıllarda Türk tiyatrosu’nda ve yeni kurulan Türk filmciliğinde çalıştı. Yazmış olduğu birçok güftesi çeşitli isimlerce bestelenmiştir.

**Ercüment Berker**: “Türk koro şefi, besteci, [hoca] ve yazar. Sainte-Marie Fransız Ortaokulu’nu, Haydarpaşa Lisesi’ni ve İ. Ü. Hukuk Fakültesi’ni ve İstanbul Belediye Konservatuari’nı bitirdi. İstanbul’un ünlü avukatlarındandı. Babasının Çamlıca’daki konağında Türk müziği çevresi içinde geçen çocukluk döneminden sonra özel olarak Türk ve Batı müziği alanında (solfej ve piyano) eğitimler almış, Sadettin Arel’in de talebesi olmuştur. İ. Ü. Talebe Birliği Müzik Kolu’nu ve bu koronun bir organı olan Üniversite Korosu’nu kurdu. 80-90 kişilik korolar ve saz heyeti eşliğinde Batı teknik, stil, terbiye ve disiplini ile [...] iyi seçilmiş eserlerden oluşan [...] konserler verdi. [...] Üniversiteliler Müzik Derneği’nin kurucularındandır. Vatan ve Tercüman gazetelerinde müzik ve tenkit alanında birçok makale yazdı. Türk makamlarının hangi perdelere nakledilebileceklerini gösteren sürgülü bir şed cetveli yaptı. Bu cetvele Arel, “Berker Cetveli” adını verdi. 1697’de İstanbul Radyosu’nda Erkekler Korosu’nu da kurdu. 1975’te M.E.B. İstanbul Türk Musikîsi Devlet Konservatuari’nin kurucu yönetim kurulu başkanı, koro şefliği ve nazariyat öğretim üyesi, Kültür Bakanlığı Türk Musikîsi Kurulu üyesi ve başkanı oldu.” (Öztuna, 1990: 154-155) Konservatuari’nin İ.T.Ü’nün çatısı altında birleştirilmesinde, Batı ve Türk müziği mensupları ile sanatçılara akademik unvanlar verilmesinde öncü katkılarının olduğu da belirtilmektedir. (a.g.e.)

**Şeyh Kenan Rifâî Büyükkaksoy** (1867-1950): Türk mutasavvıf/bilgin, şair ve besteci. Fransızca muallimliği, lise müdürlüğü, müfettişlik vb görevlerden sonra 1908’de Fatih’te Altay Rifâî Dergâhı’nı açarak şeyhliğe başladı. Dergâhı Batı kültürüne de eğilen bir fikir kulübü haline getirdi. Çok iyi Fransızca, Arapça, Farsça ve Türkçe biliyordu. Doğu ve Batı edebiyatı ve kültürlerine vâkıftı. Mutasavvıf olarak büyük ün yapmış, çok sayıda müridi arasında devrin önemli entelektüel isimleri de yer almıştır.

**Ahmed Celâleddîn Dede** (1854-1946): Galata Mevlevîhânesi şeyhi. Çok iyi neyzen olup, dinî repertuarı da çok iyi biliyordu. Aynı zamanda Batı ve Hamparsum notalarını öğrenmişti. Arapça, Farsça ve Türkçe şiirleri olduğu kayıtlıdır.

**Şeyh Mehmed Celâleddin Dede** (1849-1907): Türk besteci, tanbur üstadı ve müzik bilgini. Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi. Yüzyıllardır bazı istisnâî girişimler dışında ihmal edildiği ifade edilen Türk müziği kuramına, arkadaşları Şeyh Atâullah ve Hüseyin Fahreddîn Dede’lerle birlikte eğilerek bu alanda çalışmış ve Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Rauf Yektâ Bey, Ahmet Avni Konuk gibi öğrencilerini örgütleyerek çalışmaya, eser vermeye teşvik etmişlerdir. Öztuna’ya göre bugün kullanılan birkaç müzik teriminin adını da Mehmed Celâleddin Dede koymuştur. (Öztuna, 1990: 173)

**Mesut Cemil** (1902-1963): Türk icrâcı, koro şefi, hoca ve besteci. Türk makam müziği alanında değerli hocalardan istifade etmiş, Stern Konservatuarı’nda da Batı müziği eğitimi almıştır. Tanbûrî Cemil Bey’in oğlu olan Mesut Cemil, Türk ve Batı müziği tarzında viyolonsel; ileri bir teknik ve özgün bir stille tanbur çalan, çeşitli sazların icrâsında da başarı gösteren bir isim olarak Türk icracılığına dikkate değer katkılar sağlamış, çok değerli isimlerin de yetişmesine/tanınmasına öncülük etmiştir. Aynı zamanda Berlin Üniversitesi’ndeki Psikoloji Enstitüsü’nün ses arşivinde asistanlık yapmış, Hugo Becker’den de viyolonselini ilerletmiştir. Ankara Radyosu’nda Türk ve Batı Müziği şefi, müdürü ve baş spikeri olmuştur. Ankara’da klâsik koroyu kurarak yeni bir anlayışla Türk müziği eserlerini icra ettirdi ve plâklar doldurttu. Eski hafız tavrının “goygoylu” icrası yerine düz, ve gırtlak nağmelerinden arındırılmış bir stille Batı müziği nüans ve disiplinlerinden

de beslenen bir koral icrâ stili geliştirmesi, zamanında büyük tepkiler almıştır. Bununla birlikte bu anlayış ve dönüşümün derin etkileri bugün de devam etmektedir. 1932’de Mısır’da toplanan şark Musikîsi Kongresi’ne Rauf Yektâ Bey’le katıldı ve 1960’ta Paris’te Unesco’nun Çağdaş Bestekârlar Festivali’nde Türkiye’yi temsil etti. 1935’te konferanslar vermek için Viyana’ya gitti. Ayrıca; İngiltere, Fransa, Hollanda, Almanya ve Avusturya’yı gezdi. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin Türk Dili ve Edebiyatı bölümü mezunu olan Cemil, Almanca’ya ve Osmanlı Türkçesi’ne hâkim olup, aynı zamanda tıp kültüründe de derin bilgi sahibiydi. Müzik üzerine yazmış olduğu 200’ün üstünde makalesi yanında, üslûbu ve dil hakimiyeti ile Türk edebiyatı çevrelerinde de büyük takdir toplayan *Tanbûrî Cemil’in Hayatı* adlı kitabı müzikolojik açıdan son derece önemlidir. Az sayıda bestesi olan Mesut Cemil’in bu alandaki üretimleri, müzik kültürünün getirisi olan Avrupâî etkilerden derin şekilde beslenmektedir. Aynı zamanda Radyo icracılığının da öncülüğünü yapmış, Radyo çatısı altında özgün icrâ denemelerinin gerçekleşmesine de hizmet etmiştir. Güçlü diksiyonu ve geniş kültürü ile Radyo vasıtasıyla izahlı programlar gerçekleştirerek, Türkiye çapında müzikal anlamda eğitici yayınlar da gerçekleştirmiştir.<sup>145</sup>

**Tanbûrî Cemil Bey:** (1871-1916) Türk makam müziğinin seçkin sâzende ve bestecisi. Ailesi Osmanlı aristokrasisindedir. Babası birçok Avrupa ve Doğu dillerine hâkim olup, annesi de lâvta çalan sarayda yetişmiş bir hanımdır. Türk ve Batı müziğine ve kültürüne açık bir evde büyüyerek özel eğitimler almış, aynı zamanda Batı ve Hamparsum notalarını öğrenmiştir. Eline aldığı her sazı kısa bir sürede ileri seviyede çalabilmesiyle tanınmış, özellikle tanbur ve kemençede göstermiş olduğu üstün icrâ stili ve teknik hâkimiyetle, Türk müziği icracılığının kutbu olarak anılarak günümüze kadar bu konumunu muhafaza etmiştir. Ünü arttıkça saraydan ve devrin aristokrat çevrelerinden de davetler alarak, teşvik ve himaye görmüştür. Godovski, Hegey gibi ünlü piyano virtüözleri ile tanışarak Batı müziğiyle de kuvvetli bir etkileşim alanı kurmuştur. Meşrutiyet’ten sonra Tepebaşı Tiyatrosu’nda sahnenin ortasına konan kırmızı kadife bir koltuğa oturarak tanbur, kemençe ve yaylı tanbur resitalleri vermiş, çok sayıda plâk

---

<sup>145</sup> Hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Cinuçen Tanrıkorur (2004: 275-287). *Türk Müzik Kimliği: “Mesut Cemil Öleli 30 Yıl Olmuş Bile”*, İstanbul: Dergâh Yay.

doldurarak gerek bireysel, gerekse devrin önde gelen icrâcılarıyla çeşitli formlarda örnek icrâ kayıtları gerçekleştirmiştir.

Müzikolojik konulara da ilgi göstererek çeşitli makaleler yazmış, yarım bıraktığı bir musikî lûgatı ve kemençe metodu yanında, basılmış olan *Rehber-i Musikî* adlı bir kuram kitabı da kaleme almıştır.<sup>146</sup> Doldurduğu plâklar vasıtasıyla, ünü yurt dışına; Balkanlar'a, İran'a, Arap ülkelerine... yayılmış, özellikle Kahireli, Bağdatlı birçok besteci ve icracılar, onun plâklarından büyük ölçüde istifade ederek mûsikîde kendilerini geliştirmişlerdir. (Mısırlı ünlü sanatçı Abdülvehhab, bu isimlerin başında gelmektedir.)

Kimi plâklarında piyano eşliği kullanmış, aynı zamanda operet parçaları da icra etmiştir. *Pesendide Taksîm* gibi Batı müziği etkileri taşıyan taksîmleri yanında benzeri etkiler taşıyan besteleri de bulunmaktadır. Bir Avrupa müziği enstrümanı olan viyolonselde de ileri icrâ teknikleriyle yapmış olduğu taksîmler, kendinden sonraki icrâcılar için örnek teşkil etmiştir. Tanbur ve kemençe dışında lâvta, yaylı tanbur, viyolonsel, viyola, klârinet, mandolin, kanun... gibi sazları da ustalıkla çalmış, halk müziği sazlarında da büyük başarı göstermiştir. Özetle, Cemil Bey'in müziği; Türk makam müziği, halk müziği ve Klâsik Batı müziğinin (...) etkisi altında gelişen özgün bir sentez ürünüdür.<sup>147</sup>

**Hüseyin Coşkuner (1910-1977):** Türk piyasa kemânîsi ve film müzisyeni.

**Ahmed Çağan (1920-1966):** Türk ses sanatçısı, besteci ve koro şefi. Ses icrâlarında, Münir Nurettin Selçuk'un "şantik" okuyuş üslûbunun etkileri açıktır. Üniversite Korosu'nda yetişmiş, S. Arel ve S. Ezgi'den de dersler almıştır. "Arel ekolü"nü önde gelen takipçilerinden olduğu kaydedilmektedir.

---

<sup>146</sup> Kitabın detayları için bkz: Tanbûrî Cemil Bey (Çeviren ve yorumlayan M. Hakan Cevher, 1993). *Rehber-i Mûsikî*, İzmir: Ege Ün. Yay.

<sup>147</sup> Tanbûrî Cemil Bey'in yaşamı ve müzik anlayışıyla ilgili, son derece analitik bir çerçevede ele alınan toparlayıcı inceleme yazıları için bkz.: Cınuçen Tanrıkorur (2004: 230-251). *Türk Müzik Kimliği*; "Türk Mûsikîsi'nde Efsânevî Bir Dehâ: Tanbûrî Cemil Bey", "Türk Mûsikîsinin Son Peygamberi", İstanbul: Dergâh Yay. Ayrıca oğlu Mesut Cemil'in yazmış olduğu *Tanbûrî Cemil'in Hayatı* isimli kitap, ve General Pertev Demirhan'ın nakletmiş olduğu çok sayıda hatıra, konuyla ilgili en temel kaynaklar olarak bugün de değerini korumaktadır. Demirhan'ın hatıralarından bir örnek için bkz.: Demirhan, G. P.: "Tanbûrî Cemil Bey'e Dair...", *Mûsikîşinas*, Bahar 2001, S: 5, 106-109.



**Ali Rifat Çağatay** (1867-1935): Türk udî, besteci ve hoca. Avrupaî tarzda nitelikli bir eğitimden geçmiştir. Türk müziğine Batı tekniğini tatbik etmeyi düşünen isimlerdendir. Piyano, flüt, kontbas, viyolonsel vb. Batı müziği enstrümanlarını da dâhil ederek vermiş olduğu Türk müziği konserleri bu amacın bir uzantısıdır. Ayrıca bazı makamsal eserleri çokseslendirdiği kaydedilmektedir. İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikîsi Tedkik ve Tasnif Heyeti'nde görevler alarak R. Yektâ, A. Irsoy ve S. Ezgi ile birlikte birçok klâsik eseri notaya almış ve yayınlanmasına öncülük etmiştir. Müzik üzerine makaleler yazmış, aynı zamanda İstiklal Marşı'nın 6 yıl boyunca (1924-1930) millî marş olarak okunduğu ilk versiyonunu bestelemiştir. Fantezileri, marşları, medhalleri ve bir opereti yanında, makam müziğinin önde gelen kimi formlarında da Batı müziğinden etkiler taşıyan bir kompozisyon anlayışını benimsemiştir.

**Cevdet Çağla:** (1900-1988) Türk keman sanatçısı, besteci ve hoca. Babasının keman, annesinin piyano çaldığı bir evde büyüdü. Kardeşleri de piyano ve ud çalıyordu. 7 yaşında Andonyadis'ten Batı usûlünde keman öğrenmeye başladı. Musullu Hafız Osman Efendi'den de Türk musikîsi dersleri aldı. Bebek'teki Fransız okulunda okudu ve okul orkestrasında çaldı. Maarif Nezareti tarafından Batı müziği öğrenmesi için Berlin'e gönderildi; burada 2,5 yıl kaldı. Almanca, keman ve müzik çalışmıştı. Dönüşünde Dârüttâ'lîm-i Mûsikî'ye kemânî olarak girdi. İstanbul Radyosu'nda bir dönem Türk ve Batı müziği yayın şefi, şef prodüktör, koro şefi ve kemânî olarak görevler almış, aynı zamanda bu kurumda viyola da çalmıştır. Türk müziği çevrelerinde çok tutulan 200 kadar makamsal eser yazmış olan Çağla'nın Batı müziği kültüründen de beslenen kompozisyon anlayışı, keman icrâlarında da takip edilebilmektedir.

**Vecîhe Daryal:** Türk kanun sanatçısı ve hoca. Kanunda, klâsik tavırdan ve Batı enstrüman metodolojisinden beslenen özgün bir dil yaratarak, Türk saz icrâcılığında adıyla anılacak üstün bir üslûp anlayışını temsil etmiştir. İstanbul Konservatuarı'nda önde gelen hocalardan almış olduğu Türk müziği ve edebiyatı eğitimlerinin yanısıra, ileri Batı müziği solfeji, armoni, piyano vb. eğitimlerle Batı müziği bilgisini de ilerletmiştir. Avrupa kültüründen de beslenen önemli Türk icrâcı ve hocaların himayesinde yetişerek disiplinli bir icrâ anlayışı geliştirmiştir.

Özellikle klâsik eserleri icrâ edişindeki ustalığında, Batı disiplininden de güç aldığı anlaşılır, dakiklik ve profesyonellik anlayışlarının etkileri olduğu muhakkaktır. İcrâ sırasında beden diline yönelik de estetik bir algıdan hareket ettiği anlaşılır Daryal'ın: “Kanun'u orta derecede çalmak diye bir şey yoktur; onu ya mükemmel çalmak ya da hiç çalamamak vardır.” şeklindeki son derece prensipli tavrında da, yukarıda sözü edilen mükemmeliyetçiliğe dönük anlayışının izlerini yakalamak mümkündür. Böyle bir anlayışın, amatör ruhtan/kendiliğindenlikten de beslenen geleneksel icrâcılık anlayışıyla örtüşmediği açıktır. Radyo'nun Türk müzik hayatına olan etkilerinin de bir uzantısı olarak dikkati çeken bu yaklaşım, kurumun Türk Halk Müziği kolunda da, hemen hemen aynı dönemlerde hissedilmektedir. Benzeri bir disiplinli tavır, bu alanda öncü bir icrâcı, hoca ve koro şefi olarak anılan Neriman Altındağ Tüfekçi'de de görmek mümkündür.

Aynı zamanda bir nota koleksiyoncusu olan Daryal, çağdaşı isimlerin ortak aktarımlarına göre belgeleri titizlikle saklayan, çok okuyan, yüksek edebiyat bilgisine sahip bir sanatçıdır. Son derece geniş bir repertuara sahip olup, 20. yy. saz müziğine yön veren, yüzü Batı'ya dönük, ileri bir teknik hâkimiyet isteyen eserleri de bol bol icrâ etmiştir.<sup>148</sup>

**Halil Dikmen** (1906-1964): Türk ressam ve neyzeni. Resim ve Heykel Müzesi Müdürü ve Güzel Sanatlar Umum Müdürü olarak çalışmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim bölümünü bitirmiş, ardından, öğrenimine Paris'te devam etmiştir. Değerli tablolar yapmış, aynı zamanda müzik konusunda da kendisini yetiştirmiştir. Neyzen Emin Dede'den ney dersleri alarak, bu sazda ileri bir icrâ seviyesine ulaşmış ve özgün bir üslûba erişmiştir. Bugün, “neyzenlerin kutbu” olarak kabul edilen Niyazi Sayın, Halil Dikmen'in talebesidir. İcra anlayışında ve kişiliğinde derin izler bıraktığı konusunda dikkate değer bilgiler aktaran Sayın'ın

---

<sup>148</sup> Vecihe Daryal'ın icracılığı ile ayrıntılı bir analiz çalışması için bkz.: Didem Taşkın (2008). *Kanûnî Vecihe Daryal'ın Saz Eseri İcrasının Özellikleri*, İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi)

konuyla bağlantılı ifadeleri, Halil Dikmen'in çokyönlü müzikal kimliğine de bir şerh niteliği taşımaktadır.<sup>149</sup>

**Sînekâmânî Nuri Duyguer** (1877-1963): Türk besteci, icrâcı ve hoca. Konservatuar İcrâ ve Tasnif Heyeti'nde çalışmış, kantolar ve şarkılar bestelemiştir.

**Edhem Paşa** (1830?-1886) Türk devlet adamı ve musikî koleksiyoncusu. Büyük para sarf ederek Türk müziği eserlerini notaya aldırılmış, Necip Paşa'dan önce bu konuda ikinci önemli girişimi gerçekleştirerek Türk müziği eserlerinin unutulmaktan kurtarılması için ciddi çabalar harcamıştır.

**Notacı Emin Efendi** (1845-1907): Türk besteci ve nota basımcısı. Osmanlı taht sarayında öğrendiği Batı ve Türk müziği bilgilerini, nota yayıncılığı yönündeki ilk büyük girişimleri başlatacak şekilde organize etmiştir. Matbaa-i Osmâniye ile ortak olarak açtığı bir taş matbaası yoluyla, iyi basılmış 400 kadar nota yayınlamak, bilhassa Hacı Ârif, Şevki ve Rıfat Beyler'in şarkılarının önemli bir bölümünün kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Bu eserleri hocası Guatelli Paşa'nın piyano ile çokseslendirdiği kaydedilmektedir. Emin Efendi'nin bestelediği kimi eserler de çeşitli bestecilerce çokseslendirilmiştir.

**Udî Sâdî Erten:** Türk besteci ve udî. Şamlı İskender tarafından basılmış bir ud metodu vardır. Çeşitli formlarda besteleri arasında, yazmış olduğu 7 adet longası, bu çalışma açısından önemlidir.

**Mimar Piyanist Esad Efendi** (öl. 1895?): Türk müzisyen ve nota koleksiyoncusu. Türk makam müziği eserlerini, bilhassa dinî repertuarı notaya alarak kayda değer bir koleksiyon oluşturmuştur. Ayrıca, düzenlemiş olduğu bir güfte mecmuası ve iki makamsal bestesi olduğu kaydedilmektedir.

**Santûrî Ethem Efendi** (1855-1926): Büyük santûr sanatçısı ve besteci. Çok iyi notist olup, başta kendi eserleri olmak üzere birçok Türk müziği eserlerini notaya

---

<sup>149</sup> Hayatı'yla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Beşir Ayvazoğlu (2007: 61-83). *Ney'in Sırrı*: "Halil Dikmen: İki Dünya Arasında", İstanbul: Kapı Yay.

olarak zengin bir nota koleksiyonu oluşturmuştur. Cemil Bey'in tanbur icrâlarına eş tutulan yüksek müzikaliteyle çaldığı santuruyla, kovanlar da doldurmuş; fakat teknolojik yetersizlikler dolayısıyla günümüze hiçbir sesli kaydı ulaşamamıştır. Bestelemiş olduğu çeşitli formlardaki çok sayıda eseri arasında Şehnaz Longa'nın ayrı bir yeri vardır. Uluslararası bir ün kazanan bu eser, *Tosun Paşa* gibi Türk sinema klâsiklerinde de film müziği örneği olarak değerlendirilmiştir.

**Muhlis Sabahattin Ezgi** (1889-1947) Türk besteci. Adı kaydedilmemiş İtalyan bir hocadan piyano ve Batı müziği öğrenmişti. Aynı zamanda Fransızca da biliyordu. Çoksesli operetler ve orkestra eserleri besteledi. Bunlarda Türk müziği makamlarını ve usûllerini kullandı. Operet bestecisi olarak büyük ün yaptı. Eserlerinin büyük kısmı plâğa alındı ve bilhassa Fikriye Hanım tarafından okundu. Devrinde operet tarzı çok tutulmuş ve benimsenmişti. Avrupaî bir yaşam biçimini benimsediği anlaşılan Ezgi, Batı müziği etkileri taşıyan fantezi ve şarkılarıyla 20. yüzyılın özgün bestecileri arasında kabul edilen Neveser Kökdeş'in ağabeyidir.<sup>150</sup>

**Suphi Ezgi:** Türk müzikolog/kuramcı, icrâcı ve besteci. Modern Türk müziği kuramının kurulup yerleşmesinde önemli bir payı bulunmaktadır. *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı 5 ciltlik eserinde, Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi çerçevesinde ayrıntılı nazarî bilgiler vermiş, ayrıca kompozisyon bilgisi ve biyografi alanındaki dikkat çekici araştırmalarıyla, konuyla ilgili önemli bir boşluğu doldurmuştur. Klâsik mûsikînin son büyük üstatlarından geçmiş olduğu eserleri bizzat notaya alarak, gerek bu eserinde, gerekse başkaca eserlerinde yayınlamıştır. Ayrıca Tasnif Heyeti'nde çalışarak, yüzlerce klâsik eserin unutulmadan notaya geçirilmesini sağlamıştır. Fransızca müzikoloji kitaplarından önemli ölçüde istifade ederek, Türk müziğine bir anlamda taze bir metodoloji perspektifi kazandırma yolunda öncü çalışmaları bulunmaktadır. Çok eleştirilmiş olmakla birlikte, ilk defa, Türk müziğine bir tür “*edition critique*/metin tamiri” metodunu uygulayarak; birçok Türk makam müziği eserini (piyasa müzisyenleri vasıtasıyla bozulduğu iddiasından hareketle), çeşitli nota versiyonlarıyla karşılaştırmalar ve

---

<sup>150</sup> Besteci ve eserlerine dair daha ayrıntılı bilgi için bkz: Berrak Taranç (2005). *Operet Kralının Gizli Dünyası-Muhlis Sabahattin Ezgi*, İzmir: Meta Basım.

detaylı üslûp analizleri yoluyla yeniden yazmıştır. Osman Dede'nin Mîrâciyye'sinin de unutulmak üzere olduğu bir devrede notaya alarak unutulmaktan kurtarmış, birçok dinî klâsiği de bu yolla kayda geçirmiştir. Çeşitli formlarda yapmış olduğu besteleri içinde *Lâle Devri Opereti*, bu çalışma açısından dikkat çekicidir. *Tanbur Metodu, Solfej Metodu...* gibi çok sayıda kitabı ve makaleleri bulunmaktadır. Ezgi'nin Türk müziğinin geleceği hakkındaki fikri, konservatuarlarda Türk ve Batı müziklerinin birlikte öğrenilmesi ile gelişebileceği yönündedir.

**Fatma Sultan** (1840-1884): Sultan Abdülmecid'in büyük kızı. Batı ve Türk müziği öğrenmiş, bestecilik de yapmıştır. Rast makamında bir şarkısı kaydedilmektedir.

**Refik Fersan** (1893-1965): Türk besteci, tanbur üstâdı ve hoca. Avrupâî bir eğitimle yetişmiş bir sanatçı olan Refik Fersan, hem klâsik tarzda, hem de Avrupa müziğine dönük bir anlayışın ürünü olan özgün eserleriyle, 20. yüzyılın önde gelen bestecileri arasında anılmıştır.<sup>151</sup>

**Mahmut Ragıp Gazimihal** (1900-1961): Modern Türk müzikolojisinin önde gelen temsilcilerindedir. Avrupaî bir eğitim disiplini ve çokyönlü bir müzik literatüründen beslenen metodoloji perspektifiyle, bugün de değerlerini koruyan son derece dikkat çekici kitap ve makaleler yazmıştır.<sup>152</sup>

**Dramalı Hasan Güler** (1896-1980'ler): Türk şarkı ve fantezi bestecisi. Yunanistan, Mısır, Suriye gibi ülkelerde turnelere katılmıştır. Çeşitli şarkı ve fantezileri yanında, bir Nihavend Rumba'sı da bulunmaktadır.

**Şefik Gürmeriç** (1904-1967): Türk nazariyatçı, hoca ve besteci. Batı müziği teorisi ve piyano öğrenmiş, Viyana ve Prag'a gitmiş, piyano ile Türk müziği

---

<sup>151</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Murat Bardakçı (2000), *Refik Fersan'ın Hatıraları*, İstanbul: Pan Yay.

<sup>152</sup> Oldukça ayrıntılı bir bilgi aktarımını gerektirecek öncü çalışmalarıyla Türk müzikolojisine yön veren isimlerin başında gelen Gazimihal'le ilgili biyografik saptamalar, bu çalışmanın sınırlarını aşacağından, bu bölümde yalnızca Türk müzikolojisi açısından istisnâî olan konumuna değinmekle yetinilmiştir. Hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı doküman için şu kitaplara müracat edilebilir: Cansevil Tebiş ve Bahattin Kahraman (2014). *Mahmut Râgıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri-I/II*, Ankara: Müzik Eğitimi Yay.

eserleri çalarak piyasada da çalışmıştır. Tepebaşı ve Maksim gazinolarında revüleri için müzik aranjmanları yapmış, daha sonra İstanbul Konservatuarı'nda Türk müziği nazariyatı (Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi) öğretmiştir. Basılmış kitapları da bulunmaktadır.

**Hasan Refik Bey** (öl. 1925?): Türk besteci. Çoksesli olarak bestelendiği kaydedilen bir Nihâvend Barbaros Hayreddin Paşa Marşı ve Sultân-i yegâh Millî Marş'ı bulunmaktadır. Ayrıca Muhayyer ve Muhayyersünbüle makamlarında da şarkıları olduğu, aktarılan kayıtlar arasındadır.

**Hâşim Bey** (1815-1868): Türk besteci ve Enderûn müzik hocası. *Edvâr*'ında Türk makamlarını Batı müziği tonaliteleriyle karşılaştırmaya alıştırma yoluna gitmesi, bu çalışma açısından dikkat çekicidir. Hâşim Bey'in Osmanlı taht sarayının önde gelen hocalarından biri olarak Batı müziğine de oldukça aşına olduğu, yazmış olduğu bazı şiirlerden de anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Tarz-ı Nevîn makamını terkîb etmiş, Hacı Ârif Bey gibi önemli Türk bestecilerinin de yetişmesini sağlamıştır.

**Hüseyin Fahreddîn Dede:** (1854-1911): Büyük neyzen, besteci ve bilgin. Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi. Arapça, Farsça ve Fransızca biliyordu. Türk ve Batı müziği eğitimleri yanında Hamparsum notasını da öğrenmişti. Türk müziği konusunda bilgindi. Chopin'in bir eserini, neyiyle piyanoya eşlik edecek şekilde çalmış, Fransızca müzik kitaplarını okuyup bu alanda da bilgisini derinleştirecek derecede Batı müziğine yakınlaşmıştı. Arkadaşları olan Atâullah ve Mehmed Celâleddin Dedeler'le birlikte, asırlardır ihmal edildiği ifade edilen Türk müziği kuramı alanında çalışıp eser vermeleri için S. Arel, S. Ezgi, Rauf Yektâ Bey gibi talebelerini teşvik etmiştir.

**Sâdi Işılay** (1899-1969): Büyük Türk kemancısı ve besteci. Osmanlı Saray çevresinde müzik kültürünü geliştirmiş, aynı zamanda çeşitli ölkelere giderek plâklar doldurmuş ve konserler vermiştir. Arap filmlerinin adaptasyonları için

besteler de yaptığı kaydedilen Işlay'ın *Muhayyerkürdî Saz Semâisi* çok ünlüdür.<sup>153</sup>

**Selâhattin İçli** (1923-2006):<sup>154</sup> Türk besteci ve öğretim görevlisi. İ.T.Ü. Devlet Konservatuari'nda Kompozisyon bölüm başkanlığı, öğretim görevliliği ve müdür yardımcılığı yapmıştır. Aynı zamanda doktordur. Prozodinin imkânlarını zorlayan zengin bir müzik dili yaratarak, Türk makam müziği besteciliğine, özgün ve taze ifade yolları açmıştır. Aynı zamanda çeşitli tür ve konularda 400'ün üzerinde yayınlanmış yazısı olduğu kaydedilmektedir.

**İhsan Raif Hanım** (1877-1926): Türk şâir ve besteci. Fransızca, piyano, edebiyat, Türk ve Batı müziği eğitimleri alarak özel hocalar tarafından yetiştirilmiştir.

**Kemal İlerici** (1910-1986): Türk besteci ve kuramcı. F. Alnar ve A. A. Saygun'dan armoni öğrenmiş, ayrıca piyano ve kompozisyon çalışmıştır. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi* kitabı, makam müziğini çoksesli bir mantıkla ele alan bir armoni sistemi önerisiyle öncü bir çalışmadır.<sup>155</sup> Aynı zamanda Türk müziği nazariyatı açısından da alternatif bir sistem önerisi getirmektedir. Bu armoni sistemini, İlhan Usmanbaş, Muammer Sun, Gültekin Oransay gibi önemli isimlere öğretmiş, ayrıca Ankara Radyosu'nda da dersler vermiştir. Sistemini yapmış olduğu besteleriyle uygulamaya geçiren İlerici'nin, çeşitli Türk ve Batı müziği formlarından besteleri bulunmaktadır.

**İsmail Dede Efendi** (1777-1846): Türk müziğinin en büyük bestecileri arasında kabul edilir. Rumelili bir aileye mensuptur. Sarayda dinlediği Batı müziği eserlerinden esinlenerek bestelediği şarkıları ve kâr-ı nev adını verdiği formda

---

<sup>153</sup> Hakkında yazılan toparlayıcı bir makale için bkz.: Cinuçen Tanrıkorur (2004: 294). *Türk Müzik Kimliği: "Sadi Işlay"*, İstanbul: Dergâh Yay.

<sup>154</sup> Bu bölüm [www.eksd.com](http://www.eksd.com) adresinden yararlanılarak yazılmıştır. Selâhattin İçli ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi ve doküman için bkz.: 50. *Sanat Yılında Selâhattin İçli ve Besteleri* (1997). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay.

<sup>155</sup> Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Atilla Sağlam (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Bursa: Alfa Aktüel Yay.

yapmış olduğu Rast makamındaki eseri, bu çalışmanın odak noktaları arasında yer alır. Mevlevî kültürünün derin etkileri yanında, Rumeli ezgilerinin de bestecilik anlayışına önemli katkılar sağladığı, kimi eserlerinden anlaşılmaktadır. Dinî ve dindışı türlerde zengin bir form yelpazesi içinde eserler vermiş olan Dede Efendi, kimi bestelerinde, , klâsik anlayış içinde ‘‘romantik’’ söylemler barındıran bir ifade anlayışının da ilk örneklerini vermiş, ğrencisi olan Hacı rif Bey’de tam anlamını bulacak Romantik ekole bir anlamda fikirsel bir zemin hazırlamıştır. Sultân-i yegâh, Nev-eser, Araban-Krd, Hicaz-Bselik ve Sab-Bselik makamlarını terkîb etmiştir.<sup>156</sup>

**Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1987):** Türk besteci, hoca, koro şefi ve müzik bilgini. Mızık-a-i Hmyn’da Türk ve Batı müziği eğitimleri almıştır. Devrinde meşhur bir müzik hocası olarak çok sayıda ğrenci yetiştirmiş, hemen her formdan 2000’e yakın eser bestelemiştir. Darülelhan’da fasıl ve solfej hocalıkları yapmış, ayrıca İstanbul Opereti’ni kurarak, bu kurumun bizzat yöneticiliğini de üstlenmiştir. Musikî-i Osman Mektebi’ni kurmuş, Tasnif Heyeti’nde önemli görevler üstlenmiştir. Elyazısı ile yazılmış, binlerce notayı içeren defterler halindeki koleksiyonu, sonradan TRT Müzik Dairesi’ne geçmiştir. Ayrıca binlerce nota, epeyce kitap ve nota mecmuası neşretmiştir. Vals, fokstrot, polka, kanto, operet, fantezi, longa, sirt... gibi, farklı kültürlerden beslenen form yapılarında da dikkate değer besteleri bulunmaktadır.<sup>157</sup>

**Kuşcuoğlu İsmail Zühtü Bey (1877-1924):** Türk besteci. Piyano, armoni, kontrpuan yanında Türk müziği kuramı eğitimi de almıştır. Batı müziği stilinde yazmakla beraber, bestelerinde Türk makamlarını da kullanmıştır.

**Kadriye Sultan (1895-1933):** Tzisyen Osmanlı prensesi. Babası şehzade İbrahim Tevfik Efendi gibi piyanisttir ve piyano için çeşitli parçalar bestelemiştir.

---

<sup>156</sup> Dede Efendi’nin hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Faruk Salgar (2010). *Dede Efendi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat; Yılmaz ztuna (1987). *Dede Efendi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

<sup>157</sup> Hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Nermin Kaygusuz (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Msiki Tekâmül Dersleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yay.



**Rûşen Ferit Kam** (1905-1981): Türk kemençeci, hoca ve koro şefi. Edebiyat Fakültesi'ni bitirmiştir. S. Ezgi ve S. Arel'in talebesidir. Almanca, Arapça ve Farsça biliyordu. Ankara Radyosu'nda müdürlük yapmış, klâsik koroyu yönetmiş ve izahlı müzik programları gerçekleştirmiştir. Çeşitli makaleleri yanında Yahya Nazîm Çelebi ile ilgili bir kitabı da bulunmaktadır. Büyük bir kemençe sanatçısı olan Kam, aynı zamanda viyolonsel de çalmıştır.

**Münir Mazhar Kamsoy** (1891-1973) Türk besteci. Ünlü operatör ve korgeneral Dr. Mazhar Paşa'nın oğludur. Cenevre Üniversitesi'nde okumuştur. Çeşitli liselerde Fransızca, tarih ve coğrafya öğretmenliği yapmış, daha sonra bankacılık mesleğinde ilerlemiştir. Aynı zamanda keman çalan ve 1920'de Musa Süreyya Bey'in piyanosuna kemanyla eşlik ederek, makam müziği alanında birkaç konser de veren Kamsoy, Sadettin Arel'in teşvikiyle besteciliğe başlamıştır. Batı tesirlerine açık makamsal saz eserleri ve birkaç şarkısı bulunmaktadır.

**Veli Kanık** (1881-1953): Mızıkâ-i Hümayun'un ve Riyâset-i Cumhûr'un bando şefi ve klârinet sanatçısı. Aynı zamanda Ankara Radyosu müdürlüğü de yapmıştır. Türk müziği usûlleri üzerine bir kitabı bulunmaktadır. Bu kitapta büyük usûllerin gereksizliği üzerine savlar da ileri sürmüştür. Ayrıca yapmış olduğu birkaç bestesi kayıtlarda geçmektedir.

**Lâika Karabey** (1909-1989): Türk kadın müzisyeni (tanbûrî), koro şefi ve hoca. Arel ekolünün önde gelen temsilcilerindendir. İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Derneği'ni kurarak burada uzun yıllar Arel-Ezgi nazariyatı, armoni, tanbur vb. dersler vermiştir. Musikî Mecmuası'nın yazı işleri müdürlüğünü yapmış, bu dergide ve çeşitli gazetelerde musikî üzerine yazılar yazmıştır. Bir dönem İstanbul Radyosu'nda da koro şefliği ve tanbûrîlik, Devlet Konservatuvarı'nda da nazariyat hocalığı yapmıştır. Bazı besteleri de mevcuttur.

**Ekrem Karadeniz** (1904-1981): Türk besteci ve kuramcı. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nin açıklıklarından hareketle, hocası Abdülkadir Töre'yle beraber alternatif bir ses sistemi üzerinde çalışmış, daha sonra Töre-Karadeniz Sistemi adıyla anılacak bu çalışmalarını da *Türk Mûsikîsi Nazariye ve Esasları* adlı kitabında aktarmıştır. Çeşitli formlarda besteleri de bulunmaktadır.

**Sadettin Kaynak** (1895-1961): Türk besteci, hânende ve hâfız/imam. 20. yüzyılın en önemli makam müziği bestecilerinden biri olarak anılır. Kompozisyon anlayışı; Klâsik Batı müziği, Türk makam müziği, Türk halk müziği ve Mısır film müziklerinin etkilerini taşır. Fantezi formunda öncü besteler yapmış, konuşur gibi şarkı söyleme yolunu açan, makam müziği gelenekleri açısından özgün sayılabilecek başarılı örnekler vermiştir. Çeşitli formlarda besteleri bulunmaktadır.<sup>158</sup>

**Kemânî Kevser Hanım** (?): Türk besteci, hoca ve icrâcı. Darülelhan'da keman öğretmenini olarak çalışmıştır. Aynı zamanda piyanisttir. Nihâvend Longa'sı uluslararası bir üne sahip olup, Türk makam müziğinin seçkin örnekleri arasında kabul edilir.

**Tarık Kip** (1927-2000): Türk besteci ve koro şefi. Öztuna'nın tespitlerine göre; Türk müziğine ait birçok eseri çökseslendirmiş ve bunları Ankara Radyosu'nda yayınlamış, ayrıca TRT repertuarına kabul edilmiş bütün Türk müziği eserlerinin kataloğunu yapmıştır. (Öztuna, 1990) Ankara Radyosu'nda viyolonsel çalmış, TRT Ankara Radyosu'nda müzik yayınları şefliği, T.M. repertuar şefliği, Müzik Dairesi uzmanlığı yapmıştır. Sâdettin Arel'in talebelerinden olup, Batı usûlünde keman eğitimi almış, ayrıca armoni ve kontrpuan çalışmıştır. Çeşitli makamlarda besteleri bulunmaktadır.

**Fahri Kopuz** (1882-1968): Türk besteci ve udî. Sedat Öztoprak'la birlikte bestelediği Sûzidil Saz Semaisi'nin son hânesineki kromatik geçiş, Batı müziği tesirlerinin açık bir göstergesi olmasının yanı sıra, bu bağlamda, son derece isabetli/incelikli bir sentez anlayışının izlerini taşımaktadır. Nihavend Fantezisi Edgar Manas tarafından çökseslendirilmiştir. Bestelemiş olduğu bir operet ve fantezi yanında, çok sayıda şarkısı bulunmaktadır. Aynı zamanda basılmış bir ud metodu vardır. Ankara Radyosu'da 22 yıl görev yapmış olan Kopuz, çok sayıda notanın yazılmasına da katkı sağlamıştır. Ayrıca Dârü't-tâ'lîm-i Mûsikî

---

<sup>158</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Hasan Oral Şen (2003). *Sâdettin Kaynak*, Ankara: TRT Yay.; Cincüçen Tanırkorur (2004: 256). *Türk Müzik Kimliği*; "Türk Mûsikîsi İçinde Sâdeddin Kaynak", İstanbul: Dergâh Yay.

Heyeti'yle birlikte Berlin, Kahire gibi ülkelerde plâklar doldurmuş, konserlerler vermiştir.

**Neveser Kökdeş** (1904-1962): Türk besteci ve müzisyen. Büyük operet bestecisi Muhlis Sabahaddin Ezgi'nin kız kardeşidir. İlkokuldan sonra Notre Dame de Sion'a devam etmiş, Fransızca ve piyano eğitimleri almıştır. Aynı zamanda pratik olarak tanbur ve gitar da çalmıştır. 12 yaşında bir polka bestelediği kaydedilen Kökdeş'in, çokseslendirilmeye elverişli makam temelli şarkıları, Batı müziğinin ifade alanlarından beslenen özgün bir kompozisyon stiline örnekleri olarak değerlendirilebilir.

**Tevfik Kutmânî Efendi** (öl. 1930?): Arap asıllı nota basımcısı. Vezneciler'de çok işlek bir nota ve çalgı dükkânı vardı. Sonraları bu dükkânı oğlu İskender Kutmânî devraldı. Pek çok nota yayınlamıştır. Mahur makamında *Asrî Valse Orientale* başlıklı bir bestesinin bulunduğu kaydedilmektedir.

**II. Mahmud** (1785-1839): 30. Osmanlı padişahı. Değerli bir şarkı bestecisi olup, aynı zamanda neyzen, tanbûrî ve hattattır. Devrinde köklü Batılılaşma hareketlerini benimsemiş, Bektaşîlik geleneğinin de önde gelen bir kurumu olan Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak, yerine Avrupa standartlarında bir ordu kurmuş, Batı müziği ve kültürünün gelişmesi adına dikkate değer girişimlerde bulunmuştur. Batı etkileşimleri bağlamında, saltanat dönemiyle ilgili tamamlayıcı bilgiler, bu çalışmanın "Avrupa Etkileşimleri" bölümünde aktarıldığından, burada tekrarlanmayacaktır.

**Ahmet Yektâ Mardan** (1885-1950): Türk besteci, klarinet sanatçısı, orkestra şefi. Mızıkâ-i Hümayun'un bando kısmında klârinet icracılığı ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nda şeflik yaptı. Bir Alman orkestrasıyla üç yıl dünyayı dolaşarak çeşitli konserlere katıldı. Türkiye'de ve Kahire'de pekçok mektepte müzik dersleri verdi. Çeşitli formlarda bestelediği makamsal eserleri dışında, birkaç çoksesli eseri de kaydedilmektedir.

**Klârinetçi Miralay Mehmed Ali Bey** (1840?-1895): İlk Türk bando ve orkestra şefidir. Klârinetçi olarak devride büyük şöhret yaptı. Talebesi arasında Zati Arca

da vardır. Sultan-i yegâh *İzmir Marşı* ve *Kürdî Plevne Marşı* (“Tuna nehri akmam diyor...”) meşhurdur.

**V. Mehmed Reşad** (1844-1918): 35. Osmanlı padişahı. Aynı zamanda Mevlevîdir. Piyano ve Batı müziği eğitimleri almış olup, Türk makam müziğine de aşina olduğu kaydedilmektedir.

**VI. Mehmed Vâhideddîn Han** (1861-1926): Son Osmanlı padişahı. Hânende, kanunî ve besteci. Batı müziği eğitimi de almış olup, aynı zamanda piyano da çalardı. Ayrıca, Türk müziğine ait en büyük nota koleksiyonlarından birini toplamış ve çeşitli formlarda makamsal eserler bestelemiştir.<sup>159</sup>

**V. Murad** (1840-1904): 33. Osmanlı padişahı. Değerli bir piyanist ve Klâsik Batı müziği bestecisi olarak anılır. Aynı zamanda keman ve ud da çaldığı kaydedilmektedir. Makamsal şarkılar yanında, polkalar, valsler, marşlar ve piyano için eserler bestelemiştir. Ayrıca yazdığı bazı şiirler, Hacı Ârif Bey gibi dönemin önde gelen isimlerince bestelenmiştir.

**Musa Süreyya Bey** (1884-1932): Türk besteci ve icrâcı. Hükümet hesabına Prusya Kraliyet Akademisi’nde ve Konservatuarı’nda müzik tahsil etmiş, dönüşünde Darül-elhan’a müdür olmuştur. Çeşitli okullarda da müzik öğretmenliği yapan Musa Süreyya, aynı zamanda iyi seviyede piyano, ud ve girift icracısı olarak tanınmıştır. Batı müziği tarzında yazmış olduğu eserlerinden başka, şarkılar ve birkaç marş bestelemiştir. “Şikâyet” adlı, Acemaşîran’da Bûselik eseri, piyano eşliğiyle, çoksesli Türk müziğine dönük bir beste çalışması olarak değerlendirilebilir. Musa Süreyya Bey’in Türk müziğinin okullarda okutulmasının yasaklanmasında etkileri olduğu kaydedilmektedir.

**Hacı Mustafa Nûri Bey** (1844-1906): Türk devlet adamı, edib, şair, besteci ve müzisyeni. İşlek Fransızca konuşan, Türk ve Batı müziği alanında derin bilgi sahibi, piyano ve flüt çalan entelektüel bir kişiydi. 5 yıla yakın Londra ve Paris’te yaşadı. İbret gazetesini neşretti. Çamlıca’da, müzik ve edebiyat mensuplarının

<sup>159</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Murat Bardakçı (1997). *Sultânî Besteler*, İstanbul: Pan Yay.

sıklıkla toplandığı büyük bir köşkü vardı. Ziya Paşa ve Namık Kemal’le yakın arkadaşı. “Yeni Osmanlılar” denen meşrûtiyetçi gruba dahildi. Birkaç şarkısı elimizdedir.

**Yesârî-zâde Ferîk Ahmed Necip Paşa** (1812?-1883): Türk besteci, yönetici ve nota koleksiyoncusu. Türk müziği yanında çeşitli Avrupalı hocalardan Batı müziği, flüt, armoni ve piyano öğrendi ve saray bandosuna flütist olarak girdi. Mızıkâ-i Hümayûn’da önemli ıslahatlar yapan Necip Paşa’nın, Türkiye’de Batı müziğinin gelişiminde büyük katkıları bulunduğu kaydedilmiştir. Diğer yandan çok büyük maddî fedakârlıklarla vücuda getirdiği nota koleksiyonu, binlerce eserin unutulmaktan kurtulmasını sağlamıştır. Necip Paşa, klâsik Batı müziği formatındaki eserleri (polka, mazurka vs.) dışında, makamsal besteler de yapmıştır. Öztuna’nın aktardığına göre, çoksesli kurallara göre yazılan *Acemaşîran Hamidiyye Marşı*, Osmanlı İmparatorluğu’nda 33 yıl millî marş olarak seslendirilmiştir.

**Nûri Melek Efendi** (öl. 1925?): Batı müziğine vâkıf bir piyanistti. Türk müziğinin birçok klâsik eserini çokseslendirmiş ve şarkılara piyano eşliği yazmıştır. Ayrıca Hicazkâr makamında bir marş bestelemiştir: “Çiğnendi yeter varlığımız cehl ile kahra”.

**Nuri Şeyda Bey** (1866-1901): Türk besteci, müzisyen ve yazar. İyi seviyede Fransızca, İngilizce, Almanca ve Farsça, az Arapça’da bilen, dönemin entelektüel isimlerinden biridir. Devrin gazete ve mecmualarında makaleleri, çeşitli konularda basılmış kitapları vardır. İkdâm Gazetesi’nde Türk müziğine dair de makaleler yazmıştır. Günümüze 10 makamsal eseri ulaştığı kaydedilmektedir.

**Cüneyt Orhon** (1926-2006): Türk kemençe sanatçısı ve öğretim görevlisi. Aynı zamanda iç mimardır. TRT’nin çeşitli kademelerinde de idarî görevler yapmış, ayrıca İstanbul’un Sesi adlı koronun yöneticiliğini yapmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları’nca çıkartılan Türk Mûsikîsi Klâsikleri’nin neşrinde önemli

katkıları sağlamıştır. 4 telli kemençenin yaygınlık kazanması için de öncü çalışmaları olmuştur.<sup>160</sup>

**Mehmet Bahâ Pars** (1877-1953): Türk besteci, kemancı, Fransızca-tarih-müzik öğretmeni. Vilâyet Matbaası'nda müdürlük ve yazarlık yaptı. *Âlem-i Mûsikî* adlı dergiyi 18 sayı yayınladı. Çeşitli şarkı, ilâhî ve marşlar dışında, operetler de bestelemiştir. Ayrıca çoksesli bir kompozisyon anlayışıyla bestelediği kaydedilen Hüzam Semâî Şarkı'sı "Haluk'un Sesi" (Tevfik Fikret), Batı müziği etkileşimleri bağlamında kayda değerdir.

**Selâhaddin Pınar** (1902-1960): 20. yüzyılın önde gelen popüler makam müziği bestecilerindendir. Aynı zamanda tanbur icrâcısı olarak da gazinolarda çalışmıştır. Şarkı ve fantezilerinde kendine has bir kompozisyon stili olup, aynı zamanda film müziği alanında da besteleri bulunduğu kayıtlarda geçmektedir. (Öztuna: 1990)

**Rıfat Bey** (1820-1888): Türk besteci. Guatelli Paşa, bazı şarkılarının çoksesli aranjmanlarını yapmıştır. Büyük şarkı bestecilerindendir.<sup>161</sup>

**Muallim Rıza Bey** (öl. 1925?): Türk müzisyeni. Nihâvend makamında çoksesli bir *Millî Tayyâre Marşı* kayıtlıdır: "Telli turna gibi çıktın yuvadan"

**Kemânî Rızâ Efendi** (1780-1852): Türk besteci ve keman sanatçısı. Kimi saz eserlerinde kurmuş olduğu özgün cümle yapıları, Batı müziği tesirlerinin açık izlerini taşımaktadır. Tahirbûselik Peşrevi ve Saz Semâîsi çok ünlüdür.

**Hilmi Rit** (1930-2009): Türk müzisyeni. Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde 2 yıl kanun öğretti. New York, Paris gibi şehirlerde M. N. Selçuk'un konserlerinde kanun çaldı. Birçok dergi ve gazetede Türk müziği yazarlığı yaptı. Milliyet

---

<sup>160</sup> Orhon hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Nergis Orhon Soydaner (2013). *Kemençenin Senyörü Cüneyt Orhon*, İstanbul: Pan Yay.; Bülent Aksoy (Yay. Haz.) (2009). *Cüneyt Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul: Pan Yay.

<sup>161</sup> Kayıp gözüyle bakılan Ferahnâk Âyini'yle ilgili öncü bir inceleme için bkz.: Bülent Aksoy, *Sermüezzîn Rıfat Bey'in Ferahnâk Mevlevî Âyini*, İstanbul: Pan Yay.

Gazetesi'nde ve Ses dergisinde de yazdı. Son devir Türk müziği üzerine fotoğraf, nota, kupür gibi büyük bir koleksiyon topladı.<sup>162</sup>

**Rukiye Sultan** (1885-1971): Osmanlı imparatorluk prensesi. Yetkin bir piyanist olup, aynı zamanda keman ve ud da çalıyordu. Bazı parçalar da bestelemiş olduğu kayıtlarda geçmektedir.

**Sadrazam Prens Said Halîm Paşa** (1864-1921): Türk devlet adamı. Doğu ve Batı dillerini bilen çok kültürlü bir isim olarak anılır. İslâmcılık akımının liderlerindendi. Bütün ailesi gibi Türk müziğinin koruyucularındandı. Babası Abdülhalîm Paşa, Türk müziği eserlerini notaya aldirmek için büyük servet harcamıştı. Aynı zamanda tanbûridir.

**Ali Salâhî Bey** (1878-1945): Türk besteci ve udî. Türkiye'de yazılmış ilk ud metodunun yazarıdır. Meşk geleneğinin yerini almaya başlayan notaya dayalı eğitim sistemi, bu dönemde ilk çalgı metodlarının yazılmaya başlamasıyla, Batı merkezli bir başka pedagojik uygulamaya da alan açmış görünmektedir.

**Ûdî Hattat Sami Bey** (1874-1939): Türk besteci, udî ve tanınmış nota yazarı. *Osmanlı Musikî Dosyası* adıyla 15 günde bir çıkan nota mecmuası ve risâle şeklinde yayınladığı çeşitli fasıllar vardır. Onnik Zadoryan'ın yayınladığı fasıl mecmualarının notalarını da Sami Bey yazmıştır.<sup>163</sup>

**Haydar Sanal:** Türk müzikoloğu. 11 yaşında Batı usûlünde kemanla müziğe başladı. Sonra Batı müziği solfeji, armoni ve flüt dersleri aldı. 4 sesli koroda bas olarak okudu. Sâdeddin Arel'in çoksesli eserlerinin icrâsına keman, alto kemeçe ve sesiyle katıldı. Pek çok klâsik ve halk müziği eserlerini notaya aldı; ayrıca eski risalelerden günümüz notasyonuna çeviriler yayınladı. Önemli müzik araştırmacıları arasında yer alan Sanal'ın mehter müziğiyle ilgili yazmış olduğu kitabı, bu alandaki en önemli araştırmalardan biridir.

---

<sup>162</sup> Sanatçıyla ilgili toparlayıcı bir röportaj için bkz. Esra Berkman (2010): "Hilmi Rit'le Mülâkat", S: 9, (www.sazvesoz.net)

<sup>163</sup> Osmanlı'dan günümüze müzik yayıncılığı alanında geniş bilgi için bkz.: Gönül Paçacı (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak*, İstanbul: A.K.B. Yay.; Bülent Alaner (1986). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*, Ankara: Anadol Yayıncılık.

**Niyazi Sayın** (d. 1927): Büyük ney icrâcısı ve adıyla anılan öncü üslûbun temsilcisi. Ney icrâsına getirdiği büyük yeniliklerle 20. ve 21. yüzyılın makam müziğine son derece dikkat çekici katkılar sağlamış, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen’le birlikte bu dönemin zirve isimleri arasında yer alarak kendini kabul ettirmiştir. Yetiştirdiği son derece değerli talebelerle de üslûbu etkin şekilde devam ettirilen Sayın’ın müziği, örnek aldığı Tanbûrî Cemil Bey gibi Türk makam müziği geleneklerinin yanı sıra, Türk halk müziği ve Klâsik Batı müziği etkilerinden de özgün izler taşımaktadır.<sup>164</sup>

**Leyla Saz** (1850-1936): Türk besteci, şair ve edîbesi. Vezir Hekim Dr. İsmail Paşa’nın kızıdır. 7 yılını Osmanlı sarayında geçirmiş ve saray terbiyesiyle büyümüştür. Fransızca, Yunanca, Arapça, Farsça, Rumca, edebiyat, piyano ve armonyum öğrenmişti. Batı ve Türk kültürleri üzerinde geniş bilgisi vardı. Yazmış olduğu *Hatıralar*’ı Türk müzik tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Bestelediği şarkılarını Şamlı İskender yayınlamıştır. *Solmuş Çiçekler* adlı bir de şiir kitabı bulunmaktadır. Marş repertuarının tanınmış eserleri arasında yer alan “Yaslı gittim, şen geldim!” dizesiyle başlayan eser, Leylâ Hanım’a aittir.<sup>165</sup>

**Münir Nûrettin Selçuk**: Türk besteci, ses sanatçısı, koro şefi ve hoca. Babası İlähiyat Fakültesi’nde profesördü ve kendisi de tahsil için Macaristan’a gönderilmiş; fakat eğitimini yarım bırakarak dönmüştür. Küçüklüğü köşk hayatı içinde geçmiş, çeşitli Türk müziği üstadlarından ciddi şekilde dersler almıştır. Ayrıca, 1927’de Paris’e giderek şan, solfej ve piyano dersleri almış ve bu birikimini Türk müziği ses sanatına ilk defa olarak uyarlamıştır. Geleneksel hânendelik anlayışının, onunla birlikte kapanarak, Avrupâî bir ses sanatkârlığı disiplini ve devrinin açıldığı fikri genel kabul görmektedir. 30’da Fransız Tiyatrosu’nda ilk Avrupâî solo konserini verdi. Öztuna’nın verdiği bilgilere göre bazı Mısır filmlerinin müziklerini de bestelemiş, yerli filmlere de müzikler yapmıştır. Ses sanatına ve konser icrasına getirdiği yenilikler, özgün bir üslûpla

---

<sup>164</sup> Sayın’ın icrâcılığı ile ilgili bir analiz çalışması için bkz.: Ahmet İslâm Toz (2014): *Niyazi Sayın’ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, İstanbul: Pan Yay.

<sup>165</sup> Ayrıca bkz.: Leylâ Saz (2009). *Anılar*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları; Leylâ Hanım (Saz) (1996). *Solmuş Çiçekler*, İstanbul: Peva Yayınevi.



bestelemiş olduğu kimi eserlerinde de dikkati çekmektedir. *Endülüs'te Raks* adlı Kürdîlihiczâr eseri, Flamenko ezgilerinden etkiler taşıyan bir kompozisyon anlayışı içermektedir. Selçuk, besteleri ve icrâ stiliyle bu çalışmanın “Avrupa Etkileşimleri” bölümünün; ve çalışmanın kapsamı dışında kalan Cumhuriyet dönemi uzantıları için, son derece çarpıcı/öncü bir örnektir.<sup>166</sup>

**3. Selim** (1761-1808): 28. Osmanlı padişahı, Nizâm-ı Cedîd'in kurucusu, besteci ve icrâcı. Osmanlı devleti'nin Batılılaşmaya yönelik önemli bir atılım devresine işaret eden saltanat yıllarıyla ilgili müzik eksenli geniş çaplı bilgi ve saptamalar, bu çalışmanın “Avrupa Etkileşimleri” bölümünde ele alınmış olup, burada tekrarlanmayacaktır.<sup>167</sup>

**Vecdi Seyhun:** Türk besteci ve icrâcı. Batı müziğinden ilham alan tangoları, fantezileri, saz eserleri bulunmaktadır. Viyolonsel ve piyano icracısıdır.

**İsmail Baha Sürelsan:** Türk besteci, hoca, koro şefi, sazende ve müzikoloğu. Aynı zamanda ziraat yüksek mühendisidir. Ankara İlahiyat Fakültesi dinî musikî öğretim görevliliği yaptı. Osmanlı müziği üzerine çeşitli konferansları, makale ve kitapları vardır. Korosu ile birçok izahlı konserler de vermiştir. Ankara Radyosu'nda Klâsik Koro şefliği de yapmıştır. Yenilikçi anlayışta, Batı müziği etkileri de taşıyan besteleri bulunmaktadır.<sup>168</sup>

**Şâdiye Sultan** (?): Osmanlı prensesi. II. Abdülhamid'in kızlarındanıdır. Piyanist ve arpist olup, Batı müziğini Lombardi'den öğrenmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'den de bir dönem tanbur ve ud dersleri aldığı kayıtlıdır.

---

<sup>166</sup> Münir Nürettin Selçuk'un hayatı, eserleri ve sanatçı kişiliğiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Ayşe Kulin (2011). *Bir Tatlı Huzur*, İstanbul: Everest Yay.; Cinuçen Tanrıkorur (2004: 301). *Türk Müzik Kimliği*: “Türk Mûsikîsi'ni Ayağa Kaldıran Adam: Münir Nürettin Selçuk”, İstanbul: Dergâh Yay.

<sup>167</sup> Ayrıca bkz.: Faruk Salgar (2001). *Üçüncü Selim*, İstanbul: Ötüken Neşriyat

<sup>168</sup> Sürelsan'la ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Cinuçen Tanrıkorur (2004: 263). *Türk Müzik Kimliği*: “İsmâil Baha Sürelsan” İstanbul: Dergâh Yay.; Erol Sayan (2003:26-29). *Müziğimize Dair Görüşler, Analizler, Öneriler*: “İsmail Baha Sürelsan”, Ankara: Metu Pres.

**Şakir Ağa** (1779-1840): Türk besteci, hânende, musikî hocası, kemânî, müezzinbaşı. Ferahnâk Yürük Semâîsi, müzik cümlelerine yansıyan Batı müziği etkileri açısından örnek ve öncü bir müzik dilini yansıtmaktadır.

**Şakir Paşa:** Sadrazam Mehmed Kâmil Paşa'nın kardeşi olup binbaşı olarak görev yapmıştır. Aynı zamanda büyük bir ud sanatkârı olduğu, devrinde, Araplar'ın kendisini “Rabbü'l-Ud” şeklinde çağırmalarından anlaşılmaktadır. Birkaç makamsal eseri günümüze ulaşmıştır.

**Şekib Memduh Bey** (1885-1938): Türk besteci ve udî. Çok iyi Fransızca bilen, spor ve av meraklısı bir Osmanlı aristokratıdır. Batı müziği eğitiminin de verdiği avantajlarla Türk müziğini çokseslendirmeye çalışan isimler arasında yer almıştır.

**Şerif Muhiddin Targan** (1892-1967): Arap asıllı ud “virtüözü”, çello ve viyola sanatçısı, bestecisi ve ressamı. Hukuk ve Edebiyat Fakültelerini bitirdi. Arapça, Farsça, Fransızca ve İngilizce bilmekteydi. “Udun Paganini'si” olarak anılmasını sağlayan Amerika'daki meşhur resitaleri, ud tekniğini virtüöziteye dönük bir seviyeye getiren öncü üslûbu, besteleri (özellikle etüdüleri) ve yazmış olduğu *Ud Metodu* ile, Türk makam müziğine Avrupa disiplini ve anlayışı ile yaklaşarak bu çerçevede içinde öncü faaliyetler göstermiştir. Bağdat Konservatuvarı'nın kurulmasında da öncü girişimleri olup, burada değerli öğrencilerin yetişmesine katkılar sağlamıştır.<sup>169</sup>

**Udî Fehmi Tekçe** (1888-1964): Türk saz eseri bestecisi. Udda üstün teknik maharetiyle de tanınmıştır. Türk müziği çevrelerinde yaygınlaşmayan eserleri, Yılmaz Öztuna'ya göre Sâdettin Arel üslûbunun (dolayısıyla Batı müziğinin) tesirlerini taşımaktadır. (Öztuna, 1990)

**Arif Sami Toker:** Türk besteci, ses sanatçısı ve koro şefi. İzmir radyosu şefliği yapmış, ayrıca İstanbul ve Erzurum Radyolarında da faaliyet göstermiştir. Okuyuş üslûbunda ve kimi bestelerinde Batı müziğinin açık tesirleri bulunmaktadır.

---

<sup>169</sup> Targan'la ilgili son derece toparlayıcı bir makale için bkz.: Cinuçen Tanrıkorur (2004: 288). *Türk Müziği Kimliği*: “Şerif Muhiddin Targan”, İstanbul: Dergâh Yay.

**Abdülkadir Töre** (1873-1946): Türk besteci ve müzik teorisyeni. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne alternatif olarak öğrencisi Ekrem Karadeniz'le birlikte geliştirdikleri Töre-Karadeniz Sistemi, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* adlı önemli kuramsal kitapta ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

**Şükrü Tunar** (1907-1962): Büyük klârinet sanatçısı ve popüler Türk makam müziği bestecisi. Türk müziği eserlerine saksofonla da eşlik ettiği bilinmektedir.

**Ali Galip Türkan** (1868-1949): Türk besteci ve udî. *Gıdây-ı Rûh* adlı bir güfte mecmuası ile *Nota Mecmuası* adıyla, 72 fasikül hâlinde notalar yayınlamıştır.

**Dr. Osman Şevki Uludağ** (1889-1964): Türk bilgin ve besteci. Aynı zamanda ressam, hattat, şair ve kanunî olduğu kaydedilmiştir. Yılmaz Öztuna'ya göre, T.B.M.M.'de Devlet Konservatuarı ve Tiyatrosu kanunu görüşülürken, Türk musikîsi kısmının açılması için Hasan Ali Yücel'le çok şiddetli ve uzun münakaşaları olmuştur. Tıp tarihi üzerine birçok kitabı bulunan Uludağ'ın ayrıca müzik üzerine yayınlanmış çok sayıda makalesi de bulunmaktadır.<sup>170</sup>

**Burhan Yılmaz Uysal:** Türk besteci. Bir Mevlevî ailesine mensup olup İ.T.Ü. Yüksek Mühendislik Bölümü'nü bitirmiştir. Armoni, füg, analiz, piyano ve Türk müziği eğitimleri almış, aynı zamanda Almanca ve Fransızca da öğrenmişti. Öztuna'nın aktarımlarına göre daha çok Batı müziği bestecilerini andıran bir üslupta çoksesli Türk müziği alanında besteler yapmıştır. Bu alanda en ilgi çekici bestesinin, Türk müziğinde orkestra için yazılmış ilk eser olarak değerlendirilen Hüseyinî Konçerto olduğu kaydedilmiştir. Ayrıca bir Kürdîlihiczakâr Konçertosu da bulunduğu yazılan Uysal'ın, Türk makamlarının kullanıldığı çeşitli dörtlü, üçlü, ikili; sonatin gibi formlarda da bestelerinin bulunduğu, Öztuna'nın ifadelerinden anlaşılmaktadır. Yazara göre, ayrıca, lied formunu örnek alarak bestelediği makamsal şarkıları da bulunmaktadır. Türk müziği için bir piyano projesi de bulunduğu ifade edilen besteciye ait, Öztuna tarafından verilen geniş

---

<sup>170</sup> Hayatı ve yayınlanmış makaleleri için bkz.: İrem Eda Yıldızeli (Haz.) (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Osman Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yay.

kompozisyon listesi, henüz araştırılmış ve yaygınlık kazanacak şekilde icrâ edilmiş değildir. (Öztuna, 1990)

**Kâzım Uz** (1872-1938): Türk besteci, yazar ve hoca. Çeşitli müzikolojik çalışmaları bulunmaktadır. *Demirbaş Şarl Opereti* bu çalışma açısından dikkate değer bir bestedir. Diğer besteleri geleneksel formlardan oluşmaktadır. Ayrıca yetiştirdiği çok sayıda öğrenci bulunmaktadır.

**Salih Murat Uzdilek** (1891-1967): Türk matematik ve Fizik âlimi. Londra Üniversitesi Elektrik Mühendisliği kısmından diploma aldı. 8 yıl Robert College’da İngilizce olarak matematik ve fizik dersleri verdi. Mühendishâne’de (İ.T.Ü.) Ord. Prof. oldu. Avrupa’da çeşitli üniversitelerde fizik kongrelerine aktif olarak katıldı. İngilizce, Rumca, Almanca ve Fransızca’yı iyi biliyordu. Türk ve Batı müziklerine büyük bir ilgisi dolayısıyla Türk müziği ses sistemine de eğilerek fizik bahislerinin çözümünde Suphi Ezgi ve Sâdettin Arel’e büyük destek oldu. *İlim ve Musikî* adlı eserinde Türk müziği ses sistemini fiziksel yönüyle ele almıştır. Çeşitli eleştirilere rağmen bugün de bir ölçüde devam ettirilmekte olan Türk makam müziği ses sistemi, “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi” olarak anılmaktadır.

**Necdet Yaşar** (d. 1930): Büyük tanbur sanatçısı. Tanburî Cemil Bey’in izinde, tanbur icrâsına kattığı büyük yeniliklerle 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar, bu sazın en büyük icrâcısı olarak anılmış, aynı zamanda çok değerli öğrenciler de yetiştirmiştir. Ayrıca, yurtdışında da akademik, ve performans dönük faaliyetlere etkin olarak katılmış, Türk müziği perdelerinin ayrıntılı bir şekilde yeniden tanımlanması için yapılan kimi yeni çalışmalara faal olarak katkı sağlamıştır. Son derece işlenmiş, değerli saz eserleri de bestelemiş olan Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen’le birlikte, Türk saz icrâcılığının en önde gelen temsilcileri olarak, yeni nesillerin de kutup olarak kabul ettiği isimler arasında yer almaktadır.<sup>171</sup> Kimi taksîmlerinde, Türk makam müziğinin yanı sıra, Tanbûrî

---

<sup>171</sup> Yaşar’la ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Gonca Tokuz (2009). *Tanbûrî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, İstanbul: Brainstorm.

Cemil Bey’de takip edilen Türk halk müziği ve Klâsik Batı müziği etkileşimleri dikkati çekmektedir.<sup>172</sup>

**Rauf Yektâ Bey:** Öncü Türk müzikoloğu, besteci ve icrâcısı. Türk müzikolojisinin kurucusu olarak kabul edilir. Avrupa merkezli bir metodoloji perspektifindeki ilk önemli müzikolojik/kuramsal çalışmaları başlatarak, Türk makam müziğinin entelektüel bir çerçevede değerlendirilmesinde birinci derecede rol üstlenmiştir. Yazmış olduğu çok sayıda makalesi yanında, monografi ve kitapları da müzikolojik önemini muhafaza etmektedir. Fizik ve akustik bahisler için devrin büyük matematik bilgini Salih Zeki Bey’le birlikte çalışmış, eser ve yazılarıyla, modern Türk müziği kuramının da kurulmasına öncülük etmiştir. Kuramsal çalışmalarını, uyarlamış olduğu Batı nota sistemi üzerinden anlatmış, bu notayla birçok eseri de kayda geçirmiştir. Dârü’l-elhân kurulunca, burada Türk müziği nazariyat ve tarihi dersleri vermiş, ayrıca İstanbul Belediye Konservatuarı Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tespit ve Tasnif Heyeti’nin başkanlığını yaparak, yüzlerce klâsik eserin unutulmaktan kurtulmasına da öncülük etmiştir. Çeşitli formlarda 50 kadar eser bestelediği belirtilmektedir.<sup>173</sup>

**Hayri Yenigün (1893-1979):** Türk besteci, icracı ve yazar. Devrin değerli hocalarından Batı ve Türk müziği eğitimleri aldı. Ayrıca Tahran’da ve Kahire’de İran ve Arap müziklerini incelemiş, Mısır’da Türk subaylarının da katıldığı bir orkestrada Batı müziği eserleri çalmıştır. *İnci Mecmuası*’nda “İran’da Musikî” başlıklı makalesini yayınlayan Yenigün’ün daha pek çok dergi ve gazetede yayınlanmış makaleleri bulunmaktadır. Besteleri ağırlıklı olarak şarkı formundadır.

**Sadık Yiğitbaş:** (d. 1914) Türk besteci ve yazar. Müzik üzerine çeşitli kitapları, ayrıca, (Öztuna’ya göre) Arel ekolüne dönük besteleri bulunmaktadır.

---

<sup>172</sup> Taksîmleriyle ilgili analizler için bkz.: Reyhan Alpa (2009). *Necdet Yaşar’ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi*, Konya: S.Ü.S.B.E.

<sup>173</sup> Hayatı, müzikolojik çalışmaları ve besteleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Süleyman Erguner (2003). *Rauf Yektâ Bey*, İstanbul: Kitabevi Yay.

**Hasan Ali Yücel** (1897-1961): Türk Millî Eğitim Bakanı. Türk kültürünün aleyhine çeşitli faaliyetlerde bulunduğu konusunda çeşitli yazarlar (C. Tanrıkorur, Y. Öztuna vd.) birleşmektedir. Zamanında çok tutulan bir Sûzinak şarkının da (“Sen bezmimize geldiğin akşam neler olmaz.”) bestecisidir.

**Edip Yücelen** (?): Türk besteci ve müzisyen. Arel ekolüne dönük eserleri bulunmaktadır.

**Ayhan Zeren** (d. 1929): Türk yüksek kimya mühendisi, fizikçi, Türk müziği teorisyeni, Arel ekolünde besteci. Müzik fiziği ve ses sistemleri konusundaki yayınlarıyla tanınmaktadır.

**Ziyâ Paşa** (1849-1929): Türk devlet adamı ve besteci. Darül-elhan’ın ve Dârü’l-bedâyî’nin umum müdürlüğünü yapmıştır. Avrupa kültürüyle yetişmiş olan Paşa, büyük besteci Suphi Ziyâ Özbekkan’ın da babasıdır.

**Dr. Zühtü Rıza Bey**: Türk müzisyeni: *Asrî Kemeñçe ve Kemeñçe Kuarteti Nasıl Meydana Geldi?* adıyla 1926’da yayınlanmış, 90 sayfalık bir kitabı bulunmaktadır.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Kitabın yeni basımı için bkz.: Dr. Zühdü Rıza Tinel: *Asrî Kemeñçe* (Çev. ve Haz: Ayhan Sarı), İstanbul: TMDK Yay.

## ÖZGEÇMİŞ

Murat Birer, İstanbul, 1984

Açıköğretim Lisesi'nde okurken devam ettiği Boğaziçi Mûsikî Konservatuarı ile başlayan müzik çalışmalarını Rûhî Ayangil'den aldığı derslerle pekiştirdi. Y.T.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Duysal Tasarım Ana Bilim Dalı'nda Müzikoloji öğrenimi görürken Prof. Necdet Yaşar, Prof. Rûhî Ayangil, Doç. Dr. Alper Maral, Öğ. Gör. Özer Özel gibi hocalarla çalışma fırsatı buldu. 2011 yılında, "Müzik Tasarımında Doğaçlama Ögesi: Türk Makam Müziği Geleneklerinde Başlıca Doğaçlama Pratikleri" başlıklı lisans teziyle mezuniyetini tamamlayan Birer, öğrenimi esnâsında özel olarak; Rehâ Sağbaş'la kanun ve makam müziği teorisi, Oğuzhan Yanaris ve Şebnem Ünal'la şan, Âbidin Gerçeker'le üslûp, Mehmet Ali Sarı ile Kur'ân Tilâveti çalışmıştır. 2012 ve 2013 yılı sezonlarında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sözleşmeli olarak kanun çalmış; ayrıca Lübnan, Singapur gibi ülkelerde de sesi ve kanunuyla konserlere katılmıştır. Haliç Üniversitesi Konservatuarı Türk Mûsikîsi Bölümü'nde devam ettiği Yüksek Lisans öğrenimi esnâsında; Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Prof. Erol Deran, Prof. Mutlu Torun, Yrd. Doç. Dr. Yavuz Daloğlu, Öğr. Gör. Nilgün Onat gibi alanında uzman hocalarla çalışma fırsatı bulmuş; ayrıca, Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde almış olduğu Pedagojik Formasyon eğitimini, 2015 yılında tamamlamıştır. Birer, şan çalışmalarına Atilla Tıknaç'la devam etmektedir.