

## “Osmanlı- Türk Müziği” Kimliğinde İstanbul –Saray Patronajının Etkileri

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5586-3426>

İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul – TÜRKİYE

### Makale Geçmişi

Geliş: 11.04.2019  
Kabul: 19.06.2019  
On-line Yayın: 30.06.2019

### Anahtar Kelimeler

Osmanlı-Türk Müziği Kimlik  
İstanbul  
Saray

### Öz

Altı asırlık bir hükümdarlık olan Osmanlı İmparatorluğu tarihte yer etmiş sayılı kültür ve medeniyetlerden biridir. 1000 yılı aşkın bir süredir Bizans’a başkentlik etmiş olan İstanbul ise bu imparatorluğun küçük bir beylik olarak kurulmasından itibaren bir medeniyet başkenti olarak hayal edilmiş, 1453 yılından işgal edildiği 1920 yılında kadar bir cihan medeniyetinin başkenti olmuş ve cumhuriyetten sonra da pek çok kültür ve uygarlığı içinde barındıran bir merkez olarak varlığını sürdürmüştür.

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu’nda musikinin de merkezidir. Birçok ünlü müzisyen “Osmanlı’nın merkezi olan” ve “Osmanlı’nın merkezinde bulunan” sarayda yetişmiş, diğer müzisyenler de devamlı surette buradan desteklenmiştir. Bu nedenle Osmanlı-İstanbul ve Saray üçgeni diğer alanlarda olduğu gibi, müzik açısından da bir temel teşkil etmektedir.

Sarayda padişah huzurunda kurulan müzik meclisleri; konak ve köşklere, halk arasında yapılan ziyafetlere daima örnek olmuştur. Bu nedenle saray, Osmanlı ve İstanbul müzik hayatındaki etkileşim ve değişimin aynası konumundadır. Özellikle saray içerisinde bulunan ve din, şiir, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya, astronomi, hat, tezhip, resim ve müzik derslerinin verildiği Enderun pek çok müzisyenin yetişmesini sağlamış, sanata ilgisi olan herkesin girmek istediği bir kurum haline almıştır.

Osmanlı Türk Müziği’nin İstanbul’da kimlik kazanıp, gelişmesi açısından, “mutlakiyet” ile yönetilen bir ülkede saray tarafından desteklenmesinin önemi büyüktür. Çünkü merkez tarafından desteklenen, padişahların dahi bestekâr ya da müzisyen olduğu müziğinin doruk noktasına ulaşması kaçınılmazdır.

Bu makalede Osmanlı-İstanbul ve Saray üçgeni doğrultusunda Türk müziği yaşamı ele alınacak, medeniyetler başkenti olan bu şehrin ve ev sahipliğini yaptığı, Osmanlı’nın merkezi olan sarayın Türk Müziğindeki yeri ve önemi incelenecektir.



DOI: 10.9761/JASSS8045

### Atıf Bilgisi / Reference Information

Çolakoğlu Sarı, G. (2019). “Osmanlı-Türk Müziği” Kimliğinde İstanbul-Saray Patronajının Etkileri. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 75, Summer, p. 251-260.

## The Founding Support for the Formation of the Ottoman Turkish Music: Istanbul and the Court

**Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı**

İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Music State Conservatory, Department of Musicology, İstanbul – TURKEY

### Article History

Submitted: 11.04.2018

Accepted: 19.06.2019

Published Online: 30.06.2019

### Key Words

Identity of Ottoman Turkish Music

Istanbul

the Court

### Abstract

Ottoman Empire, which ruled for six hundred centuries, is one of the numbered cultures and civilizations that have found a place in history. İstanbul, which was the capital city of Byzantines for thousand years and has also been considered as a capital of civilization, was the capital of a world civilization "Ottoman Empire" from 1453 to 1920. After the proclamation of the republic of Turkey, it has kept its existence as a center of hybrid of cultures and civilizations.

Istanbul was also the centre of music in Ottoman Empire. A lot of musicians were raised in the court, which is the centre the Ottoman Empire and the other musicians were supported by it. Therefore this triangle, Ottoman- İstanbul and the Court, was representing the basics in music.

The music assemblages in Ottoman Empire for the sultan exemplified entertainments in halls and chalets between public. Therefore the court was like a mirror of interactions and exchanges of the music life of the Ottomans and İstanbul. Especially, Enderun, which was the school of the court and which taught geography, astronomy, illumination, art and music, contributed to bringing up of many musicians. It turned out to be an association many people wanted to enter.

In terms of the growth and development of the identity of the Ottoman Turkish Music, it is important that Ottoman Empire was ruled by monarchy, because it is inevitable that music gains the top position in a society where the music was supported by the court and many of the sultans who were already composers.

In this paper, the life of the Turkish Music will be examined and the place and importance of İstanbul and the court in Turkish Music will be researched in the context of the triangle of Ottoman- İstanbul and the Court.



DOI: 10.9761/JASSS8045



## GİRİŞ

Feodal sistemin saray ve konaklarında icra edilen müzik sanatı ile günümüz sanat düzeyi arasında oluşan sahneleme gereği konusundaki ihtiyaç çeşitliliği, saray/konak müzisyenliğini meydana getirmiş, sonradan tarih olacak süreç içinde oluşan müzik geleneğinin kendini halktan üstün ve farklı tutma gayreti içinde olması ise soylu kesim müzisyenler arasında müzik tarihimizin ürünlerini ve eserlerini ortaya koymuştur. Bu bağlamda *saray müzisyenliği* kavramının tarih boyunca yankılarını gösterdiğini söylemek mümkündür. Saray müzisyenliği kavramını İstanbul açısından düşünecek olursak; Osmanlı tarihi ve eğlence hayatı üzerine çalışan pek çok tarihçinin fikir birliğine vardığı ve ünlü Fransız tarihçi François Georgeon'ın açıkça belirttiği, İstanbul'u anlatan genel bir tarihi söylemi burada hatırlayabiliriz: "Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul ve imparatorluğun geri kalanı olmak üzere ikiye ayrılır." Gerçekten de başkent, coğrafi durumu, tarihinin zenginliği ve siyasal ve kültürel rolü bakımından apayrı bir dünya olmuştur (Mantran, 2000: 186).

Çok geniş topraklar üzerinde asırlarca hükümlan olmuş bulunan Osmanlı Devleti kuruluşundan itibaren başta İslam dünyası olmak üzere Türk devletlerin tesiri altında kalmıştır. İmparatorluk Batı'ya doğru genişledikçe Avrupa ile temasın artması sonucu batı müesseselerinden de etkilenmiştir. Osmanlı Devleti temelde İslami kaynaklardan olmak üzere çeşitli kültürlerden devraldığı mali teşkilat ve müesseseleri hem geliştirmiş hem de yenilerini ilave etmiştir (Feyzioğlu, 1981,23, Şahin, 2013, 855)

Doğu Roma'nın ve Osmanlı'nın siyasi başkenti, günümüz Avrupa'sının ise kültür başkenti olan İstanbul, başkent olduğu iki imparatorluk döneminde de yönetime merkez olmakla kalmamış, ülke topraklarındaki pek çok sanat ve bilim alanına merkezlik etmiştir. Bu açıdan *Osmanlı- Türk Müziği* veya *Osmanlı Sanat Müziği*'nin kendi kimliğini oluşturma sürecinin "*İstanbul-Saray*" desteği ile gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

### "İslam-Doğu Geleneği"nden "Osmanlı-Türk Müziği"ne

Osmanlı'nın köklü bir imparatorluk olarak varlığını ortaya koyması ve İstanbul'un başkent olması sürecinden evvel Osmanlı- Türk Müziği'nin geçirdiği "hazırlayıcı" dönem ise doğu etkisiyle oluşmuş, Osmanlı'dan günümüze ulaşan sanat müziğinin ilk adımları Azerbaycan, Türkistan, Horosan, Herat ve Semerkant'ta atılmıştır. Söz konusu coğrafyada da bir saltanat müziği olan bu müziğin Osmanlı'yı etkileyen simaları saray müzisyenliği ile varlıklarını ispatlamışlardır. *Ebcad* müzik yazısı sisteminin kurucusu El Kindî 9. yüzyılda Abbasiler döneminde Me'mun la Mutasım'ın sarayında, 17'li ses sisteminin ve sistemci okulun kurucusu Urmiyeli Safiyüddin 13. yüzyılda bir başka Abbasi halifesi Mutasım'ın Bağdat'taki sarayında, 14. yüzyılda Meragalı Abdükadir (Merâği) İlhanlılar Devleti'nin kurucusu Moğol<sup>1</sup> hükümdarı Hülâgu'nun, Celayir Sultanı Üveys'in, Timur'un ve çocuklarının saraylarında baş musikişinaslık yapmış ve büyük saygı görmüş müzisyen ve müzik bilimcilerdir (Uygun, 1999: 26)

Ayrıca bu kişilerin müzikteki marifetlerinin onları ölüm emirlerinden dahi kurtardığı ve eserlerini saltanat mensuplarına ya da yüksek rütbeye sahip kişilere ithaf ettikleri müzik tarihi söylemleri içerisinde yer alır. Safiyüddin'in Şerefiye isimli eserini İlhanlıların Irak valisi (divan sahibi) Şemseddin Cüveyni'nin oğlu Şerefeddin Hârûn adına yazması, Merâği'nin Cami'ül Elhân adlı eserini Timur'un oğlu Şâruh'a, Makâsıd'ül Elhan adlı eserini II. Murat'a ithaf etmesi (Uygun, 1999: 34-35), hatta bunu oğlu Abdülaziz'in Edirne'ye götürmesi ve karşılığında II. Murat'tan toprak alması (Uslu, 2000: 453); saray, saltanat ve sanatçı ilişkisini gözler önüne serecek örneklerdendir. Herat hükümdarı ve Timur'un ikinci kuşaktan torunu olan Hüseyin Baykara (1438-1507) döneminde de saraydaki akademik

<sup>1</sup> 1206-1294. Cengizhan tarafından kurulmuş, onun ölümünden sonra Altınordu, Çağatay ve Kubilay hanlıklarına bölünmüş, Çağatay kolundan gelen Timur ise Timur İmparatorluğu'nu kurmuştur.

düzeyle eğlence ve toplantılar, edebi sohbetler ve huzur fasılları göze çarpmaktadır (Özalp, 1986: 21).

Doğudaki saraylarda müzik hayatı bu derece canlıyken, Osmanlı Sarayı bu canlılığı ancak 15. yüzyılda sağlayabilmiştir. 1299 yılında kurulan Osmanlı Beyliği 15. yüzyılda bir devlet haline gelmiş, yerleşik düzene geçmiştir ve bu durumda sanatçı, şair, besteci, devlet adamı ve kumandan olan II. Murat'ın payının olması kaçınılmazdır. II. Murat ilim, edebiyat ve sanatın tüm dallarında çalışan bilgin ve âlimleri desteklemiş ve himaye etmiştir. Dedesi Yıldırım Beyazıt'ın Timur'la zıt düşmesinin aksine, onun başına gelenlerden aldığı tecrübeyle, Sultan Şahruh'la iyi geçinmeye çalışması, Anadolu birliğini sağlaması ve kültür-sanat faaliyetlerine önem vermesi, bu öne çıkışın yegâne sebebi olarak kabul edilebilir (Aka, 1993: 181). Böylece Doğu'da Şahruh nasıl Hüseyin Baykara döneminin hazırlayıcısı olduysa, II. Murat da kendisinden sonra gelecek dönemlerin hazırlayıcısı olmuştur.

15. yüzyıl aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun yerleşik düzene geçtiği ve saray müzisyenliği kavramının oturduğu bir dönemdir. Anadolu beyliklerinin ele geçirildiği ve sınırların Balkanlara kadar genişletildiği bir dönemin padişahı olan II. Murat, pek çok müzik teorisyenini kitap yazmakla, hatta makam bulmakla görevlendirmiştir ki; bu tavrı Merâğî'nin oğlu Abdülaziz'e kendisine getirdiği teori kitabına karşı verdiği topraktan da anlaşılmaktadır. Bu nedenle müzik alanında Azerbaycan, Horosan, Semerkant ve Herat'tan gelen teori ve icra geleneği Osmanlı toplumunda temellerini atmış, “15. yüzyıla kadar Türkistan ve Azerbaycan'da bilhassa nazariyat alanındaki ağırlık, bu yüzyıldan itibaren yavaş yavaş Osmanlı ülkesine doğru kaymaya başlamıştır” (Özcan, 1997: 473). Bununla birlikte Merâğî'nin oğlu Abdülaziz'in II. Beyazıt'a, torunu Mahmud'un ise Fatih'e sundukları kitaplar Osmanlı'da yetişen bestecilerin meşk şeceresinin Merâğî'ye dayanmasını sağlamakta ve bu yüzden kendisine büyük hoca denilmektedir (Berker, 1985: 155).

İşte II. Murat dönemi aynı zamanda genişleme politikası üzerine kurulmuş olan Osmanlı Beyliği'nin bir devlet olma yoluna girip, düzeni sağladığı, 13., 14. ve 15. yüzyıllarda Azerbaycan, İran, Horasan ve Doğu Türkistan'daki medeniyet merkezinin Anadolu'ya doğru yavaş yavaş döndüğü bir dönemdir. Herat sarayındaki ilim, irfan ve sanatın değerli kılınması durumu, II. Murat ile birlikte zamanla Osmanlı'da görülmeye başlanmış, “Doğu Müziği” ya da “İslam Müziği” olarak ifade edebileceğimiz gelenek Osmanlı'da da tohumlarını atmıştır.

II. Murat döneminden sonra, bir çağı kapatarak, 1000 yıllık Roma İmparatorluğu'na ait kültür mirasını içinde barındıran İstanbul'u fetheden Fatih, buraya Topkapı sarayını yaptırmış, buna bağlı olarak da I. Murat tarafından kurulan, II. Murat zamanında müzikle birlikte pek çok dersin ilave edildiği Enderun okulunun işlevini güçlendirmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi sarayının 15. yüzyıl sonlarında yerleşik hal almasıyla başlayan uygulamalardan biri *saray müzisyenliği* kurumudur ve bu gelenek devletin son dönemine kadar devam etmiştir.

Bu gelişmelerden sonra, “16. yüzyıl Türk Musikisinde bestekârlık ve icra alanında büyük gelişmelerin göze çarptığı ve Türk dünyasında musiki icra ağırlığının Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan'dan Osmanlı ülkesine kayışının daha da hızlandığı bir devirdir. Nazari alanda, 15. yüzyıllardaki zenginliğe ulaşılmasa da, bazı edvârların yazıldığı gözlenmektedir” (Özcan, 1997 :477).

15. yüzyılda teori, 16. yüzyılda ise icra ve bestecilik geleneğinin doğudan Osmanlı'ya kayması “Osmanlı – Türk Müziği” ve “Osmanlı Saray Müziği”nin kendi kimliğini oluşturması sürecini başlatmıştır. Bu süreçle birlikte padişah, Osmanlı'nın ve İslamiyet'in tek merkezi iken, imparatorlukta müzik yaşamının da merkezi olma rolünü üstelenmiştir.

Bu dönemden itibaren müzik sarayda iki şekilde icra edilmeye başlanmıştır. İlki din, şiir, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya, astronomi, hat, tezhip, resim ve müzik derslerinin verildiği saray okulu Enderun'dan yetişip saray kadrosuna geçmiş olan sanatçılar tarafından, diğeri ise huzur fasıllarına, yani hükümdarın huzurundaki müzik toplantılarına dışarıdan ama sürekli olarak devam eden müzisyenler tarafından yapılan müzik icrasındır. Bu iki ayrı grup, saraydaki toplantılara birlikte

katılmışlar ve hükümdarın maiyetindeki müzik topluluğunu birlikte oluşturmuşlardır.

II. Beyazıt, şehzade Sultan Korkut, IV. Murat, IV. Mehmet, I. Mahmut, III. Selim, II. Mahmut, V. Murat gibi pek çok padişahın aynı zamanda müzisyen olduğu Osmanlı'da müziğin saray tarafından desteklenmesi; bir tür *huzur musikisinin* doğmasına ve bu musikinin başkentte ve başkentten çeşitli illere gönderilen yöneticilerin, paşaların ve toprak sahibi beylerin konaklarında da aynı biçimde icra edilmesine sebep olmuştur. Bu nedenle 15. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayan ve zamanla kendi varlık ve kimliğini oluşturan sanat müziği aynı zamanda devlet ve en başta padişah tarafından desteklenen bir *saltanat müziği* konumuna erişmiştir.<sup>2</sup>

16. yüzyıl Osmanlı – Türk dünyasının en büyük gücüne eriştiği dönemdir. Çünkü ülke toprakları Yavuz Sultan Selim (I.Selim) (1512–1520), Kanuni Sultan Süleyman (1520–1566), II. Selim (1566–1574), III. Murat (1574–1595), III. Mehmet (1595–1603) dönemlerinde üç kıtaya yayılmış, Osmanlı padişahları Mısır'ın fethiyle I. Selim devrinden itibaren üç kıta ile birlikte, tüm İslam âleminin de başına geçmeyi başarmıştır. Bu yüzyılda Hasan Can Çelebi (1490–1567), Nefiri Behram Ağa (öl. yak.1560), Şeyh Abdülali (?-1590), Kırım Hanı Gazi Giray Han (1554–1607) gibi besteciler Türk Müziği'nde oluşum sürecinin temellerini atmışlardır. Beste-i Kadim denilen ve bestecisi bilinmeyen Pencğâh, Dügâh ve Hüseyni Mevlevî Âyinleri de bu yüzyıldan günümüze ulaşmıştır.

17. yüzyıl, müzikal açıdan 16. yüzyılda kendisini gösteren anlayışın devamını simgelemektedir. Osmanlı'nın 67. şeyhülislamı Mehmet Esat Efendi'nin Lale Devri sadrazamı Damat İbrahim Paşa'ya ithaf ettiği ve ilk müzisyenler tezkiresi olan “Atrabül'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâ'i'l-Edvâr”da I. Ahmet döneminden (1603–1617) II. Mustafa dönemine kadar (1695–1703) yaşamış icracı ve bestecilerin hayat hikâyeleri verilmiştir ki; bu eserdeki kişilerin sayısı bile dönemde yaşamış müzisyenlerin nasıl çoğaldığını göstermektedir (98 adet) (Yüceışık, 1990; i-ii). Ciddi derecede toprak kaybedilen Karlofça Antlaşması ile son bulan (1699) bu yüzyıl, musikide yepyeni bir oluşumun da habercisi olmuştur. Dini musikide Hatip Zâkiri Hasan Efendi (1545–1623), Mehmet Efendi (?-1674), ünlü Beyati Âyinin bestecisi Köçek Mustafa Dede (?-1684), Gülşenî Şeyhi Al Şir-u Gani Efendi (1635–1714), din dışı musikide Solakzâde (?-1658), IV. Murat'ın müsahibi Şeştari Murat Ağa (1610–1673), Sultan II. Mustafa (1664–1703), hanende ve besteci Recep Çelebi (?-1701), saz eserleri bestecisi Eyyûbi Mehmet Çelebi (?-1650), mehter bestecilerinin ünlülerinden Zurnazenbaşı İbrahim Ağa (?-1715) dönemin ünlü isimlerindedir.

17. yüzyıl ayrıca Ali Ufki gibi bir müzik dehasının yaşadığı ve müzik yazısı anlayışının olmadığı bir müziğe, batı notasının Türk Müziği kurallarına göre getirildiği bir dönemi simgeler. Polonya asıllı olan ve küçük yaşından itibaren Enderun'da eğitim gören Ali Ufki (1610–1675) dönemin formlarını ayırmadan nota mecmuasında yazmış ve yine dönemin beste ve bestecilerinin bir nevi kayıt altına alınmasını sağlamıştır (Elçin, 1975: iv, xix).

### “Osmanlı-Türk Müziği”

Batıdaki keskin ilerlemelere karşı Osmanlı'nın ciddi kayıplar verdiği ve kültür hayatının geçen asırlardaki parlaklığını kaybettiği 18. yüzyılda; Türk Müziği Itrî'den aldığı hamle ile büyük bir turmanışa geçmiştir.

<sup>2</sup> Bu gibi nedenlerden ötürü kimliğini kazandığı ve beslendiği ortam ile geçirdiği dönemleri düşünerek, söz konusu müziğe Osmanlı-Türk Müziği demeyi uygun bulduk. Günümüzde bu müzik türü için Geleneksel Türk Müziği, Türk Makam Müziği, Türk Sanat Müziği, Türk Müziği gibi pek çok ifade kullanılmaktadır ki; bunlarının her birinin kendi içinde uyumlu ve doğru ifadeler olabileceğini düşünüyor, biz terim olarak Osmanlı- Türk Müziğini tercih ediyoruz. Bununla birlikte tüm toplumların tarihlerinde *sanat* ve *halk* müziği temel ayrım olarak kabul edilir, ancak bu iki tür bir bütünün iki temel parçasıdır. Tarihsel süreçte de bir ulusta *saray müziği* ve *halk müziği* kültürlerinin olması, bu kültürlerin aynı müzik anlayışını farklı form ve çalgılar gibi unsurlarla icra etmesi sonucunu getirmiştir.

III. Ahmet'in saltanatının ikinci devresinde, Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın 12 yıl süren sadaret döneminde Lale Devri'nin açılması ve sanat ve sanata büyük destek verilmesi bu tirmanışa etken olmuş, (Berker, 1985; 157), Osmanlı-Türk Müziği doğudan bağımsız olarak varlığını ispat etmiştir. Patrona Halil İsyanı (1730) ile sona eren Lâle Devri'nde kâşaneler, sahil sarayları, kasırlar, havuzlar ve çiçek bahçeleri yapılmış, yaz geceleri “Çırağan Temaşaları”, kış geceleri ise “Helva Toplantıları” şeklinde adlandırılan bu toplantılarda edebiyat sohbetleri sonrasında müzik meşk edilmiştir.

Devir bu özellikleriyle birlikte pek çok ünlü besteci ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır. Devrin neredeyse başlangıç tarihinde vefat eden Buhurizâde Mustafa İtrî (1640–1712), Kutb-i Nâyi Osman Dede (1652–1730), Ebu Bekir Ağa (1685?-1759), Tab'i Mustafa Efendi (1705?-1765), Kara İsmail Ağa (1674?-1724), Zaharya (?-1740), Çolakzade Mustafa Efendi (?-1757), Enfi Hasan Ağa (1670?-1724) ve Esat Efendi (1685–1753) Lale Devri'nin en önemli bestecileri olarak sayılabilir. Ayrıca “halk sanat ve zevk seviyesini şehir sanat ve zevk seviyesine ustalıklarla tatbik etmeyi bilmiş”, “şarkı formunda açtığı yepyeni bir çığır ile bugünün anlayışına, zevkine bütün tazeliği ve heyecanı ile seslenen bir seviyenin sahibi”, şarkı formunun en büyük bestecilerinden biri olan Tanburi Mustafa Çavuş da bu dönemde yaşamıştır (Özdemir, 2009: 8).

Müzik Teorisi açıdan ise getirdiği icraya dayalı nazariyat sistemi ve kendine özgü yorumladığı Arap Harf Notasıyla Romen asıllı Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu) ve onun notasının çok benzerini kullanan Kutb-i Nâyi Osman Dede'nin varlığı bu devirde İstanbul'un icra ile birlikte teorik çalışmalara da merkez olmaya başladığını gözler önüne serer.

Batılılaşma hareketleri açısından; Lale Devri'nin Osmanlı'nın yüzünü batıya çevirdiği ilk yılları içinde barındırması ve ilk batılılaşma nüvelerinin dönem içerisinde yaşanması, müziğin bu hareketler içinde yerini almasını sağlamıştır. Osmanlı'nın yaşadığı sarsıntılardan sonra, ne ülke içinde padişahın mutlak gücünden, ne de dışa dönük genişleme siyasetinden söz etmek mümkün değildir. Bu zamana kadar Osmanlı tüm sorunları kendine özgü kurallarının yeterince uygulanmamasına bağlamıştır. Ancak bu dönemde yönetim sürekli olarak küçümsediği bir yapıyı en azından inceleme ve onun kendisi karşısında elde ettiği başarıların nedenlerini araştırma anlayışı içine girmiştir (Hanioğlu, 1985; 1382). Bu nedenle Osmanlı Devleti bir zamanlar baş edemediği Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Avrupalılardan daha çok şey öğrenmeye, batılı ülkelere daha çok elçilik kurmaya, Avrupa kurumlarını kendine mal etmeye, kısacası “Avrupalılaşma”ya- “Batılılaşma”ya başlamıştır (Kunt, 1997; 64). Söz konusu yıllar saray ile birlikte, İstanbul halkının ve özellikle kadınların da farklılaşma fikriyle evden çıkıp, eğlencelere katıldığı, Tanburi Mustafa Çavuş'un “Küçüksü'da Gördüm Seni” gibi şarkılarına konu olduğu bir dönemdir.

18. yüzyılın ilk yarısındaki Lale Devri'nden sonra, son çeyreğindeki III. Selim Devri hatta ekolü Osmanlı-Türk Müziği için doruk noktası olmuştur. III. Selim'in 18 yıllık (1789–1807) saltanat döneminde yeni makamlar ve bir bestecilik furyası içinde yeni ufuklar aranmıştır (Berker, 1985; 157).

Avrupa'ya ilk önemli yaklaşımın III. Selim Devrinde (1789- 1807) gerçekleştiği bilinmektedir. III. Selim Fransız İhtilali'nin (1789) yapıldığı yılda hükümdar olmuş, Avrupa'nın ve komşularının Fransız İhtilali ile meşgul olmalarını fırsat bilerek, siyasi ve askeri alanda ıslahatlara girişmiştir. Fransa'dan etkilenen ve Batı usulü yenilikçiliği benimseyen bir padişah olarak III. Selim'in siyaset ve diplomasi alanında yaptığı bir takım düzenleme ve yenilikler, Osmanlı Devleti'ne batının etkisini kolaylaştırmıştır (Karal, 1988; 73). Önce orduyu ıslahtan işe başlayan padişah, Yeniçeri Ocağı'na dokunulmamak üzere, *yeni düzen* (*modern düzen*) anlamına gelen *Nizâmı-ı Cedid*<sup>3</sup> ordusunu kurmuştur

<sup>3</sup> *Yeni düzen* anlamındaki *Nizam-ı Cedid*, dar ve geniş olarak iki durum için kullanılmıştır. Birincisi (dar anlamda) III. Selim devrinde Avrupa usulüyle yetiştirilmek istenen talimli askeri, ikincisi (geniş anlamda) ise III. Selim'in Yeniçeri'lileri kaldırmak, ulemanın nüfuzunu kırmak, Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın ilim, sanat, ziraat ve ticaret

(Okumuş, 2005; 22). Ancak III. Selim ile birlikte ortaya koyulan reform çabaları geniş bir muhalefetle karşılaşmış, devlet içinde hala büyük ve etkili bir siyasi güç olan Yeniçeri Ocağı, âyanların yardımını ve ulemânın meşrutiyet desteğini alarak ayaklanmıştır. Şeyhülislamın fetvasıyla III. Selim'in tahtan indirilmesi, bu döneme son veren olay olmuştur (1807) (Okumuş, 2005; 24).

5 yaşında başladığı eğitimini, tahta çıktığı 28 yaşına kadar, şiir, hat, müzik gibi sanatların her birinde profesyonelleşecek derecede devam ettirmiş olan III. Selim, bu süre içinde müziğin sadece icra yönüne değil, ilim yönüne de vakıf olmuştur. Müzik alanında başlıca hocaları, geleneksel müzik eğitiminin temel unsurlarını öğrendiği meşk hocası Kırımlı Hâfız Ahmet Kâmîl Efendi, Enderun'dan yetişmiş Kemani Âmâ Corci, Musahip Kemani Hızır Ağa ve kendisinden tanbur meşk ettiği Ortaköylü besteci Tanburi İsak'dır.

Bir "ekol"<sup>4</sup> olarak tanımlanabilecek olan III. Selim Devri'ndeki müzik hareketleri, kendisinden önce gelen dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza etmekle birlikte, yeni makam ve formların ilavesiyle geleneksel üslubun günümüze gelen sürecinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü askeri ve siyasi anlamda başlayan batılılaşma olgusu kültürel ve sanatsal hayat içinde ilk nüveler olarak kendisini göstermiş ve "cedid"ler dönemi başlamıştır. Makam, form, müzik yazısı ve nazariyat konusunda yapılan çalışmaların patronajı III. Ahmet dönemi ile ortaya çıkmış ve doruk noktasına erişmesi III. Selim ekolüyle gerçekleşmiştir. "III. Selim Ekolü" içinde Zeki Mehmed Ağa (?-1800), Sadullah Ağa (?-1801), Abdülhalim Ağa (1720-1802), Kemani Ama Corci (?-1805), Vardakosta Ahmed Ağa (1728-1794), Tanburi İsak (1745-1814), Emin Ağa (?1750-1814), Ali Nutki Dede (1762-1804) ve kardeşi Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821), İsmail Dede Efendi (1778-1846), Şakir Ağa (1779-1840) gibi gelenekten gelen anlayışı devam ettiren besteciler olduğu gibi, Basmacı Abdi Efendi, Tahir Ağa, Kemani Ali Ağa, Numan Ağa gibi şarkı formuna ya da raks müziği türleri olan köçekçe ve tavşancalara rağbet eden ve Hamamizade İsmail Dede Efendi ve ekole ismini veren III. Selim gibi hem geleneksel formlarda, hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde eserler veren besteciler yaşamıştır. "III. Selim Ekolü"ü ile Osmanlı-Türk kimliğinin oluştuğu Lale Devri müzikal anlayışı doruk noktasına ulaşmıştır. III. Selim, 18. yüzyıl sonunda başlıca iki vasfı ile belirleyici olmuş, bu vasıfları sayesinde 20. yüzyıl müzikologları tarafından "ilerici" ve "reformcu" bir besteci olarak değerlendirilmiştir (Beşiroğlu, 2009: 5-7).

Görüldüğü gibi III. Selim Devri, müzik hayatı açısından geçmişten gelen klasik üslubu günümüze taşıdığı ve yenilikçi üslubun da başlangıç devresi olarak bir köprü görevini üstlendiği için, Türk Müziği tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemdeki form, makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar dikkat çekicidir (Beşiroğlu, 1993; 29). Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede ve Ermeni kilise hanendesi Baba Hamparsum gibi ünlü teorisyenlerin de yaşadığı devirde, Türk Müziği'ne destek verilirken, Fransa'dan operet toplulukları getirilip, sarayda piyano ve arp konserleri düzenlenmesi ayrıca önemli olaylardır (Beşiroğlu; 1993; 15).

III. Selim ekolü içerisinde adı geçen Dede Efendi'den önemle bahsetmek gerekmektedir. *Mevlevî âyininden, kâra, besteden 3/4'lük şarkı formu ve köçekçeye kadar uzanan çok geniş bir yelpaze içinde her türden eser vermiş olan Dede Efendi'nin varlığı şüphesiz ki III. Selim ekolü için bir şanstır. Aynı şekilde Dede Efendi gibi bir müzik dehasının böyle bir ekolde var olması, onun da kendi adına şansı olmuştur. Bununla birlikte söz konusu devir, Dede Efendi'nin müziğin hemen her türünde eser verdiği, en verimli*

yönünden ilerlemelerine ortak yapmak için teşebbüs ettiği yenilik hareketlerinin bütününe ifade eder (Kara, 1988: 61).

<sup>4</sup> III. Selim ekolünün bu isimle oluşmasının ana sebebi; onun tek başına yarattığı bir müzik anlayışından çok, dönemde sanatçılara verdiği destek ve bu desteklere kendisinin de müzikal katkısıdır.



dönemidir. Âyinler ve din dışı müziğin bütün formlarında eserler bestelemiştir. Bugün İsmail Dede Efendi'nin halk müziği örnekleri denilen eserleri, aslında İstanbul'a ait şehir folklor parçalarıdır. İsmail Dede III. Selim'den sonra, II. Mahmut ve I. Abdülmecit dönemlerinde de saray müzisyenliği yapmış, ancak özellikle Abdülmecit'in iktidarı; Selim'den sonra II. Mahmut'tan da büyük ilgi ve saygı gören Dede Efendi'yi saraydan uzaklaştıran yıllar olmuştur. Çünkü söz konusu iktidar yıllarında; toplumsal düzen ve askeri gücün sağlanması için, batılılaşma hareketleri sarayda kendisini farklı bir biçimde göstermeye başlamıştır.

II. Mahmut (1808–1839) askeri yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturan yeniçerilileri lağvetmiş ve III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askeri birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir (Mardin, 2002; 11–12). Böylece ıslahatın daha rahat ilerleyebileceği, nispeten engelsiz bir yol açmış, Selim'in niyetlendiği fakat uygulamaya geçiremediği askerlik dışındaki alanlarda da ıslahatçılığa girişmiştir (Kunt, 1997; 93).

3 Kasım 1839'da kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın getirmiş olduğu kısıtlamalar ve devletin yarı sömürge durumuna düşmüş olması, II. Mahmut'un büyük oğlu Abdülmecit'in (1839–1861) babası denli mutlak bir hükümdar olmasına imkân bırakmamıştır (Kunt, 1997; 122). Tanzimat Fermanı ile tüm vatandaşların can ve mal güvenliğinin sağlanması, yargılamada ve vergide adalet, padişahın yetkilerinin meclis ya da kişilere devredilmesiyle iktidarın saraydan alınıp bürokrasiye verilmesi gibi çağdaş fikirler kabul edilmiştir. Ancak Avrupalı devletlerin sömürgeciliği, Tanzimat kanunlarının kendi içinde tutarlı olmayışı, Osmanlı Devleti'nin heterojen yapısını oluşturan siyasi veya toplumsal grupların varlığı fermana farklı anlamlar yüklemiştir. Bununla birlikte, sosyo kültürel bir değişim süreci olarak 1839–1856 yılları arasında yaşandığı kabul edilen Tanzimat Dönemi'nde yapılan reformların devletin tüm kurum ve kuruluşlarını direk olarak etkilediği söylenebilir (Fındıkoğlu, 1958: 214).

Abdülmecit'ten sonra tahta çıkan Abdülaziz (1861–1876), idarî ıslahatı önemsemiş, merkeziyetçiliği hafifleterek, yerel halka idarede sınırlı ve kurumlaşmış bir söz hakkı vermiştir. Sadece âyânın yararlanabileceği bu gelişme, yine de demokrasi yönünde atılmış önemli bir adımdır (Kunt, 1997: 146).

İşte şiirlerinde *adli* mahlasını kullanan II. Mahmut (Kunt, 1997; 93), bir batı dilini (Fransızca) bilen ilk padişah olarak nazik, zarif ve merhametli bir kişiliğe sahip Abdülmecit (Kunt, 1997: 122), besteleri bulunan, edebiyat, mimarî ve resimle ilgilenen Abdülaziz dönemlerinde de (Kunt, 1997: 137) zengin bir müzik yaşantısı gözlenmiştir. II. Mahmut döneminde Yeniçeri ocağı ile birlikte kapanan (1826) Mehterhâne'nin yerine Muzika-yı Hümayun'un kurulması ilk resmi batı müziği eğitimini başlatmış, ders vermek üzere yurt dışından müzisyenler getirilmiş, gelenekten gelen ve İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Sadullah Ağa gibi büyük besteciler tarafından izlenen üslupla birlikte, sarayda batı müziğine de yer verilmiştir (Mantran, 2000: 190)<sup>5</sup>. Ancak yönetim ve saray zamanla musikiyi teşvik işlevini Batı müziğini daha çok teşvik ederek yerine getirmeye başlamıştır. İşte bu durum yukarıda bahsedildiği gibi; Abdülmecit'in III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde büyük saygı ve itibar görmüş

<sup>5</sup> Sarayda kurulan „Faslı Cedid“ topluluğu, kullandıkları müzik enstrümanları ve tarzlarıyla Batı müziği makam ve tarzlarını Türk müziğine taşımaya çalışmışlardır. Temmuz 1827'de Osmanlı Devleti tarafından kurulması düşünülen ordu bandosu için Sardunya temsilcisinden şef göndermesi talep edilmiş, bu talebin Şevket Süreyya Aydemir, M. Kemal'i „halka rağmen, ama halk için ve halkın beklediğini halktan daha iyi sezen, halkçı bir önder“ olarak ifade etmiştir (1966; II, 3). 13 Aralık 1827'de Guiseppe Donizetti İstanbul'a gelmiştir. O, İstanbul'da üç yıllığına geldiği halde, görev süresini uzatarak ülkemizde 28 yıl görev yapmış ve 1856'da İstanbul'da ölünceye kadar Osmanlı Devleti'nin müzik alanında Batılı normlara ulaşması için çalışmıştır (Adıgüzel, 2012, 3).

Dede Efendi'ye ilgi gösterse de, ondan dinlemek istediği eserlerin geçmişin tantanalı örneklerinin benzerleri değil, kıvrak ve kolay parçalar olmasının sebebi oluşturmaktadır. Dede'nin Abdülmecit'ten hacca gitmek için izin alarak saraydan ayrılması, bir bakıma Osmanlı-Türk Müziği'nin buradan gördüğü desteğin zayıfladığını da simgelemektedir (Pekin, 1999).

Abdülmecit doğu müziğini değil, batı nağmelerini tercih etmekte, onları dinlemekte, sarayda sadece orkestra işitilmektedir. Onun iktidar yıllarında Avrupa'dan Fransız Litsz gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiş, Liszt Abdülmecit için bir marş bestelemiştir. 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynanmaya başlanmış, batıdan gelen sanatçıların bu temsilleri çoksesli müzik dünyasını zenginleştirmiş ve ardından 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyaları gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahnelemiştir. II. Abdülhamit'in de bu amaçla Yıldız'da bir tiyatro yaptırdığı bilinmektedir (Manrtan, 2000: 190).

Söz konusu dönem 17. yüzyıldan itibaren yönetim, askeri, sosyal ve ekonomik hayata yansıyan tüm gerilemelerin çöküşü<sup>6</sup> hazırladığı yılları ve buna tezat olarak, İstanbul yönetimi, yani sarayın teşvikiyle Osmanlı- Türk Müziği'nin beste, icra ve teori açısından kimliğini oluşturduğu ve varlığını ispatladığı yılları içerisinde barındırmakta, batılılaşma dönemiyle birlikte siyasi hayatın içinde gelişen sanat ve müzik yaşamının, bir eğlence ihtiyacı olarak saray dışında da var olduğu görülmektedir.

Tüm bu veriler bağlamında, hem imparatorluğun, hem de İstanbul'un merkezi olan sarayda Türk Müziği'ne verilen desteğin azalmasının; bu müziğin icracılarının mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamaları sonucunu getirdiği söylenebilir. Ayrıca Lale Devri'nde İstanbul halkının ilgisi sebebiyle *şehir halk müziği*'nin ortaya çıkması farklı bir müzik kültürünün de oluşmasına yol açmıştır. İstanbul'da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımı, mesirelerde, kahvehanelerde ve meyhanelerde genellikle raks eşliğinde icralar yapmış, hanende ve sazandelerin yanı sıra *köçek*, *tavşan* ve *çengilerin* bulunduğu *kaba saz* takımları şehir eğlence müziğine eşlik etmek üzere geliştirilmiştir (Aksoy, 1999: 807).

## SONUÇ

Sonuç olarak, imparatorluğun merkezi olan "*İstanbul*" ve "*Saray*", sanat, müzik ve eğlence hayatının da önemli bir merkezi olmuş, 19. yüzyılda batılılaşma hareketleri sebebiyle Türk Müziği'nin sarayda gözden düşmesine ve söz konusu yaklaşımın cumhuriyet devrinde de devam etmesine rağmen, gerek geleneğin sembolü olan ve geleneksel ekolü yeni bir bakış açısıyla takip eden müzisyenler, gerek sarayın desteği ve gerekse saray dışındaki ilgi ve sevgi sayesinde Osmanlı-Türk Müziği 20. yüzyıla taşınmıştır. Dede Efendi'nin öğrencileri olan Dellâlzade İsmail Efendi (1797-1896) ve Zekâi Dede (1825-1897), ayrıca Tanburi Ali Efendi (1836-1902) klasik ekolün son temsilcileridir. 19. yüzyılda belki de Türk Müziği'nin romantik dönemini açan ve şarkı formunu tekrar canlandıran Hacı Arif Bey (1831-1884), Şevki Bey (1860-1891), Hacı Faik Bey (1831-1891), Nikoğos Ağa (1836-1885), Medeni Aziz Efendi (1842-1895), Giriftzen Asım Bey (1851-1945), Ahmet Rasim (1864-1932), Bimen Şen (1873-1943) vb. Osmanlı-Türk Müziği'nin 20. yüzyıla kadar uzanmasını sağlayan besteciler arasındadır ki; bu yüzyılın özellikle ikinci yarısıyla birlikte Türk Müziği'nde pek çok form, yapı ve izlenimi içine alan yepyeni bir dönem başlayacaktır.

## KAYNAKÇA

Adnan Adıgüzel, 2012. "Osmanlı'dan Cumhuriyete Batılılaşma Faaliyetleri ve Türk Müziği'nin Yasaklı

<sup>6</sup> I. Abdülmecit'ten sonraki padişahlar: Abdülmecit'in kardeşi I. Abdülaziz (1861-1876) ve sırasıyla I. Abdülmecit'in 4 oğlu V. Murat (1876), II. Abdülhamit (1876-1909), Mehmet Reşat (1909-1918) ve Mehmet Vahdettin (1918-1922).

- Yılları”, *Journal of Acaemical Reseaach*, 5/7, 1-13.
- Aka, İ. (1987). *Timur ve Timurlular Devleti*, Tarihte Türk Devletleri, II, 553-558, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Aka, İ. (1993). *Timurlular Devleti*, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, IX/181-300, Çağ Yayınları, İstanbul.
- Akdoğan, Bayram, (1996). Fettullah Şirvani ve “Mecelletun Fi’l Mûsîka” adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Akşin, S., Kunt, M., Toprak, Z. ve Ödekan, A. (1997). *Türkiye Tarihi III- Osmanlı Devleti 1600-1908*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Aksoy, B. (1999). Osmanlı Musiki Geleneği’nde Kadın, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, 10, s. 788-800.
- Beşiroğlu, Ş. (1993). *III. Selim Devri’nin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beşiroğlu, Ş. (2009). *Ölümünün 200. Yılında Sultan III. Selim*, Ölümünün 200. Yılında Sultan III. Selim, İTÜ TMDK Yayınları 1, 5-9.
- Berker, E. (1985). *Türk Musikisinde Dönemler*, Erdem, 1,147-168.
- Elçin, Ş. (1975). *Ali Ufki-Mecmua-i Saz ü Söz*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fındıkoğlu Z. F. (1958). *İçtimaiyat, Hukuk Sosyolojisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Hanioglu, Ş. (1985). *Baticılık, Tanzimat’tan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları*, 1382–1388.
- Karakaş, M. (1991). *Müspet İlimde Müslüman Âlimler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, no:1289.
- Karal, E.Z., 1988. *Osmanlı Tarihi, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856) V*, Ankara: TTKY.
- Mardin, Ş. (2002). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mantran, R. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II*, (çev. Server Tanilli), İstanbul: Adam Yayınları.
- Okumuş, E. (2005). “III. Selim Dönemi Yenileşme Çabaları”, *Kamu Hukuku Arşivi Dergisi*, Mart, 20–24.
- Özalp, N. (1986). “Herat Sarayı”, *Türk Musikisi Tarihi, c.I*, 21-23. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.
- Özdemir, S. (2009). *Tanburi Mustafa Çavuş*, Tanburi Mustafa Çavuş İTÜ TMDK Yayınları 2, 6-11.
- Özcan, N. (1997). “XV C XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki”, *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler, İslami İlimler Araştırma Vakfı*, Ensar Neşriyat, Kasım, 471-483.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, İstanbul: MEB Yayınları, s.39.
- Pekin, E. (1999). *Sultani Bestekârlar*, CD/ Kitap, İstanbul: Kalan Müzik.
- Şahin, Harun, 2013. “Osmanlı Bütçe Sisteminin Tekâmülü” (19839-1922), *Journal of Acaemical Reseaach*, 6/2, 853-868.
- Uslu, R. (2000). “Sultan II. Murat Döneminde Musiki”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, sayı: 4-5, s. 451-471.
- Uygun, N. (1999). *Safiyüddün Urmevi ve Kitabül Edvarı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.