T.C.

HALİÇ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÛSİKÎSİ ANASANAT DALI

DÖNEMLERİNE GÖRE MÛSİKÎŞİNAS OSMÂNLI PÂDİŞÂHLARI, DÖNEMLERİNDE MÛSİKÎ ADINA YAŞANMIŞ ÖNEMLİ GELİŞMELER VE BU DÖNEMLERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Tülin Pelin EKİNCİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç.Dr. Pınar SOMAKÇI

Ocak 2010
İSTANBUL

T.C.

HALİÇ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı yüksek lisans öğrencisi **Tülin Pelin EKİNCİ** tarafından hazırlanan **"Dönemlerine Göre Musikişinas Osmanlı Padişahları, Dönemlerinde Musıki Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi"** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 09.02.2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :	İmzası :
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi	.....
Prof.Dr.Esin SARIOĞLU HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi	.....
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi	.....
Prof.Dr.Metin BALAY Yeditepe Üniv.Öğr.Üyesi (Yedek)	.....
Yrd.Doç.Yalçın ÇETİNKAYA İTÜ Öğr.Üyesi (Yedek)	.....

T.C.

HALİÇ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı yüksek lisans öğrencisi **Tülin Pelin EKİNCİ** tarafından hazırlanan **"Dönemlerine Göre Musikişinas Osmanlı Padişahları, Dönemlerinde Musıki Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi"** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 09.02.2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :	İmzası :
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi	.....
Prof.Dr.Esin SARIOĞLU HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi	.....
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi	.....
Prof.Dr.Metin BALAY Yeditepe Üniv.Öğr.Üyesi (Yedek)	.....
Yrd.Doç.Yalçın ÇETİNKAYA İTÜ Öğr.Üyesi (Yedek)	.....

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışma Osmân Gazî tarafından temelleri atılan ve geçen süreç içerisinde imparatorluğa dönüşen, son pâdişâh VI. Mehmed Vâhideddin'le son bulan, yaklaşık 600 yıllık süreç içerisinde başa geçmiş 36 pâdişâh arasında sanata özellikle mûsikîye verdikleri önem ve vücûda getirdikleri şâheser bestelerle katkıda bulunmuş Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhlarını kapsamaktadır. Bunun yanı sıra dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeleri, varsa bestecilik yönlerini, eserlerini ve oluşturulan tablolarla bu dönemlerin genel değerlendirmesini de içermektedir.

Çalışma süresince bana en büyük desteği veren danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Pınar Somakçı'ya, birikimlerini benimle paylaşan İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Öğr. Üye. Sayın Yrd. Doç. F. Cengiz Ünal'a, Sayın Dr. Haşmet Altınölçek'e ve Öğr. Gör. Sayın Sadûn Aksüt'e, TRT İstanbul Radyosu'nda yapmış olduğum araştırmalar boyunca yardımlarını esirgemeyen TRT Türk Sanat Müziği Bölüm Müdürü Sayın Faruk Salgar'a ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Ocak 2010 Tülin Pelin EKİNCİ

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR ..... **vi**
TABLO LİSTESİ ..... **vii**
RESİM LİSTESİ ..... **viii**
ÖZET ..... **ix**
SUMMARY ..... **xi**

1. GİRİŞ **1**

2. OSMÂNLI İMPARATORLUĞU **2**
2.1. Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi (1299-1453) 2
2.2. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi (1453-1579) 4
2.3. Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi (1579-1683) 5
2.4. Osmânlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi (1699-1908) 5
2.5. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi (1908-1922) 6

3. OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NDA SANAT **8**
3.1. Osmânlı'da Mimârî Sanatı 8
3.2. Osmânlı'da Bezeme (Süsleme) Sanatı 13
3.3. Osmânlı'da Tezhîb Sanatı 17
3.4. Osmânlı'da Çini Sanatı 20
3.5. Osmânlı'da Ebrû Sanatı 21
3.6. Osmânlı'da Hat Sanatı ve El Yazmaları 22
3.7. Osmânlı'da Edebiyât ve Şiir Sanatı 25
3.8. Osmânlı'da Minyatür Sanatı 27
3.9. Osmânlı'da Mûsikî Sanatı 29
3.9.1. Askerî Mûsikî 38
3.9.2. Dînî Mûsikî 43
3.9.3. Klâsik Türk Mûsikîsi 47

4. DÖNEMLERİNE GÖRE MÛSİKÎŞİNAS OSMÂNLI PÂDİŞÂHLARI, DÖNEMLERİNDE MÛSİKÎ ADINA YAŞANMIŞ ÖNEMLİ GELİŞMELER VE BU DÖNEMLERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ **54**
4.1. Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Kuruluş Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Kuruluş Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 54
4.1.1. II. Murâd (1421–1451) 54
4.1.1.1. II. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 56
4.1.1.2. Kuruluş Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 58
4.2. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Yükselme Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Yükselme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 59
4.2.1. Sultân II. Mehmed (Fâtih) (1451–1481) 59
4.2.1.1. Sultân II. Mehmed (Fâtih) Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 60
4.2.2. Sultân II. Bayezid (1481–1512) 65
4.2.2.1. Sultân II. Bayezid Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 66
4.2.2.2. Sultân II. Bayezid'in Besteciliği ve Eserleri 68

4.2.2.3. Yükselme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 70
4.3.Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Duraklama Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Duraklama Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 71
4.3.1. Sultân IV. Murâd (1623–1640) 71
4.3.1.1. Sultân IV. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler72
4.3.1.2. Sultân IV. Murâd'ın Besteciliği ve Eserleri 75
4.3.2. Sultân IV. Mehmed (1648–1687) 77
4.3.2.1. Sultân IV. Mehmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 78
4.3.3. Sultân II. Ahmed (1691–1695) 80
4.3.3.1. Sultân II. Ahmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 81
4.3.4. Sultân II. Mustafâ (1695–1703) 82
4.3.4.1. Sultân II. Mustafâ Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 83
4.3.4.2. Duraklama Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 84
4.4. Osmânlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Gerileme Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Gerileme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 86
4.4.1. Sultân III. Ahmed (1703–1730) 86
4.4.1.1. Sultân III. Ahmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 87
4.4.2. Sultân I. Mahmûd (1730–1754) 89
4.4.2.1. Sultân I. Mahmûd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 90
4.4.2.2. Sultân I. Mahmûd'un Besteciliği ve Eserleri 92
4.4.3. Sultân I.Abdülhamîd (1774–1789) 93
4.4.3.1.Sultân I. Abdülhamîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 95
4.4.4. Sultân III. Selîm (1789–1807) 95
4.4.4.1. Sultân III. Selîm Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 97
4.4.4.2. Sultân III. Selîm'in Besteciliği ve Eserleri 103
4.4.5. Sultân II. Mahmûd (1808–1839) 111
4.4.5.1. Sultân II. Mahmûd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 113
4.4.5.2. Sultân II. Mahmûd'un Besteciliği ve Eserleri 119
4.4.6. Sultân I.Abdülmecîd (1839–1861) 122
4.4.6.1. Sultân I. Abdülmecîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 123
4.4.7. Sultân Abdülazîz (1861–1876) 128
4.4.7.1. Sultân Abdülazîz Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 130
4.4.7.2. Sultân Abdülazîz'in Besteciliği ve Eserleri 131
4.4.8. Sultân V.Murâd (1876–1876) 132
4.4.8.1. Sultân V. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 133
4.4.8.2. Sultân V. Murâd'ın Besteciliği ve Eserleri 134
4.4.9. Sultân II. Abdülhamîd (1876–1909) 137

4.4.9.1. Sultân II. Abdülhamîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 138
4.4.9.2. Gerileme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 142
4.5.Osmânlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Yıkılış Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Yıkılış Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 146
4.5.1. Sultân V.Mehmed Reşâd (1909–1918) 146
4.5.1.1. Sultân V. Mehmed Reşâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 147
4.5.2. Sultân VI. Mehmed Vâhideddin (1918–1922) 148
4.5.2.1.Sultân VI. Mehmed Vâhideddin Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler 149
4.5.2.2. Sultân VI. Mehmed Vâhideddin'in Besteciliği ve Eserleri 151
4.5.2.3. Yıkılış Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi 155

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 156

KAYNAKÇA 159

EKLER 163
EK 1: II. Bayezid'in Bazı Eserleri 163
EK 2: Sultân IV. Murâd'ın Bazı Eserleri 176
EK 3: Sultân I. Mahmûd'un Bazı Eserleri 187
EK 4: Sultân III. Selîm'in Bazı Eserleri 209
EK 5: Sultân II. Mahmûd'un Bazı Eserleri 235
EK 6: Sultân Abdülazîz'in Bazı Eserleri 247
EK 7: Sultân VI. Mehmed Vâhideddin'in Bazı Eserleri 251

ÖZGEÇMİŞ 265

KISALTMALAR

a.e.	**:** Aynı eser
a.g.e.	**:** Adı geçen eser
C.	**:** Cilt
Doç.	**:** Doçent
Dr.	**:** Doktor
H.Ü.	**:** Haliç Üniversitesi
İ.T.Ü.	**:** İstanbul Teknik Üniversitesi
Öğr. Gör.	**:** Öğretim Görevlisi
Öğr. Üye.	**:** Öğretim Üyesi
Prof.	**:** Profesör
s.	**:** Sayfa
S.	**:** Sayı
T.B.B.M	**:** Türkiye Büyük Millet Meclisi
T.C.	**:** Türkiye Cumhuriyeti
T.R.T.	**:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Yrd.	**:** Yardımcı

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1. Kuruluş Dönemi 58
Tablo 4.2. Yükselme Dönemi 70
Tablo 4.3. Duraklama Dönemi 84
Tablo 4.4. Duraklama Dönemi 85
Tablo 4.5. Gerileme Dönemi 142
Tablo 4.6. Gerilime Dönemi 143
Tablo 4.7. Gerileme Dönemi 144
Tablo 4.8. Gerileme Dönemi 145
Tablo 4.9. Yıkılış Dönemi 155

RESİM LİSTESİ

Resim 3.1. Mimâr Sinan'ın Edirne Selîye Câmi 13
Resim 3.2. Osmânlı'da bezeme sanatı örneği 16
Resim 3.3. Osmânlı'da tezhîb sanatı örneği 19
Resim 3.4. Osmânlı'da çini sanatı örneği 21
Resim 3.5. Osmânlı'da ebrû sanatı örneği 22
Resim 3.6. Osmânlı'da hat sanatı örneği 24
Resim 3.7. Osmânlı'da minyatür sanatı örneği 29

T.C.
HALİÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÛSİKÎSİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dönemlerine Göre Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları, Dönemlerinde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi

Hazırlayan
Tülin Pelin EKİNCİ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Pınar SOMAKÇI

Ocak, 2010
İstanbul

ÖZET

Bu çalışmada Klâsik Türk Mûsikîsi'nin olgunlaşıp zirveye ulaştığı Osmânlı İmparatorluğu Dönemi'nde Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları'nın Türk Mûsikî Târihi açısından önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın amacı dünyaya hükmetmiş bir cihân imparatorluğunu yöneten pâdişâhların şahsiyetlerini, mûsikîye verdikleri desteği, önemi, yaptıkları besteleri, dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeleri ve Klâsik Türk Mûsikîsî'nin hak ettiği değeri bulmasında ve gelişmesinde pâdişâhların üstlendiği önemli rolü ortaya koymaktır.

Bu araştırmada kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Özellikle araştırmaya temel olacak kitaplar öncelikle temin edilmiştir. Daha sonra TRT İstanbul Radyosu arşivindeki çalışmalarla da besteleri günümüze kadar gelen pâdişâhların eserlerine ulaşılmış böylece araştırma bu eserlerle desteklenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Osmânlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yıkılışına kadar olan dönemlerin genel târihine yer verilerek kısaca bahsedilmeye çalışılmıştır.

Osmânlı İmparatorluğu'nda sanat başlığı altında ele alınan ikinci bölümde ise mimârî, bezeme, tezhîb, çini, ebrû, hat, edebiyât-şiir ve minyatür sanatlarına değinilerek araştırmanın temel çıkış noktası olan Osmânlı'daki mûsikî sanatı; Mehter Mûsikîsi, Dînî Mûsikî ve Klâsik Türk Mûsikîsi olmak üzere üç ana başlıkta anlatılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise çalışmanın başlığından hareket edilerek Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları'nın hayatları, dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli

gelişmeler varsa bestecilik yönleri ve eselerinden kapsamlı olarak bahsedilip bütün dönemlerin genel değerlendirmesiyle sonuç bölümüne varılmıştır.

Sonuç olarak yapılan bu çalışmayla Osmânlı İmparatorluğu'nu yöneten pâdişâhların Klâsik Türk Mûsikîsi'ne vermiş oldukları önem ve destekle bunun yanında yapmış oldukları muhteşem eserlerle bu mûsıkiyî zirveye çıkardıkları anlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Osmânlı, Mûsikîşinas, Pâdişâh

REPUBLIC OF TURKEY
HALİÇ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH MUSIC DEPARTMENT
MASTER THESIS

Musically Skilled Ottoman Sultans in Terms of Their Period, Essential Musical Developments During Their Reigns And General Evatuation of All These Periods

Prepared By
Tülin Pelin EKİNCİ

Thesis Consultant
Assist. Dr. Pınar SOMAKÇI

January, 2010
Istanbul

SUMMARY

In this thesis it has been tried to emphasize on the essence of musically skilled Ottoman Sultans in terms of Turkish Music History in Ottoman Empire during which Classical Turkish Music had flourished and reached its top. The aim of this thesis is to present the personalities of the Sultans who reined a world emperorship which leaded all around the earth, their support for music, their works of art, the necessary musical developments during their periods and to present the important role the Sultans undertook by contributing to the development of Classical Turkish Music.

In this research resource scanning method has been used and especially the books which will base on the research were firstly provided. Subsequently, the archive of TRT Istanbul Radio has been used to reach works of Sultans which are still known at present with which the thesis has been tried to be supported.

In the first part of this thesis it has been tried to mention about the general history of Ottoman Empire from its rise to its fall in short. In the second part of the thesis with the title of 'Art in Ottoman Empire', by touching on the arts of architecture, decorating, ornamenting, faience, marbleization (of paper), calligraphy, poetry and miniature; 'The art of music in ottomans' which is the starting point of this research has been tried to mention in three main headlines which are Janissary Music, Religious music and Classical Turkish Music.

In the last part under the title "Musically skilled Ottoman Sultans and Music perception of their periods", the lives of musically skilled Sultans, music perception of their periods, their composing talent if there was and their works of art have been mentioned extensively and come to the conclusion part.

In conclusion with this thesis it has been made clear that the Sultans of the Ottoman Empire had caused Turkish Music to reach its peak as they gave great importance and support to Classical Turkish Music by creating magnificent works for it.

Keywords: Musically, Ottoman, Sultan.

1. GİRİŞ

Mûsikî; târih boyunca tüm Türk topluluklarında son derece önem verilen, sevilen, desteklenen bir sanat dalı olmuş; bunun yanı sıra devlet hayâtı ve o toplumun kültür târihini de önemli ölçüde oluşturmuştur. Bu gelenek Osmânlı'da da bozulmamış, hattâ mûsikî bu dönemde her anlamda gelişme göstermiştir.

Mûsikînin bu başarıyı yakalamasında gerek sanat ve sanatçıya verdikleri destek, gerekse yaptıkları muhteşem bestelerle mûsikî faâliyetlerine yön veren Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları'nın rolü ve önemi büyüktür.

Türk Mûsikîsi'nin kaynağı Türklerin müslümanlığı kabûl etmelerinden önceki dönemlere kadar uzanır. Mûsikî Orta Asya Türklerinde, Göktürklerde, Uygurlarda, Hûn Türkleri'nde din ve devlet törenlerinin önemli ve etkili unsuru olmuştur. Târihsel süreç içerisinde Türk Mûsikîsi askerî, dînî, klâsik ve folklorik olmak üzere dört ana kolda ilerleme göstermiştir.

Mûsikîşinas kelime olarak mûsikîden anlayan, mûsikîyi bilen, değer veren, ilgilenen ve destekleyen anlamına gelmektedir. Bu tanımdan hareketle yapılan bu çalışma, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin olgunlaşıp zirveye ulaştığı Osmânlı İmparatorluğu döneminde, kuruluşudan yıkılışına kadar geçen süreçte Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları'na Türk Mûsikî Târihi açısından bir bakış içermektedir.

Araştırmanın amacı, Osmânlı Sultânları'nın övgüye değer fazîletleri arasında yeralan sanatın ve sanatçının hâmîsi olma özelliklerini belirtmektir. Bunun yanı sıra sanatçı kimlikleriyle yaptıkları besteler, icrâ ettikleri çalgılar, terkib ettikleri makamlarla sadece himâyeci değil bizzât icrâcı olduklarını da vurgulamaktır. Osmânlı mûsikî hayâtını renklendirip, geliştirip bu sanatın zirveye çıkmasındaki önemli rollerini gözler önüne sermek ve böylece dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeleri aktarmaktır.

2. OSMÂNLI İMPARATORLUĞU

1299 yılında Bilecik'in Söğüt ilçesinde Osmân Gazî tarafından kurulan Osmânlı Devleti, belirli târihsel dönemlerde incelenir. Bu dönemler Osmânlı Devleti'nin idârî yapısına ve dünya siyâsetindeki yerine göre belirlenmiştir. Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş, Yükselme, Duraklama, Gerileme ve Yıkılış Dönemleri anlatılacaktır.

2.1. Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi (1299-1453)

1281'de Ertuğrul Gazî, beyliğini Osmân Gazî'ye bırakmıştır. Osmân Gazî 1308'de Selçûklu Devleti'nden ayrılarak tam anlamıyla bağımsızlığını kazanmıştır. Târihimizde 1299 yılı I. Osmân'ın saltanat başlangıcı ve Osmânlı Devleti'nin kuruluş târihi kabûl edilir.

Kurulan bu devletin başkenti I. Osmân'ın babası Ertuğrul Gazî zamanında Söğüt'tü. Osmân Gazî zamanında başkent önce Karacahisâr, sonra Yenişehir olmuştur. İlk önceleri bir beylik olarak kurulan bu devletin toprakları 3000 km^2 den fazla değildi. Osmân Bey'in ve daha sonra oğullarının 45 yıllık çabaları, onları bir yandan Marmara'ya bir yandan da Karadeniz'e yaklaştırmıştır. Uzun çabaların sonucu olan Bursa'nın fethi ile (1326) Osmânlı Devleti çok önemli bir stratejik duruma yükselmiştir. İlk defa büyük bir şehre sahib olan Osmânlılar artık geleceklerinden emindirler ve bu şehir Osmân Bey'in oğlu Orhan Gazî zamanında da başkent olmuştur.

Vasiyeti üzerine cenâzesi Söğüt'ten Bursa'ya getirilip, oradaki türbesine gömülen Osmân Gazî 43 yıl tahtta kalmıştır. Kanûnî'den sonra tahtta en çok kalan Osmânlı pâdişâhıdır da denilebilir.

Ölümünde 66 yaşında olan Osmân Gazî, târihin büyük bir imparatorluğuna adını verdiği gibi, bu imparatorluğun başındaki hanedân da O'nun adıyla anılmıştır.

Bursa'nın fethinden sonraki 28 yılda Orhan Bey'in siyâseti; Ege, Marmara, Karadeniz üçgenini tutup Avrupa'ya geçmekten, yanî Çanakkale Boğazı'nı aşmaktan ibâret olmuştur. Orhan Bey, Karasioğulları Beyliği'ni topraklarına katarak Balıkesir'i, Çanakkale'yi eline geçirmiş; Çanakkale Boğazı'na, Ege'ye çıktığı gibi, Marmara'nın güneyini de baştanbaşa topraklarına katmıştır. İznik, İzmit gibi en

önemli Bizans şehirlerini almış; Karadeniz'e, Üsküdar'a kadar ilerlemiştir. Artık Anadolu Fâtihi Süleyman Şâh'ın vaktiyle eriştiği sınırlara yeniden varılmıştır.

Böylece, Orhan Bey, Bizans İmparatorluğu'nu Balkanlar'a karşı koruyacak güce erişmiştir. Çeşitli amaçlarla Rumeli'ne, Avrupa yakasına çıkardığı Türk Orduları'nı, sonunda 1354'te Gelibolu Yarımadası'nda yerleşmek azmiyle, oğlu Süleyman Paşa komutasında Çanakkale Boğazı'ndan geçirtmiştir. Bu, Türk Târihi'nin en önemli olaylarından biridir; Avrupa Târihi'nde de dönüm noktası olmuştur. Böylece, Türkler, İslâm Dînî'ni kabûl ettikten sora, ilk defa olarak yurt kurmak amacıyla Avrupa'ya ayak başmış olurlar.

Bundan sonraki 35 yılda I. Murâd'ın siyâseti, Osmânlı Devleti'ni güçlü bir Avrupa imparatorluğu hâline getirmek olmuştur. Bu arada, ancak Hristiyanlar'a karşı kazandığı zaferlerin verdiği güvenle, Anadolu'da üstünlük kurmayı, zorda kalmadıkça doğrudan doğruya Anadolu Beylikleri ile silâhlı çatışmaya girmemeyi gözetmiştir.

Kosova'dan önce Macaristan'a yaklaşmış olan I. Murâd'ın elinde, Asya'da, ancak Kuzeybatı Anadolu bulunmaktadır. Yalnız, üstünlüğünü Anadolu Beylikleri'ne kesin olarak tanıtmış, bu beylikler, istediği zaman Sultân Murâd'a asker yollamak zorunda kalmışlardır. Sırpsındığı'nda, Çirmen'de, Kosova'da birleşik Haçlı Orduları üst üste ezildikten sonra, artık Osmânlılar, Tuna'yı atlamaya hazırlanmaktadır.

Sultân Yıldırım Bayezid Hân'ın 13 yıllık hükümdârlığı devrinde daha ilk yıllarında Anadolu'da büyük fetihler yapılmış; Anadolu; Toroslar'dan Fırat'a kadar Osmânlı yönetimi altında birleştirilmiş, beylikler ortadan kaldırılmıştır. Niğbolu'da Osmânlılara karşı IV. Haçlı Seferi de ezildikten sonra, ortada Bizans'ı kurtaracak hiçbir kuvvet görünmemektedir. Yalnız, öyle bir kuvvet vardır ve bu kuvvet Doğudan gelecektir. Doğu Türk Hâkanı, dünyanın en güçlü devletinin sahibi olan Timur, Ankara'da Osmânlıları yenmiştir. Bu olay Osmânlı târihi için 50 yıllık bir gecikmeye sebeb olmuştur.

1402 yılındaki Ankara Savaşı'ndan sonraki 51 yılda Osmânlı pâdişâhları Yıldırım'ın son yıllarındaki gücüne erişme siyâsetini gütmüşler ve bunu başarmışlardır. I. Mehmed İmparatorluğu toparlamış, yeniden kurulan Anadolu Beylikleri'ne kendisini onların üstünde bir egemen hükümdâr olarak tanıtmıştır.

Oğlu II. Murâd, İmparatorluğun toparlanmasına devâm etmiş, Osmânlılar'a karşı yapılan V. ve VI. Haçlı Seferleri olan Varna ve II. Kosova Savaşları'nda da Birleşik Avrupa Orduları'nı yok etmiştir. Böylece, Tuna iyice elde tutulmuştur. Eflâk (Güney Romanya) zaten Yıldırım devrinden beri Türk boyunduruğu altındadır.

II. Mehmed tahta geçtiği zaman; Karamanoğulları, İsfendiyaroğulları gibi son beylikler, heran Osmânlı İmparatorluğu'na katılacakları günü beklemektedir. Artık Osmânlı Devleti, kesin şekilde dünyanın en güçlü devleti olmuştur, dünya imparatorluğunun temellerini atmaya hazırlanmaktadır. İstanbul'un fethi (1453) bu temeli atan önemli bir olay olmuştur.

2.2. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi (1453-1579)

İstanbul'un fethinden sonraki 142 yılda imparatorluk gittikçe artan bir hızla büyümüştür. Fâtih'in 1481'de 2 milyon km^2 olarak bıraktığı devlet, III. Murâd zamanında 20 milyon km^2 ye erişmiştir. Kırım alınarak Moskova'nın güneyine dayanılmış, Anadolu tamamen Osmânlı idâresi altında birleştirilmiştir. Trabzon İmparatorluğu da yıkılarak, Anadolu'da Türkleşmemiş, İslâmlaşmamış hiçbir yer bırakılmamış; Doğudan gelen Akkoyunlu ve Safevî Türk İmparatorlukları, Anadolu'nun doğusunu bile Osmânlı Devleti'nden koparamamışlardır.

Yine bu dönemde Yunanistan'ın alınması tamamlanmış; Karadeniz ve Ege de Osmânlı Devleti'nin birer gölü olmuştur. Yavuz Sultân Selîm 8 yıl içinde atalarının devletini üç kat büyütmüş; Osmânlı İmparatorluğu sınırlarını Orta Afrika'ya, Habeşistan'a, Hint Okyanusu'na kadar götürmüş, halîfeliği Abbâsîler'den alarak İslâm âlemîne egemen olmuştur.

Yavuz'un oğlu Kanûnî Sultân Süleyman Macaristan'ı, Irâk'ı almış; Kuzey Afrika fethedilmiştir. XVI. yüzyıl Türk Târihi'nin en görkemli yüzyılıdır. Bugünkü Batılı târihçilerden bazıları o yüzyıla "Türk Yüzyılı" derler. Osmânlı İmparatorluğu'ndan başka; İran Safevî, Hindistan'da Timur'lu, Türkistan'da Şeybanlı Türk İmparatorlukları, dünyanın egemeni durumundadırlar. Avrupa, en dar sınırlarına itilmiştir. Türk denizciliğinin bu büyük yüzyılında Akdeniz'de Türk egemenliği mutlak ve kesin olmuştur.

III. Murâd devrinde Kafkasya ile Doğu İran da fethedilmiş, Lehistan Krallığı hükümrânlık altına alınarak Osmânlı İmparatorluğu'nun nüfûsu Baltık'a kadar

çıkmıştır. Fas Arap İmparatorluğu hükümrânlık altına alınarak Atlas Okyanusu'na erişilmiş ve Portekiz haritadan silinmiştir.

2.3. Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi (1579-1683)

İmparatorluğun "Son Haşmet Çağı" olarak bilinir, bundan sonra gelen 88 yılda imparatorluk büyüklüğünden bir şey kaybetmiş sayılmaz. Zaman zaman, IV. Murâd devrinde, Köprülüler Dönemi'nde Kanûnî devrindekinden farksız güce de erişmiştir. Yalnız, bu dış görünüştür. İmparatorluğun iç bünyesi bozulmuş, bu bozuklukların sonuçları ondan sonraki yüzyılda görülmüştür.

Osmânlı İmparatorluğu'nun 1579-1683 yıllarını kapsayan bu dönemde merkezi yönetimin, ekonominin, askerî sistemin, eğitim sisteminin bozulması ve sosyal alanda gözüken bozulmalar, dış etkenler Osmânlı-Avusturya Savaşları, İstanbul Antlaşması ve iç isyânlar devletin duraklamasını meydana getiren en önemli olaydır.

2.4. Osmânlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi (1699-1908)

1683'de İkinci Viyana kuşatmasından sonraki 16 yıllık büyük savaş "Felâket Yılları" diye anılır. Bu savaşta Osmânlı İmparatorluğu tek başına Almanya, Venedik, Lehistan (Polonya), Rusya gibi dört büyük, ayrıca birçok küçük devletle tek başına savaşmıştır. 1699 Karlofça Antlaşması ile Macaristan'ı, Podolya'yı, Transilvanya'yı kaybetmiştir. Bundan sonraki 69 yılda Osmânlı İmparatorluğu, yine dünyanın en büyük devleti konumundadır. Karlofça Antlaşmasıyla verdiklerinin bir kısmını sonradan geri almıştır. İçeride de önemli ıslahâtlara girişilmiştir. Yalnız kökten ıslahât Yeniçeri Ocağı'na gelip dayanır fakat başarılamaz. Öte yandan 1768-1774 Osmânlı-Rus Savaşı'da imparatorluk için kötü bir deneyim olmuştur.

Bundan sonraki 71 yılda Osmânlı İmparatorluğu, I. Abdülhamîd, III. Selîm, II. Mahmûd'la canlı bir yenileşme hareketine girişmiştir. Derebeyliklerin türemesi, merkeze olan bağlılığın birçok eyâletlerde zayıflaması iktisâdî hayâtı felce uğratmış, büyük kültür merkezlerin birbirleriyle ilgisini kesmiştir. Daha önemlisi Avrupa'da buhar gücü sanâyide uygulanmış, büyük bir ilerleme başlamıştır. Osmânlı İmparatorluğu bu devrimi, zamanında benimseyememiş o zamana kadar ihrâcâtçıyken makine sayesinde çok ucuza mâl edilen Avrupa'da yapılmış mâlları satın almak durumuna düşmüştür. Bu korkunç rekabet, Türk Sanâyisi'ni yok etmiştir.

II. Mahmûd derebeylikleri kaldırmış, merkezin otoritesini yeniden kurmuş, birçok iktisâdî yenilikleri benimsediyse de Avrupa'nın gücüne, düzeyine erişmek mümkün olmamıştır. Bununla beraber İmparatorluk ancak II. Mahmûd'un çabalarıyla üç kıtada yaşamını devâm ettirme durumunu koruyabilmiştir.

"Tanzîmât Çağı" Abdülmecîd'le kardeşi Abdülazîz'in (II. Mahmûd'un oğulları) saltanat devridir. Yalnız devleti Tanzîmâtçılar özellikle Reşîd, Âlî ve Fûad Paşa'lar gibi büyük çapta devlet ve siyâset adamları yönetmiştir. Bu arada Avrupa'ya yetişilmek için büyük çaba harcandıysa da yatırımlar için Avrupa'ya muhtaç kalınmıştır. Öte yandan Avrupa Devletleri Osmânlı İmparatorluğu'nun uçsuz, bucaksız eyâletlerini paylaşmak azmindedirler. Böylece devlet gittikçe güçten düşmüştür. 93 Savaşı' (1877-1878 Osmânlı – Rus Savaşı) nda uğranılan büyük felâket, bütün bunların sonucudur.

Birinci Meşrûtîyetin ilânı (1876) Abdülazîz'in saltanatı sırasında pâdişâhların keyfî idâresine son vermek üzere; Mithat Paşa, Nâmık Kemâl, Ziyâ Paşa gibi aydınların önderliğinde bir hürriyet hareketi başlamıştır. Avrupalıların "Genç Türkler" adını verdikleri bu aydın zümre, Dolmabahçe Sarayı'nı karadan askerlerle, denizden donanma ile sararak, Abdülazîz'i tahttan indirmişlerdir. Yerine Şehzâde Murâd tahta çıkarılmıştır. V. Murâd yarı delidir, üç ay sonra da tahttan indirilmiş yerine Meşrûtîyet idâresini kabûl edeceğine söz veren II. Abdülhamîd pâdişâh olmuştur.

II. Abdülhamîd başlangıçta Mithat Paşa'yı sadrâzam yapmış, Meşrûtîyet'i ilân etmiştir. (23 Temmuz 1908) Fakat kısa bir süre sonra Doksanüç Savaşı'nı bahâne ederek, Meclis'i dağıtmıştır.

2.5. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi (1908-1922)

II. Meşrûtîyet ilân edilmiş, iktidârı ele alan İttihât ve Terakki Partisi'nin bazı davranışları, aşırı partizan tutumu, İmparatorluğun bünyesini büsbütün hırpalamıştır. Üç kıta üzerinde 9 milyon km^2 büyüklüğünde olan muazzam İmparatorluk çatırdamaya başlamıştır. Bu arada yabancı unsurlar büyük Avrupa Devletleri'nin desteğiyle, Osmânlı İmparatorluğu'ndan ayrılmak istemektedir. Balkan Savaşı felâketi, Avrupa'daki Osmânlı İmparatorluğu sınırlarını Adriyatik'ten Meriç'e getirmiştir.

Bütün bu olumsuzluklardan sonra Osmânlı Hükûmeti'nin I. Dünya Savaşı'na girme hatâsı İmparatorluğun sonu olmuştur. Osmânlı'nın düşmanları yüzyıllardan beri istilâ yüzü görmemiş olan Anadolu'ya bile el atmışlar, Osmânlı Devleti târihteki en dar sınırlarına itilmiştir.

"Mütâreke Devri" denilen bu dört yılda Türk Târihi'nin hiç şüphe yok ki en sıkıntılı çağı yaşanmıştır. Millet, yabancı istilâlardan kurtulmak için canını dişine takmış; 1920'den sonra İstanbul Hükûmeti Ankara'daki Millî Hükûmet'le temasını kaybetmiştir. Büyük Zafer'den sonra saltanat kaldırılmış, Osmânlı İmparatorluğu böylece ismen, hukuken ve fiilen târihe karışmıştır.[1]

[1] *Yeni Hayât Ansiklopedisi*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973, C.5, s.2555, 2557, 2559.

3. OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NDA SANAT

Osmânlı İmparatorluğu'nda güzel sanatlara son derece önem verilmiş; İmparatorluk bünyesinde güzel sanatların hemen hemen tüm alanlarında muhteşem, görkemli ve nadîde eserler oluşturulmuştur. 1299 yılında temeli atılan İmparatorluk, İslâm Medenîyeti'nin en büyük ve en ihtişâmlılarından biridir. Adâlet ve hoşgörüye dayalı devlet anlayışı, hâkimiyeti altındaki topraklarda izlerini bıraktığı üstün mimârîsi, tekstil alanında, hat sanatında, eğitimde geliştirdiği mükemmel yapısı ile Batı dünyası içinde önemli bir örnek teşkîl etmiştir. Osmânlı Sultânları'nın nezâketi ve sanat zevki Batılılar tarafından hayranlıkla anılmış, Osmânlı topraklarını gören Batılılar gördükleri ihtişâmdan derinden etkilenmişlerdir. Osmânlı sanatı birbirinden çok farklı alanlarda birbirinden muazzam eserler ortaya koymuştur. Mûsikî, mimârî, çinicilik, minyatür alanında; halıcılık, kumaşçılık, dericilik, ciltçilik, kitapçılık, tezhîbçilik, porselencilik, kehribarcılık, ahşap oymacılığı, mobilyacılık gibi farklı sanat dallarında eserler verilmiştir.

Osmânlı İmparatorluğu târihte eşine az rastlanır bir coğrafyaya hükmetmiş, en uzun ömürlü imparatorluklardan biridir. Avrupa, Kuzey Afrika, Ön Asya, Mezopotamya ve Arabistan târihinin önemli bir parçası olan Osmânlı'nın mîrâsı; bugün bu topraklarda kurulmuş olan onlarca devletin şehirlerini süslemektedir. Pek çok Avrupa şehirlerinde (Sofya, Belgrad, Saraybosna gibi) Osmânlı sanatının, mimârîsinin ve şehirciliğinin örnekleri hâlâ ayaktadır.

Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sanat türlerinden mimârî, bezeme, tezhîb, çini, ebrû, hat, edebiyât-şiir, minyatür sanatları ile mûsikî sanatı; Askerî Mûsikî, Dini Mûsikî ve Klâsik Türk Mûsikîsi olmak üzere üç ana başlıkta anlatılacaktır.

3.1. Osmânlı'da Mimârî Sanatı

700 yıllık uzun bir ömrü olan Osmânlı Medenîyeti'nin yeryüzünde bıraktığı en kalıcı hâtıraların başında mimârlık eserleri gelir.

Osmânlı Mimârîsi ince, zarîf, kullanışlı, vakur ve heybetlidir. Toplumların dînî, siyasî, içtimaî ve iktisâdî özelliklerine göre meydana getirilen güzellik, estetik, sağlamlık ve kullanışlılığı kendinde toplayan; mesken, mabed, medrese, hamam,

kervansaray, çeşme, köprü, suyolu, bent, türbe, imâret, hastane, çarşı, bedesten, kütüphâne, saray ve kabristan gibi eserlere "mimârî eserler" denir. Kültür, iklim ve teknik imkânlara bağlı olan mimârlık sanatı ve mimârî eserler devirden devire, milletten millete, iklimden iklime değişiklik göstermektedir.

Osmânlı Mimârîsi; Türk târihinde belirli bir yeri olan, büyük ve heybetli eserleri meydana getiren Osmânlı Türkleri'nin insanlık sanat târihinde mühim yer tutan sanat eserlerinin toplamıdır. Tamamen âbidevî şâheserler olan câmilerin çevreleri, külliye tabîr edilen birçok sosyal kurumlarla çevrilmiştir. Fevkalâde imârcı bir devlet olan Osmânlılar zamanında, kendilerine âit olmayan eserler bile özenle korunmuş, imâr teşvîk edilmiş, imâr görmeye Osmânlı toprağı kalmamıştır.

Osmânlı Mimârîsi Anadolu Selçûklu, Karaman, Eşref ve Aydınoğulları Mimârîsi'nden farklı olarak ayrı bir üslûb ile yükselmiştir. Osmânlı Mimârîsi'nde süs ve gösterişten ziyâde metânet ve sadelik esâs olmuştur. Bursa'da başlayıp büyük gelişim gösteren Osmânlı Mimârîsi İstanbul'da en yüksek derecesini alarak geniş hudutlar içinde yayılıp Macaristan, Rumeli, Irâk, Suriye, Mısır ve hattâ Hindistan'a kadar gitmiştir.

1831'de Sultân II. Mahmûd Hân tarafından "Ebniye-i Hassa Müdüriyeti", 1836'da "Meclis-i Umûr-i Nâfia", 1839'da "Umûr-i Ticaret ve Nâfia Nezâreti" yanî Bayındırlık Bakanlığı kurulmuştur. "Ebniye-i Hassa Müdüriyeti" de bu nezârete bağlanmış ve böylece hassa (devlet) mimârları ocağının sönmesiyle, Hasbahçe Mektebi de sona ermiştir. Mektebden yetişen kaliteli mimârlar azalmış, askerî mekteplerdeki mühendislere mimârlık dersleri verilmiştir. Mimârlığın ve mimârî eserlerin yok olmakta olduğunu gören II. Sultân Abdülhamîd Hân, 1881'de bugünkü güzel sanatlar akademisi demek olan "Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlî"sini mimârî bölümüyle birlikte kurmuştur. 1299 yılında devlet hâline gelen Osmânlılar, mimârî eserlerini en evvel ilk başkentlerinden olan Bursa'da ortaya koymuşlardır. Daha çok Selçûklu Mimârîsi'nin izlerini taşıyan Alâaddin Câmi, Orhan Bey Câmi, Yıldırım Câmi, Âlî Paşa Câmi ve Yeşil Câmi bunların belli başlılarındandır.

İstanbul'un fethinden önceki devirde Osmânlı Devleti'nin ikinci başkenti olan Edirne'de de pek çok mimârî eserler meydana getirilmiştir. Üç Şerefeli Câmi, Murâdiye Câmi, Eski Câmi bu eserlerden bazılarıdır.

İstanbul'un fethinden sonra cihân devleti olan Osmânlılar, diğer sahaların yanında mimârlıkta da üstün eserler vermişlerdir. Üç kıtaya yayılan ve pek çoğu bugünde yaşamakta olan bu âbide eserler hâlâ Osmânlı Medenîyeti'nin ihtişâmını aksettirmektedir. İstanbul'u fethetmekle dünya târihinde yeni bir çağ açan Fâtih Sultân Mehmed Hân İstanbul'un imârına önem vermiştir. Yedikule Câmi, Kireç İskelesi Câmi, Şehremini Câmi ve Rumeli Hisârı, Eski Saray (bugünkü üniversite merkez binâsının yeri) Topkapı Sarayı, Kapalı Çarşı Fâtih Sultân Mehmed zamanında yaptırılan mimârî eserlerden bazılarıdır. Fâtih Sultân Mehmed Hân zamanında ayrıca birçok kütüphâne, medrese, imâret, hamam, çarşı ve kervansaray gibi mimârî eserler de yaptırılmış; Edirne, Bursa, Amasya, Trabzon ve diğer merkezlerde de mimârî eserler meydana getirilmiştir.

Yavuz Sultân Selîm Hân devrinde yetişen Acem Âlî diye bilinen mimâr Alâeddin Âlî Bey tek kubbesiyle İstanbul'daki Sultân Selîm Câmi'ni yaparak Osmânlı mimârîsine azâmet ve vakar getirmiştir. Sekiz senelik kısa bir saltanat dönemi olan Yavuz Sultân Selîm Hân, Doğu seferiyle meşgûl olmasına rağmen imâr faâliyetlerinde de bulunmuştur. İstanbul'un fethinden, Mimâr Sinan'ın mimârbaşı olarak vazîfe aldığı 1535 yılına kadar uzanan dönem, Osmânlı Mimârîsi'nin gelişme dönemidir. Bu dönemde câmilerden başka; medrese, hamam, ticarî yapı, türbe, saray, kale ve köprüler yeni üslûplarla inşâ edilmiştir. Kurulan külliyelerle şehircilik alanında yeni görüşler ve değerler ortaya konmuştur. Bu dönemde merkezi kubbeli câmilerin yanında, tabhâneli (misafirhâneli) câmiler; tek kubbeli, çok kubbeli ve çatı örtülü câmiler inşâ edilmiştir. Mimârî eserlerde çini, önemli bir süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Osmânlı Devleti'nin sınırlarının en geniş hudûdlara dayandığı, maddî ve manevî bütün sahalarda zirveye ulaşıldığı Kanûnî Sultân Süleyman Hân'ın 1535'den sonraki döneminde eserleriyle iftihâr duyduğumuz, medenîyet âlemîne kazandırdığı eserlerle Müslüman-Türk'ün dehâsını ortaya koyan büyük dâhî Mimâr Sinan yetişmiştir. Mimâr olduğu kadar, sosyal yardımlaşma ve dayanışmaya da önem veren, devâmlı olarak yenilikler peşinde koşan, başarılı bir planlamacı, dünyası gibi âhiretini de gözeten basiret sahibi bir insan olan Mimâr Sinan, sanat değeri çok yüksek mimârî eserler meydana getirmiştir. Kendisinden önce gelişen Osmânlı Mimârîsi'ni erişebileceği en son noktaya çıkartmıştır.

Üç pâdişâh devrinde mimârbaşı olarak göreve yapan Mimâr Sinan, üçyüzyirmiüç eser vücûda getirmiş olup, bunun seksenbiri câmi, ellisi medrese, ondördü imâret, onaltısı kervansaray, otuzikisi hamam, üçü hastane, beşi de su kemeridir. Bu eserlerin en güzel iki tanesi İstanbul'da Süleymâniye Câmi ile Edirne'deki Selîmiye Câmi'dir. Kanûnî Sultân Süleyman Hân devrinde Mimâr Sinan'la başlayan mimârî hamle, sonraki asırda da devâm etmiştir. Mimâr Davud, Mimâr Dalgıç Ahmed Ağa'dan başka, Mimâr Sedefkâr Mehmed Ağa yetişmiştir.

XVII. asır başlarından itibâren, Klâsik Osmânlı Mimârîsi, Mimâr Sinan okulundan ayrılmaya başlamıştır. Bu farlılıklar Sultânahmed Câmi'nde kendînî göstermektedir. XVIII. yüzyılda ise Mimâr Sinan tarzındaki sadelikten uzaklaşıp, Selçûklu ve İran Mimârîleri'nde olduğu gibi; devrin zevkine göre gül, lâle, kâse içinde yemişler yapılmak sûretiyle süslü bir şekle yer verilmiştir. Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümâyûn karşısındaki Sultân III. Ahmed Çeşmesi ve Sebîli ile Azapkapı ve Bereketzâde Çeşmeleri, Tophâne'de ve Üsküdar İskele Meydanı'ndaki çeşmeler bu asırdaki yeni tarz Osmânlı Mimârîsi'nin önde gelen eserleridir.

XVII. asırda başlayan garblılaşma hareketleri neticesinde Osmânlı Mimârîsi'nde de garba yöneliş baş göstermiştir. Bu asır ortalarından itibâren Avrupa'daki Barok Mimârîsi'ne ait eserler, Osmânlı Mimârîsi'nde de görülmeye başlamış fakat Osmânlı mimârları tamamen Avrupalıları taklîd etmeyip millî bünyeden de ilâveler yapmışlardır.

Barok Mimârî tarzına göre yapılan ve 1756'da açılan Nûriosmâniye Câmi, 1763'de Sultân III. Mustafâ Hân tarafından inşâ edilen Lâleli Câmi, Üsküdar'daki Ayazma Câmi, Sultân I. Abdülhamîd Hân tarafından yaptırılan Beylerbeyi Câmi bu yeni üslûbun özelliğini taşımaktadırlar. Evvelce I. Abdülhamîd İmâreti'nin köşesinde iken, araya vakıf hânının yapılması üzerine Soğukçeşme'de Gülhâne Parkı Kapısı'nın karşısına yapılmış olan sebîl ve çeşme, Aydın'daki Cihânoğlu Câmi, Yozgat'daki Çapanoğlu Câmi ve Gülşehir Kara Vezîr Câmi de Barok üslûbta yapılan eserlerdendir.

XIX. yüzyılın başında Sultân III. Selîm Hân tarafından Nizâm-ı Cedîd askerleri için Üsküdar'da Selîmiye Kışlası ve Câmi yaptırılmıştır. Selîmiye'nin önemi en başta subay lojmanlarından meydana gelen bir sitesi, hamamı, dükkânları, sıbyan mektebi, kütüphânesi ve matbaasıyla birlikte yapılmış olmasıdır. Bu yüzyılda

dînî yapıların yanında; askerî ve sivil yapılarda da önemli bir artış kaydedilmiştir. Kışlalar, hastaneler, saraylar ve zarîf köşkler inşâ edilmiştir. III. Selîm'in kız kardeşi Hatice Sultân'ın Defterdârburnu'nda inşâ ettirdiği saray XIX. yüzyıl başında meydana getirilen eserlerdendir.

Tanzîmât'la her sahada olduğu gibi, mimârîde de Batılaşma iyice belirginleşmiş, daha önceki dönemlerde hassa (devlet) mimârları ocağının yerine kurulan Ebniye-i Hassa Müdürlüğü, Umûr-i Ticaret ve Nâfia Nezâreti'ne bağlanmıştır. Ebniye Nizamnâmesi düzenlenerek imâr işleri yeni bazı esâslara dayanmıştır. Hassa Mimârları Ocağı kapatıldığı ve mimârlık eğitimine önem verilmediği için bu asırda yeni ve büyük mimârlar yetişmemiştir. Büyük ve önemli yapı yatırımlarının meslekî hizmetleri, bir kısmı kendiliğinden İstanbul'a gelmiş, bir kısmı da çağrılmış olan yabancı mimârlar veya yabancı ülkelerde eğitim görmüş gayrimüslim mimârlar tarafından yürütülmüştür. Mühendislik ve mimârlık alanında ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin, yeni mâlzeme kullanımlarının, yeni yaklaşım ve düşüncelerin belirdiği XIX. yüzyıl sonunda Sultân II. Abdülhamîd Hân tarafından mimâr yetiştirmek için Sanâyii Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) açıldıysa da, Avrupa'yı taklîdten öteye gidemeyen bu müesseseden de mimâr yetişmemiştir.

XIX. yüzyılda Gümüşsuyu Kışlası ve Silâhhânesi, Mecîdiye Kışlası (Taşkışla), Taksîm Topçu Numûne Alayı Kışlası, köy ve mahallelerde Sıbyân, kasabalarda Rüşdiye, büyük kasabalarda İdâdî, vilâyet merkezlerinde Sultânî Mektepleri ve Dârülfünûn ile Harbiye veya Kuleli gibi askerî okullar yapılmıştır. Sultân Abdülhamîd Hân'ın annesi Bezmi Âlem Vâlide Sultân 1843'de Yenibahçe'de Bezmî Âlem Gurebâ-i Müslimin Hastahânesi'ni yaptırmıştır.

1843'te Yıldız Parkı girişinde Mecîdiye Câmi, 1853'te Dolmabahçe Câmi, aynı yıl Ortaköy Câmi, 1870'te Pertevniyal Vâlide Sultân Câmi yapılmıştır. Eskiye nisbetle daha küçük planda yapılan câmilerde tek kubbeli ve kare planlı ibâdet yerinin yanında, Cuma Selâmlığı ve bunun gerektirdiği kalabalık maiyet için hünkâr mahfili ayrı bir bölüm olarak ilâve edilmiştir. XIX. yüzyılda yapılan saraylar, Osmânlı Mimârîsi'nin son yapılarıdır. Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı, Cemîle ve Münire Sultân Sarayları, Göksu Kasrı, Beylerbeyi Sarayı, Çırağan Sarayı, Kalender Kasrı gibi sarayların büyük kısmı Boğaziçi kıyılırında inşâ edilmiştir. Ihlamur Köşkü, Çağlayan (Kâğıthâne) Kasrı, Alemdağ Köşkü gibi yapılar ise, sayfiye ve mesîre yerlerinde yazlık olarak yapılmışlardır.

Osmânlı Devleti'nin son yıllarında tamamen Avrupalılar'ın insiyatifine terk edilen Osmânlı Mimârîsi'nde bazı resmî devlet binâları vücûda getirilmiştir. Haydar Paşa Garı ve İstanbul'daki Büyük Postahâne bu dönemde inşâ edilmiştir. Bu asırda ortaya çıkan betonarme inşâ tarzı mimârlıkta yeni bir çığır açmıştır. Bu sebeble fazla katlı binâlar yapılmaya başlanmıştır.

Böylece kendinden önceki İslâm ve Türk Mimârîsini sentez yaparak gelişen, kendine has üslûb ve planlar ortaya koyarak zirveye ulaşan Osmânlı Mimârîsi, XVIII. ve XIX. asırda Avrupa Mimârîsi'nin tesîrinde kalarak, kendi üslûbundan uzaklaşmış, tamamen Avrupaîleşerek Osmânlı Devleti'nin yıkılışıyla son bulmuştur.[2]

Resim 3.1: Mimâr Sinan'ın Edirne Selîmiye Câmi.

3.2. Osmânlı'da Bezeme (Süsleme) Sanatı

İnsanlık târihi ile birlikte başlayan süslemecilik, doğal bir tutku olarak insanın sanat anlayışı ile kendînî, yaşadığı ortam ve çevresini daha güzelleştirme çabasıdır denebilir. Toplumların sanat duyarlılığını en kesin ve açık biçimde süsleme sanatında görmek mümkündür. Osmânlı süsleme sanatının günümüze gelen örnekleri dünyanın en zengin repertuarına sahib olduğunu göstermektedir.[3]

Bezeme; süslemek ve donatmak manâsına gelir. Herhângi bir yeri süslemek için üzerine boyalı, boyasız, düz veya kabartma olarak yapılan süslü şekillerdir.[4]

Anadolu kültürü ve Bizans mîrâsı üzerine kurulan Osmânlı Devleti, kendi sanatını oluştururken sahib olduğu bu değerlerden istifâde etmiş olmakla beraber ne Büyük Selçûklu geleneğini aynen sürdürmüş, ne de Bizans'ı taklîd etmiştir. Mimârî,

---

[2] EYİCE, Semavi; , Osmânlı, *Osmânlı Devri Türk Mimârîsi,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.79, 81, 85-101.
[3] ONUK, Taciser; Osmânlı, *Osmânlı Süsleme Sanatı,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.316.
[4] www.osmânlisanati.com/Hat Sanatı ve El yazmaları

süsleme ve birçok elsanatını da ihtivâ ederek gelişmiş olan Türk Sanatı geçirdiği her üslûb aşaması ve yayıldığı her coğrafi alanda ilginç görünümler kazanmıştır. Bilhassa bezeme konusundaki engin çeşitlilik farklı yaklaşımlarla ele alınmakta; mâlzeme, teknik, dekoratif düzen ve motifler bakış açılarına göre belli prensipler içerisinde kullanılmaktadır. Saray Nakışhânesi desen üretme ve üslûb bütünlüğü sağlamada önemli bir rol üstlenmektedir.

Osmânlı süslemesinde kullanılan motiflerin sayı ve çeşit bakımından zengin oluşu bir sentez yapmayı beraberinde getirmektedir. Temaların kavranabilmesi, üslûb bütünlüğü, tesîr ve tekâmülün tesbîti için genel kabûllere göre şematik olarak Osmânlı bezemesinde görülen süsleme elemanları; Nebatî Motifler, Rûmî Üslûp, Bulut Motifi, Benek Motifi, Kozmik Semboller, Hendesî Bezeme, Hattî Üslûp olarak sıralanabilir. Osmânlı sanatkârları için mâlzeme seçeneğinin çok olması süsleme için en uygun olanı seçme konusunda fırsat vermiş; mâlzemelerin çokluğu sınıflandırmaya sebeb olmuştur. Buna göre Osmânlılar tuğla, mozaik, çini, ahşap, maden, alçı ve malakâri, taş, kalemkâri gibi mâlzemeleri uygun yapılarda ve yerlerde kullanmışlardır.[5]

Osmânlı süslemesi güzelliği aşırılıkta değil, çizgilerin ve şekillerin ölçülerinde, sadeliğinde ve âhenginde bulur. Örneğin Osmânlılar Bizansların oymalı başlıklarına hiç önem vermeyip, sade başlıkları tercih etmişlerdir. Mimârî süslemede sadece bitki, çizgi ve yazıdan meydana gelmiştir. Bitkiler üslûblaştırılmış, tâbi şekillerini tamamen kaybederek kullanılmıştır.

Osmânlı süslemesinde bütün süs öğeleri taş oymacılığından çok özellikle çini panolarda görülmüştür. Koyu mavi, firûze, yeşil, kırmızı gibi renklerin hâkim olduğu çiniler yapıların içinde yer almıştır. Mimârî bezemeye paralel olarak diğer bezeme sanatları da gelişmiştir.

Bilhassa dînî eser ve kitapların artması, manevî değerine uygun tezhîb ve tezyin isteğini doğurmuştur. Bu arzular Türk bezemesinin zirveye ulaşmasını sağlamış, haklı olarak bütün Avrupa ve İslâm Âlemî'nin kabûl ettiği Türk-İslâm Sanatı doğmuştur. Türk bezemelerinde görülen mükemmeliyet, sadelik ve zarâfet ne daha önceki Türk bezemelerinde ne de diğer İslâm milletlerinde görülür. Bir istisnâ olarak İran sanatkârlarının karşılıklı kültür alışverişleri Türk ve İran sanatlarının

---

[5] DOĞANAY, Aziz; Osmânlı, *Osmânlı Mimârîsinde Tezyinat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.324-327, 329-332.

kaynaşmasına sebeb olduğu için bezemelerde oldukça benzerlikler ortaya çıkmıştır. Buna rağmen usta bir gözle incelenirse her iki milletin karakteristik özellikleri net olarak görülebilir.[6]

Türk Süsleme Sanatı'nın en çok ve en etkin örnekleri câmilerde görülür. Mihrap ve mimber işçiliği câminin sanat değeri ile eş özellikler taşır. Mihrab ve mimber, ahşab veya mermerden yapılır ve oyma işlemesi ağır basar.

Osmânlı İmparatorluğu'nun XV. yüzyılda Türk süslemesi zirveye ulaşmıştır. Osmânlıların bu devre ait süslemelerinde görülen güzellik ve mükemmellik ondan önceki dönemlerde ve başka İslâm ülkelerinde görülmemiştir. Sadece İranlılar bezeme konusunda Türkler kadar ilerlemiş ve aralarındaki sanat-sanatkâr değiş tokuşuyla Osmânlı-İran sanat sahasında kaynaşma ve etkileşimlere neden olmuş, bu yüzden benzerlikler meydana gelmiştir. Türk-İslâm sanatında Arapça yazı dekoratif bir eleman olarak kullanılmıştır. Bu konuda çok değerli hat sanatçıları yetişmiştir.

Türk bezemeleri işlenecekleri maddenin cinsine ve işleniş tekniğine göre en elverişli ve yakışır motiflerden oluşur. Bunlar:

1. Güneş, gök, dağ, bulut motifleri
2. Su, ev, dirim ağacı, kuş motifleri
3. Hayvan motifleri
4. Sadece çizgi ve dâirelerden oluşan motifler
5. Tabîattaki yaprak ve çiçeklerin şekillendirilmesi

Halı ve kilimlerde kullanılan motiflerde, ahşabla ilgili işlemelerde nokta ve dâireden oluşan şekiller göze çarpar. Çini bezemelerde genellikle hayvan motifleri, tahta ve taş oymacılığında Rûmî denilen şekilli bezemeler, tezhîb ve duvar bezemelerinde de bitki motifleri kullanılmıştır.

Türk bezemelerinde sıkça kullanılan çiçekler şunlardır:

1. Gül, karanfil, lâle, narçiçeği, sümbül, kiraz çiçeği, yaban gülü, düğün çiçeği, kadife çiçeği
2. Yaprak olarak da ıtır yaprağı[7]

---

[6] GÜNEY, K. Zeynep – GÜNEY, A. Nihân; Osmânlı Devleti'nin 700.Kuruluş Yıldönümü, *"Osmânlı Süsleme Sanatı"*, SFN Limited Şirketi, Ankara, 1999, s.29.

[7] ÜLGEN, Aygün; Osmânlı Ansiklopedisi, Târih/ Medenîyet/ Kültür, *Osmânlılarda Geleneksel Sanatlar*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.3, s.115, 119, 121, 123, 127, 129, 131.

Târih içerisinde coğrafi ve siyasî şartların değişmesiyle, yeni sanat çevrelerinin de tesîriyle bu sanat daima kendisini geliştirip, yenilemiştir. Osmânlı öncesi Anadolu Mimârîsi taşradan gelen sanatçıların katılmasıyla çeşitli yorumlara kapılarını açık tutmuştur. Osmânlı'da Hassa Mimârlar Ocağı ve Saray Nakışhânesi, Saray için iş üreten özel atölyeler Selçûklu çeşitliliğine nazaran daha muhâfazakâr bir tutum izlemiştir. Sanat târihçileri Osmânlı Mimârîsi ve süslemesini inceleme kolaylığı, tesîr ve gelişmelerin doğru değerlendirmesi açısından konuyu bazı kronolojik saflara ayırmışlardır. Bu safhalar: Kuruluş Devri Bursa Üslûbu, Yükseliş Devri, Klâsik Devir, Lâle Devri, Barok Üslûbu, Ampir Üslûb, Neo-Klâsik Üslûb'tur. Bu sıralamayı detaylandırmak da mümkündür. Batılılaşma Döneminde devrin moda akımlarından derlenen unsurlarla meydana getirilen seçmeci üslûb Osmânlı süslemesini de etkilemiştir. Zamanın siyasî ve ekonomik şartlarına göre değişen Yükselme, Gelişme ve Çöküş Devri, Osmânlı bezemesinde de yaşanmıştır.

Osmânlı süsleme sanatında hiçbir zaman başka bir çevreye ait sanatın aynen taklîdi yolu tercih edilmemiştir. En yoğun tesîrin gözlendiği son devirde bile Batı motiflerini kullanarak "Türk Rokokosu" olarak adlandırılan bir üslûb geliştirilmiştir. Figüre yer verilmeyiş sebebiyle kendini yazı ile ifâde etme gereği yüzünden, Osmânlı bezemesinde hat sanatı çok önemli bir yer tutmaktadır.

Osmânlıların bezeme veya süsleme yerine "tezyînât" tâbirini tercih ettikleri bu sanat dalı, günümüze kadar ulaşan geleneksel Türk Kültürü'nün en önemli türlerinden biri olmuştur.[8]

Resim 3.2: Osmânlı'da bezeme sanatı örneği

[8] DOĞANAY, a.g.e., s.332-333.

3.3. Osmânlı'da Tezhîb Sanatı

Arapçada "altınlamak" manâsına gelen tezhîb kelimesi, ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan varak, altın ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleşen, parlak ve câzib bir kitap sanatıdır. Yazma eserlerin, bilhassa Saray kütüphâneleri için hazırlanmış olanlarında tezhîbe çok özem verilmiştir. Hattın yanında onu bezeyen, ortaya çıkaran, kıymetini arttıran tezhîb, kitap sanatları içinde de ayrı bir önem taşımaktadır. Takdîm edilen şâhsın mevkîne veya sipariş eden kimsenin mâlî gücüne göre kullanılan mâlzeme ve sarf edilen emek de farklı olmuştur.

Tezhîb üslûplaştırılmış nebatî ve hayvanî motiflerle hazırlanan kompozisyonlarda uygulama sahasını bulmuştur. Eski kaynaklarda adı "kılkalem" olarak geçen fırça bu sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan yegâne âletidir. Motiflerin dış sınırına çekilen ve "tahrir" denilen çizgilere bu fırçalar yardımıyla nüans verilir.

Osmânlı Devleti'nin ilk yüzyıllarına ait tezhîb örnekleri, zamanımıza kadar gelememiştir. Bu devre ait en erken târihli tezhîb örneği Sultân II. Murâd adına hazırlanmış bulunan 1421-1437 târihli bir mûsikî nazariyât kitabıdır.

Tezhîbte mat ve parlak olarak kullanıldığı görülen altından sonra Fâtih Devri'nde çok görülen zemin boyası olarak karşımıza çıkan kobalt mavisi rengidir. Daha sonraki yıllarda bu renk yerini "bedahşî lâciverd"ine bırâkır. Selçûklu tezhîbinin zemin rengi olan kahverengi Fâtih devrinde de görülür. Yine bu dönem tezhîblerinde lâcivert, siyah, kahve ve parlak yeşil renk ile zeminin beyaz renk üç nokta ile süslenmesi bir husûsîyettir.

II. Bayezid dönemi ve XVI. yüzyıl Osmânlılarda tezhîb sanatının en olgun ve en mükemmel devrinin tam olarak başlangıcıdır. Sultân II. Bayezid'in saltanat yıllarında meşhûr Türk Hattât'ı Şeyh Hamdullah'ın Kur'ân-ı Kerîm'lerinde görülen tezhîbler, bunun en güzel işâretidir. Son şeklini alan Mushaf Tezhîbi ve sayfa düzeni daha sonraki yıllarda da aynen korunmuştur. Tezhîblerde mat ve parlak olarak uygulanan altın daha geniş yer almakta ve "bedahşî lâciverdi" ile eşsiz bir uyum yaratmaktadır. Renkler son derece dengeli kullanılıp mükemmel bir işçilik ile bütün bunlar tamamlanmaktadır. Desenlerin daha zengin motifli ve çeşitli olduğu, yeni motiflerin desene katıldığı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına vardığı görülür.

Bu devrin en kudretli tezhîb sanatçıları arasında Hasan bin Abdullah ve "İbnü'l-Arab" adıyla tanınan Fazlullah Nakkaş'dır. Bunun yanı sıra bir kısmı İran'dan gelen ve tezhîb sanatımıza büyük tesîri olduğu bilinen Hasan bin Mehmed, Melek Ahmed Tebirîzî, Hasan bin Abdülcelîl, Turmuş bin Hayreddin, Üveys bin Ahmed, Bayram bin Derviş, İbrâhim bin Ahmed, Mehmed bin Bayram bu devrin tezhîb ustalarından bazılarıdır.

Tezhîb sanatının gelişmesindeki bir diğer önemli dönüm noktası da Yavuz Sultân Selîm'in 1514'de kazanılan Çaldıran Zaferiyle Tebriz, Herat ve Şîraz'dan getirilen bir kısmı Türkmen asıllı sanatkârlardır. XVI. yüzyılda sadece altınla yapılan tezhîb yanî "halkârî" çok rağbet görmüş, farklı renklerde altın kullanılarak daha zengin ve gösterişli işlenmiş; gölgelendirilmesi sulu altınla yapıldığı gibi tarama olarak da uygulanmıştır.

Klâsik tezhîbin ikinci parlak devri XVI. yüzyılın ikinci yarısı, Kanûnî Sultân Süleyman çağıdır. Bu dönemin ünlü tezhîb sanatçısı Karamemi Türk tezhîb sanatına yeni bir üslûb ve anlayış getirmiş, klâsik kuralların dışına çıkarak yeni bir akımın öncüsü olmuştur. Bahçe çiçeklerinin (gül, lâle, karanfil dalları) kısmen üslûblaştırılmasını sağlayarak tezhîbe dâhil edilmesine ve sıkça kullanılmasına vesîle olan sanatkârdır. Kanûnî Sultân Süleyman'ın "Muhibbî" mahlasıyla yazdığı şiirlerin toplandığı "Muhibbî Dîvânı"nı da bu üslûbla tezhîb etmiştir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısındaki ünlü tezhîb sanatçıları Şâhkulu, Karamemi, Üstâd-ı Rûm Şâban, Hüseyîn, Selânikli Abdullah bin Mehmed, Mehmed bin İlyas ve Velîcan sayılabilir.

XVII. yüzyıl tezhîb sanatı bakımından yenilik görülmeyen bir devirdir. XVII. yüzyılın ilk yarısına ait eserlerde klâsik anlayışın devâm ettiği görülür. Osmânlı'daki siyasî ve sosyal alandaki gerileme, ikinci yarıyılda sanat eserlerinde de kendisini hissettirmeye başlamıştır. İşçilik eski inceliğini, kıvraklığını koruyamamış, renkler parlaklığını kaybetmiştir. Eserlerde hem klâsik devrin, hem de bu asrın son yıllarında Batı tesîrinin tezhîbe yansıdığı görülür.

XVII. yüzyılın ünlü tezhîb sanatkârları arasında Sürahi Mustafâ Efendi, Baruthâneli Abdullah Efendi, Beyâzî Mustafâ Efendi, İnâdiyeli İmam, Antalyalı Âlî, Hafız Mehmed Çelebi sayılabilir.

XVIII. yüzyılda Batı'nın "Barok" ve "Rokoko" tarzlarının tezhîbe nüfûs etmesiyle klâsik Osmânlı tezhîbinin biraz kabalaştığı; renk, desen ve motiflerin kısmen korunduğu görülür. Asrın ilerleyen yıllarında Batılı sanat tesîri kuvvetlenmiş ve gelenekli tesîrler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Dönemin ünlü tezhîb sanatçıları Üsküdarlı Rugâni Âlî Çelebi, Sultânselîmli Mustafâ Reşîd, Dramâlı Süleyman Çelebi, Haydarpaşalı İbrâhim Çelebi'dir.

XIX. yüzyıl tezhîbinde Barok ve Rokoko karışımı üslûba Ampir eklenerek hangi motif ve desenin hangi üslûba ait olduğunu söylemek imkânsız hâle gelmiştir. Bu asrın sanatkârları Hazergrâdizâde Seyid Ahmed Atâullah, Hüseyîn Hüsnü Efendi, Tevfik Efendi, Lâleli Şâkir Efendi ve Osmân Nureddin Efendi'dir.

II. Mahmûd'un Batılılaşma hareketleriyle beraber artık Osmânlı'nın tüm sanatlarında Batı tesîri görülür. Bu durum Türk elsanatları açısından dönüm noktasıdır. Türk ustalarının oluşturduğu klâsik üslûbtaki eserler rağbet görmemeye başlar. 1826 sonrasında sanatkârlar Saray başta olmak üzere teşvîk ve desteklerini kaybetmeye başlamışlardır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibâren Batı resmîne duyulan ilgi artmıştır. Bu sanatkârların en parlak devri Sultân Abdülmecîd, Sultân Abdülazîz kısmen de Sultân II. Abdülhamîd zamanıdır.[9]

Resim 3.3: Osmânlı'da tezhîb sanatı örneği

[9] DERMAN, F. Çiçek; Osmânlı, *Osmânlı Asırlarında Üslûb ve Sanatkârlar Tezhîb,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.108, 110-118.

3.4. Osmânlı'da Çini Sanatı

Çini topraktan yapılan, fırınlarda pişirilen, üzeri sırlı keramik işlerine verilen isimdir.[10] Erken Osmânlı dönemi mimârîsine bakıldığında çinilerin çok renkli olduğu ve çeşitli denemelerin yapıldığı görülür. XIV. ve XV. yüzyılda ilk merkez İznik'den sonra Bursa, Kütahya ve Edirne'de yoğun bir imâr faâliyetine girişilmiştir. Yıldırım Bayezid'in Timur ordusuna yenilmesi dönemin önemli olayıdır. Timur ordularından kaçan İranlı (Tebriz) ustalar Anadolu'ya gelmiş ve Osmânlı çini sanatına yeni bir soluk getirmişlerdir. Erken Osmânlı Devri çinilerinde firûze, kobalt mavisi, patlıcan moru, siyah renklere ilâveten Timur Devri mimârîsinde olduğu gibi beyaz, fıstık yeşili, sarı, eflâtun sırlar, altın yaldız boyamalar kullanılmıştır. İznik, Bursa ve Kütahya eserlerinde Selçûklu çini mozaik süslemesi yerine kare, dikdörtgen, üçgen, altıgen formlu çiniler kullanılır. İznik Orhan Bey İmâreti, Bursa Yeşil Câmi Külliyesi, Şehzâde Ahmed, Şehzâde Cem, Şehzâde Mahmûd Türbeleri, Murâdiye Câmi, Edirne Şâh Melek Câmi, İstanbul Çinili Köşk ve Kütahya Yakûb Bey Türbeleri'nde bu şekilde zengin bir çini süsleme uygulanmıştır. Bursa Yeşil Türbe'de ise Erken Osmânlı Devri'nde çok az örneğine râstlanan ve iri taneli çini parçacıklardan oluşan "çini mozaik" tekniği uygulanır. Bu tekniğin İstanbul Çinili Köşk ve Mahmûd Paşa Türbesi gibi ender örneklerle İstanbul'a kadar uzandığı görülür.

Erken Osmânlı çini süslemesinde ayrıca sırsız bazı çini parçaların mat kırmızı macunla kaplanıp kullanıldığı "renkli sır" süslemelere râstlanır. XVI. yüzyıl ortası İznik çinilerinde görülmeye başlanan sıratlı kırmızı rengin öncüsü olmuştur. Bu teknikle işlenen çinilerin en usta örnekleri Bursa Yeşil Câmi Külliyesi'nde, Edirne Murâdiye Câmi'nde, İstanbul Sultân Selîm ve Şehzâdeler Türbesinde, İstanbul Topkapı Sarayı arz odasında görülmektedir.

Osmânlı Sarayı'nda çok rağbet gören, ipek yoluyla Çin'den İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul'a gelen ilk örneklerini Bursa Murâdiye Türbesi'nde gördüğümüz; renkleri nedeniyle mavi-beyaz grubu olarak adlandırılan Yuan ve Ming Hanedânı porselenlerinin önce Saray tarafından satın alındığı, daha sonraları taklîd edilerek üretilmeye başlandığı görülmektedir. Bu tarzın diğer örneklerine Bursa Yeşil Türbe,

---

[10] www.osmânlisanati.com/Dekorasyon Aksesuarları

Şehzâde Mustafâ, Şehzâde Ahmed, Şehzâde Mahmûd Türbelerinde ve Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nda râstlanmaktadır.[11]

İznik atölyeleri XVII. yüzyılın sonlarına doğru kapanmaya başlamıştır. XVIII. yüzyıl başlarında kapasite arttırıp İznik çinilerinin boşluğunu doldurmaya çalışan Kütahya atölyeleri başarılı olamamıştır. XVIII. yüzyılın sonlarında inşâ edilen III. Ahmed Çeşmesi dönemin en kaliteli eseri olmakla beraber İznik Çinileri'nin kalitesine ulaşamamıştır.[12]

Resim 3.4: Osmânlı'da çini sanatı örneği

3.5. Osmânlı'da Ebrû Sanatı

Kâğıtların üzerine boya ile mermer damlaları gibi renkli dalgalar yapılan süsleme sanatıdır.[13] Ebrû sanatının hangi tarihleren itibâren yapıldığı henüz bilinmemektedir. Ancak günümüze gelen eserler ebrû kâğıtlarının genellikle kitap cildlerinin yazı pervazlarında süs amacıyla kullanıldığını göstermektedir.

Ebrû çeşitleri Battal Ebrû, Gel-Git Ebrû, Şal Ebrûsu, Taraklı Ebrû, Kumlu ve Kılçıklı Ebrû, Hafif Ebrû, Bülbül Yuvası, Akkâse Ebrû, Hatîb Ebrûsu, Yazılı Ebrû, Çiçekli Ebrû (lâle, karanfil, gelincik, papatya) olarak sıralanmaktadır.

Ebrû sanatında klâsik metodlarla çalışmak son derece zahmetlidir. Fakat eserin yüzyıllarca bozulmadan kalması bu metod sayesinde olmaktadır. Kapitülasyonlarla kültür ve sanat alanındaki alışverişler sonucu Osmânlı sanatı olan ebrû XVIII. yüzyılda Avrupa'ya geçmiştir. Bizim taraklı, bülbülyuvası, battal olarak adlandırdığımız ebrûlara Fransız, İtalyan ve İspanyol gibi isimler verilip kendilerine

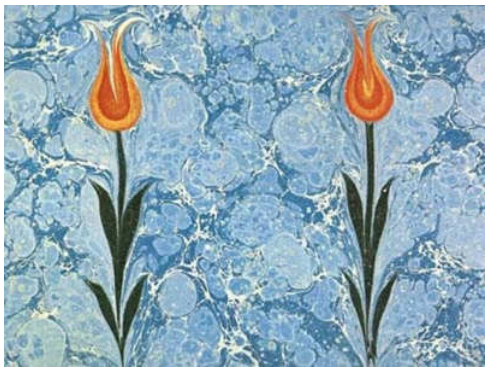
---

[11] ÖNEY, Gönül; Osmânlı, *Erken Osmânlı Mimârîsinde Çini*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.205-211.
[12] GÜNEY, GÜNEY, a.g.e., s.142.
[13] DERMAN, a.g.e., s.190.

uygun buldukları boyaları kullanarak ebrû sanatımızı Avrupa'ya mâl etmeye ve Türk ismini unutturmaya çalışmışlardır. 1646 yılında Roma'da "Türk Kâğıdı" olarak Avrupalılar tarafından tanımlanan bu sanat özellikle İtalya'da çok taraftar toplamıştır. Bu ebrûlar teknik olarak iyi olsa bile Türk ebrûsundaki derinlik, âheng ve renk uyumu görülmemektedir.[14]

Osmânlı ebrû sanatkârları; Şebek Mehmed Efendi, III. Ahmed dönemi ebrûcusu Habib Mehmed Efendi, Şeyh Sadık Efendi, Hazerfen İbrâhim Edhem Efendi ve öğrencileri Sâmî Efendi, Aziz Efendi, Abdülkâdir Kadri Efendi'dir.

XIX. yüzyılda Batı'dan ithâl edilen matbû ebrû kâğıtları hem bu sanatın zevkini kaçırmış, hem de yerli ebrûcuların geçimini güçleşmiştir.



Resim 3.5: Osmânlı'da ebrû sanatı örneği

3.6. Osmânlı'da Hat Sanatı ve El Yazmaları

Sözlükte "ince, uzun doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı" gibi anlamlara gelen hat, özellikle İslâm kültüründe yazı ve güzel yazı (hüsn-i hat) manâlarında kullanılmıştır. Hat estetik kurallara bağlı kalınarak ölçülü ve güzel yazı yazma sanatıdır. Fakat sadece İslâm yazıları için kullanılan bir tâbirdir. Sanatkârlarına verilen en eski lâkab "kâtib, muharrir, varak ve hattât" kelimeleridir. İslâm milletlerinin ortaklaşa geliştirip sanat seviyesine ulaştırdıkları hat; Osmânlı'da şâheser örneklerle taçlandırılmıştır.

Osmânlı hat sanatında üslûb ve yenilik arayışları Fâtih Sultân Mehmed ve II. Bayezid döneminde başlamıştır. Bunu İstanbul'un fethiyle Türk-İslâm sentezini gerçekleştiren Fâtih'in "cihâd-ı ekber" olarak ilân ettiği ilim ve güzel sanatlarda başlattığı hamleler takîb etmiştir.

---

[14] GÜNEY, GÜNEY, a.g.e., s.118.

Fâtih devrinde Amasyalı hattâtlar tarafından Türk hat sanatına üslûb kazandırma yolundaki gayretlerin semeresi II. Bayezid zamanında alınmıştır. II. Bayezid şehzâdeliğinde yazı hocası olan Şeyh Hamdullah'ı talebeleriyle Amasya'dan İstanbul'a dâvet etmiş, kendisine Sarayda oda ayırmış, tımar vermiş, Mushaf ve Kıt'alar yazdırmak sûretiyle hat sanatında Osmânlı üslûbunun doğmasını sağlamıştır. Şeyh Hamdullah uzun ve çileli çalışmalar sonucu arzu ettiği kemâle ermiş, Osmânlı hat mektebinin temelini atmış, açtığı çığır dört asır sürüp bütün İslâm âlemînde benimsenmiş, hattâtların üstâdı kabûl edilip ekol olmuştur.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Hafız Osmân, Mustafâ Râkım ve Şevkî Efendi Ekolleri'ne râstlanmaktadır. Hafız Osmân Şeyh Hamdullah'ın yazıları üzerinde yaptığı estetik değerlendirme ile yeni bir üslûb ortaya koymuş, hat sanatında açtığı çığır devrin bütün hattâtlarını etkilemiş, asırlarca İslâm dünyasına hâkim olup tesîrini sürdürmüştür.

Mustafâ Râkım ise Hafız Osmân'ın yazılarından ilhâm alarak altı çeşit yazıda (aklam-ı sitte) harf ve kompozisyon bakımından büyük gelişme sağlamış, yeni bir hat üslûbunun sahibi olmuştur.

Şevkî Efendi de Hafız Osmân üslûbunun en güzel taraflarını alarak yeni bir üslûb sahibi olmuş, mükemmel eserler vermiş ve üstâd talebeler yetiştirmiştir.[15]

XVIII. yüzyılın ünlü ustaları Ünyeli İsmâîl Efendi ve İstanbul'daki pek çok yapının yazıtını hazırlamış olan Mehmed Esad Yeserî'dir. Sanatçıların eserleri günümüzdeki yazı sanatının en değerli örneklerinden sayılmaktadır.

XIX. yüzyılda ise başka bir ustayla, Kazasker Mustafâ İzzet Efendi'yle karşılaşılır. Ayasofya'daki sekiz büyük yuvarlak levha O'nun en ünlü yapıtlarındandır. Cumhuriyetten sonra harf devrimiyle Arap Harfleri'nin kullanımdan kaldırılması, bütünüyle bu harflere dayanan hat sanatının yaygınlığını birdenbire azaltmıştır. Kitapların Lâtin Harfleri'yle hazırlanması bu sanatın kullanım alanını hemen hemen yalnız câmilerdeki duvar yazılarına indirgemiştir.

Yazıya verilen değer bütün İslâm kültürlerinde hat sanatının çok üstünde durulmasına yol açmıştır. Özellikle Osmânlı kültürü içinde hat sanatı çok ilerlemiş; işlevsel görevinin yanı sıra, estetik bir düzeye yükselmiş, âdetâ Batı resim

---

[15] SERİN, Muhittin; Osmânlı, *Osmânlı Hat Sanatı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.26,28,30.

sanatındaki tabloların yerini tutar oluştur. Gerçek bir tablo gibi çerçevelenerek duvara asılan hat örneklerinden ünlü hattâtların yapıtlarına Osmânlı târihinde çok büyük paralar ödendiği bilinmektedir. Hat yalnızca levhalarda değil; el yazması kitaplarda, fermânlarda, diplomalarda, câmi iç ve dış duvarlarında, çeşitli yapıtların yazıtlarında, mezar taşlarında, pencere kapağı ya da kapı kanadı gibi mimârlık öğelerinin üstlerinde, halı bordürlerinde, kutu, vazo, tabak gibi gündelik eşyada da kullanılmıştır.[16]

Osmânlı şehzâde ve pâdişâhlarının hat sanatıyla ilgilenmesi bu sanatın gelişmesinde en önemli faktör olmuştur. II. Bayezid, II. Murâd, II. Mustafâ, III. Ahmed, I. Mahmûd ve kardeşi III. Osmân, II. Mahmûd ve Abdülmecîd bu sanatla uğraşmış; çabaları neticesinde güzel eserler bırâkmışlardır.

Sıkı disiplinle ve usta-çırâk ilişkisiyle yürütülen bu sanat öğretimi sonunda icâzet (diploma) verilerek nesilden nesile intikâl etmesi sağlanmıştır. Osmânlılar'da hat sanatının gelişmesi Türklerin kabiliyeti, saray ve çevresinin desteği, toplumun sevgisi ve bilhassa hattâtların idealizm peşinde koşmaları sayesinde olmuştur.

Osmânlı'da her çeşit yazı güzel sanatlardan sayılarak zamanımıza kadar devâm etmiştir. Bütün İslâm âlemînde en güzel yazı yazan, işleyen ve ayrı bir tavır vererek başka mektepler hâlinde onu kemâle eriştiren Osmânlı Türkleri'dir. Hat sanatının özellikle Osmânlı'da eriştiği yüksek seviye "Kur'ân-ı Kerîm Mekke'de nâzil oldu, Mısır'da (Kâhire) okundu ve İstanbul'da yazıldı" sözüdür.[17]

Resim 3.6: Osmânlı'da hat sanatı örneği

[16] www.osmânlisanati.com/Hat Sanatı ve El Yazmâları
[17] ALPARSLAN, ÂLî; Osmânlı, *Osmânlılarda Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11, s.35, 42, 50.

3.7. Osmânlı'da Edebiyât ve Şiir Sanatı

Osmânlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafya ve uzun bir târihe ait çeşitli medenîyet tecrübeleri ile siyâsal ve toplumsal değişimlerini İslâm Medenîyeti içinde yoğurarak ortaya koyduğu ve amacı genellikle bediî zevk olan bir edebiyâtı vardır. Osmânlı Dönemi Türk Edebiyâtı'nın bir yüzü İslâm dînî ve şark kültürlerine, diğer yüzü eski Türk geleneği ve şiirine dayanmaktadır. Osmânlı edebiyâta önem vermiş, edebiyâtı çok iyi kullanmıştır. Çünkü edebiyât edeb demektir. Her edebiyâtın olduğu gibi Osmânlı edebiyâtında kendine özgü düşünce, zevk ve hayâl dünyaları mevcûddur.

Geçen zaman ile paralel olarak değişime uğrayan hayât şartları, o çağın kendine has özelliklerini, zevklerini, sanat anlayışını, dilini, kültürünü, geleneğini kısmen ortadan kaldırmış; Tanzîmât ile birlikte Osmânlı Edebiyâtı ayrı bir dünyayla tanışıp yüzünü Batı'ya çevirmiştir. Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e kadar gelen süreçte Osmânlı Edebiyâtı'nın kimlik arayışları sürmüş ve Batı'nın her türlü edebî faâliyetleri taklîd edilmeye başlanmıştır. Çeşitli çevrelerde ilgi gören Osmânlı Edebiyâtı kültür ve eğitim farkının ortaya çıkardığı beş dal üzerinde incelenir. Bunlar:

1. Dîvan Edebiyâtı
2. Âşık Edebiyâtı
3. Anonim Halk Edebiyâtı
4. Tekke Edebiyâtı
5. Tanzîmât Edebiyâtı (Tanzîmât Sonrası Osmânlı Edebiyâtı)[18]

Osmânlı Edebiyâtı şiire önem veren bir edebiyâttır. Osmânlı Sultânları sözü kelâm mertebesinde kullandığı ve kılıçtan önce sözle savaştıkları için sözü güzel söylemek ve doğru konuşmak Osmânlı kültüründe gelenektir. Osmânlı Sultânları sözlerin sultânını söylemişler ve yazmışlardır. Osmânlı Devleti'nde devletin yazışma dili Osmânlı Türkçesi, din ve bilim dili Arapça, edebiyât dili ise Farça'dır. Osmânlı Sultânları'nın yirmiyedisi şâirdir. Sözü en üst seviyede kullanıp, söylemişlerdir. Bütün şehzâdeler şekiz yaşından itibâren söz öğrenmiş, onbeşbin kelimeyle konuşmuşlardır. Şiir Osmânlı'da en çok ilgi gören sanat dalı olmuştur. Pâdişâh sarayının yanı sıra sancak beyleri, şehzâde sarayları, devlet büyüklerinin konakları

---

[18] PALA, İskender; *Osmânlı Edebiyâtı*, Osmânlı Ansiklopedisi, Târih / Medenîyet / Kültür, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.4, s.151,153.

şiirin nâdîde örneklerinin verildiği, gelişme gösterdiği ve desteklendiği yerler olmuştur.

Hemen hemen bütün pâdişâhlar şiir okuma meclisleri düzenlemiş, birçoğu dîvân teşkîl edecek sayıda şiir yazmış, hattâ pâdişâh ve şehzâdeler arasında Türkçe dışındaki dillerde şiir yazacak kadar derin bilgi, kültür ve birikime sahib olanlar yetişmiştir.

Osmânlı Sarayı'nın sanat, sanatçı ve ilim adamlarını desteklemesi kültür ve sanat hayâtını canlı tutmuş; Osmânlı pâdişâh, şehzâde, sultân ve diğer hanedân mensûbları birçok sanat faâliyetini himâye altına alma konusunda âdetâ birbirleriyle yarışmışlardır. Sultânlar devrin ünlü şâirleriyle dostluklar kurmuş, şiir sohbetlerinde bulunmuş, hattâ bu şâirlerden etkilenerek bunu şiirlerine yansıtmışlardır.

Osmânlı hanedân mensûbları arasında şiir yazanlar şunlardır: I. Mehmed, II. Murâd, II. Mehmed, II. Bayezid, Şehzâde Mustafâ, Şehzâde Mahmûd, Şehzâde Korkud, Şehzâde Cem, I. Selîm, I. Süleyman, Şehzâde Mehmed, II. Selîm, Şehzâde Mustafâ, Şehzâde Cihângir, Şehzâde Bayezid, III. Murâd, Şehzâde Orhan, III. Mehmed, Şehzâde Mustafâ, I. Ahmed, Şehzâde Mehmed, II. Osmân, IV. Murâd, IV. Mehmed, II. Ahmed, II. Mustafâ, III. Ahmed, I. Mahmûd, III. Mustafâ, III. Selîm, II. Mahmûd, Âdile Sultân, Abdülazîz, II. Abdülhamîd, V. Murâd, V. Mehmed ve II. Abdülmecîd'dir.[19]

Hanedân mensûbları şiir ve şiirle ilgili bilim dallarını (ilm-i arûz, tarz-ı şiir, belâgat…) öğrenmiş ve yüksek bir kültür ile şâirliğe yönelmişlerdir. Şiir alanında Enderûn Mektebi'nin de verdiği eğitim dikkat çekici ve önemlidir. Bu mektebde okutulacak dersler arasında şiir önemli yer tutmuş, Sarayın içinde bulunan ve nâdîde eserlerden oluşan kütüphâne de öğrencilerin çalışma alanlarında derinleşmesine imkân sağlanmıştır.

Osmânlı hanedân mensûblarının şiire yönelişlerinde psikolojik unsurların etkisinden söz eden araştırmacılar da vardır. Bu durum oldukça geri plânı oluşturmakla beraber hanedân mensûblarının şâir olmalarını değil şâirlik karakterini etkilemiştir. Bütün yaşamı sıkıntı içinde geçen Cem Sultân ve Kanûnî'nin oğlu Şehzâde Bayezid'in "hasb-i hâl" tarzı şiirleri bu duruma örnek gösterilebilir. Bu şiirler şâirlerin kişisel sıkıntılarını konu almaktadır. Özellikle Şehzâde Bayezid,

---

[19] www.edebiyâtdefteri.com/Osmânlı Hanedânı ve Şiir

bütünüyle kendi mâcerâsını nakletmiş; İran'a kaçışını ve orada çektiği sıkıntıları şiirine taşımıştır. Saltanatı elinde bulunduranlar ise daha farklı kişisel konuları ele almış; yaptıkları işleri şiirle dile getirmişlerdir.

Görülmektedir ki şiir diğer sanatlara nazaran Osmânlı İmparatorluğu'nda pâdişâhlar ve şehzâdelerin rûh hâllerini yansıtan, içlerindeki duyguları, yaşadıklarını mısralarla dışa vurdukları bir sanat olması bakımından büyük önem taşımıştır.

Osmânlı şehzâdelerinin beş-altı yaşlarından itibâren başlayan ve yaşamlarının sonuna kadar devâm eden ciddî eğitim sürecinin şâirlik kâbiliyetlerinin gelişmesinde ve şâir kişiliklerinin şekillenmesinde önemli rol oynadığı bir gerçektir. Pâdişâhların yakın çevresinde bulunan şâirlerden gelen tesîrler bir başka etken olarak dikkati çekmektedir.[20]

3.8. Osmânlı'da Minyatür Sanatı

Batı dillerinde bir nesnenin küçük boyutlardaki örneğini belirten "Minyatür" sözcüğü, zamanla kitap resmî için kullanılan bir terim halini almıştır. Eski Türk kaynakları kitap resmi için "Nakış", "Tasvîr", minyatür ressamı içinde "Nakkaş", "Musavvar" gibi sözcüklere yer vermişlerdir.

VIII. ve IX. yüzyıla ait olan ve günümüze gelmiş Türk resim sanatının örnekleri arasında, duvar resmi ve figürlü işlemelerin yanında minyatürlerde yeralmaktadır. Türklerin eski yurtları Orta Asya'da, Türkistan'da yaşadıkları döneme ait olduğu düşünülen minyatür örnekleri hâlâ Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunmaktadır.[21]

Osmânlılar'da minyatür sanatının örnekleri başkentin Bursa'dan Edirne'ye ve sonra İstanbul'a taşınmasındaki döneme râstlamaktadır. Edirne'de hazırlandığı bilinen örnekler az olmasına rağmen bunların resimleri Türk tasvîr sanatının gelişmesine ortam hazırlamıştır. Minyatür sanatının gelişimi ise İstanbul'un fethinden sonra başlamıştır.

Osmânlı minyatür sanatının Fâtih'ten sonra verimli ve ihtişâmlı bir dönemi de Sultân III. Murâd'ın saltanat yıllarıdır. Osmânlı pâdişâhlarının târihleri bu dönemde minyatürlenen eserler arasında önde gelir. Osmânlı Sarayı'nın Nakkaşhânesi'nde

---

[20] EROĞLU, Ebubekir; *Osmânlı'da Şiir Zevki*, Osmânlı Ansiklopedisi, Târih / Medenîyet / Kültür, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.2, s.244-245.
[21] www.osmânlisanati.com/Osmânlı'da Minyatür

minyatür sanatıyla ilgili çalışmâlar XVI. yüzyılın ikinci yarısında yine Sultân III. Murâd döneminde en yüce doruğuna ulaşmıştır. XVI. yüzyıl sonlarından başlayarak İmparatorluğun ekonomik gücünün azalması Sarayın her türlü sanat işlerini gören "Ehl'i Hıref" mensûblarını da etkilemiştir. Resimli kitap üretimi de zenginliğini kaybetmiştir.[22]

Osmânlı minyatür sanatında pek çok yeniliğin denendiği Kanûnî döneminde başlayan târihi konuların işlenmesi ve târihi olayları saptama anlayışının resimle belgelenmesi olan "şehnâmeciliğe" bağlanıp devletin resmî târihini belgeleme niteliği alması Klâsik Dönem'de Türk minyatürüne ana karakterini kazandırmış, sonraki dönemlerde târihi olayları gerçekçi bir tavırla saptama anlayışı Türk minyatür sanatının değişmez bir özelliği olarak gelenek hâline gelmiş, İslâm ülkelerinde gelişen minyatür sanatı içinde ötekilerden ayrılan bir okul olmuştur.

İmparatorluğun doğu ve batısındaki savaşlar, fetihler ve seferler, tahta çıkışlar, yabancı elçilerin kabûlü, bayram kutlamaları, sultânların seferleri, Saraydan sahneler, kâtibler, öteki görevliler ve toplantı halindeki vezîrler yapılan minyatürlerde tasvîr edilmiştir. Bu eserler önemli özellikleri ve genel görüntüsüyle Sarayın o dönemdeki durumunu yansıtan birer belge olmuştur. Minyatürlerde sergilenen bu kompozisyonlar resmî belge niteliğini taşımıştır.

XVII. yüzyıl minyatür sanatı bir yandan geleneksel üslûbu sürdürmüş öte yandan albüm resmi birden bire büyük bir önem kazanmıştır. Bu yüzyılın kısmen verimli dönemi Sultân I. Ahmed ve Sultân II. Osmân'ın saltanat yıllarıdır. Biçim olarak hiçbir metne bağlı kalınmamış, tek tek figürler çalışılmış ya da günlük hayâtla ilgili konuların işlendiği örnekler verilmiştir. Çeşitli tiple insanlar giyim özelliklerini belirtmeye özen gösterecek biçimde işlenmiştir.[23]

Batı'nın Osmânlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı XVIII. yüzyılda minyatür ressamlığı, hattât ve şâir Sultân III. Ahmed ve Vezîr-i â'zam İbrâhim Paşa'nın eski ve yeniyi karıştırmasıyla hareketlenmiştir. Bunda Batılı resim anlayışını gelenekselliğe uydurmayı, özellikle doğa şekillerinde ustaca başaran Nakkaş Levnî'nin önemli payı olmuştur.[24]

---

[22] TANINDI, Zeren; Osmânlı, *Osmânlı Döneminde Türk Minyatürü*, Yeni Türkiye yayınları, Ankara 1999, C.11, s.160, 163-164.
[23] www.osmânlisanati.com/Osmânlı'da Minyatür
[24] TANINDI, a.g.e., s.165.

XIX, yüzyılın ilk yarısından itibâren minyatürlü eserler önemini yitirmeye başlamıştır. Avrupa'ya ilgi artmış dolap, duvar ve binâların tavan kısımları realist resimlerle süslenmiştir. Bu dönemde kitaplara yapılan eski tür minyatürler yerine "Sefâretnâme" ve "Seyahatnâme" gibi eserlerde yer alan portreler ve suluboya tekniğiyle kent resimleri yapılmıştır.[25]

XIX. yüzyıl resim sanatında Batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolara râstlanmaktadır.[26]

Resim 3.7: Osmanlı'da minyatür sanatı örneği

3.9. Osmânlı'da Mûsikî Sanatı

Osmânlı Mûsikîsi, Osmânlı saray veya halk müzisyenlerinin askerî, dînî, klâsik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olup; bir ucu Çin'e bir ucu Fas'a kadar uzanan yirmibeş asırlık Türk Mûsikîsi'nin yaklaşık 500 yıllık bir bölümünü teşkîl etmektedir.

Osmânlı Mûsikîsi; tezhîbi, minyatürü, halısı, hattı ve ebrûsuyla, Batıların "sublime art" dedikleri "ulvî" bir güzellik olan Osmânlı Sanatı'nın mimârîdeki taş yerine seste billûrlaşmış şeklidir.

Sûfilerin "dilsizlerin dili" (lisân-i bîzebâzân) sözüyle anlattıkları, kelimeye dökülmesi mümkün olmayan, ancak sadece hissedebilinen, gerçeği terennüm eden bu mûsikînin karakteri kaynağı olan Türk Mûsikîsi'nin genel karakteri içinde mütâlaa edilir. Yanî: Kuzey ve Doğu Asya'da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 (heptatonik) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden petse doğru sönerek inen ses

---

[25] GÜNEY–GÜNEY, a.g.e., s.113.
[26] www.osmânlisanati.com/Osmânlı'da Minyatür

dizilerine dayalı, târihi orijinalinde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz, ama mutlaka bir makama bağlı olarak çalıp söylediği; mûsikînin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihâyet, nesilden nesile aktarımı Batı Mûsikîsi'ndeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şâhsî üslûb ve ifâde müziğidir. Osmânlı Mûsikîsi bu genel karakteri bâriz şekilde taşımakla birlikte, sonuç olarak bir İmparatorluğun mûsikîsi olması bakımından mûsıkiyle doğrudan ilgili askerî, dînî-tasavvuf, Saray ve elit çevrelerde müesseseleşmiş, ayrıca mozaiği meydana getiren çok çeşitli etno-kültürel unsurların katılımıyla renklenmiş ve zenginleşmiş büyük bir sentez sanatıdır. Gerek hızla gelişmesinin, gerekse hem kendi içinde, hem çevresindeki etki gücünün kolayca hazmedilip yaygınlaşmasının sırrı, bu muhteşem sentezdir.

Genel olarak Türk, özel olarak Osmânlı Mûsikîsi'nin karakteriyle ilgili çok önemli bir başka husûs da şudur: Bu mûsikî ordu, tekke ve eğlence uygulamaları dışında bir toplu icrâ mûsikîsi değildir. Hele koro ile hiçbir zaman icrâ edilmemiştir. Sarayda ve elit çevrelerde yapılan klâsik veya halk tarzı vasıflar ise, gerek kadro, gerek repertuar bakımından, günümüz korolarının çok uzağındadır. Koro Osmânlı'da Türk Mûsikîsi'nin aslî karakteriyle taban tabana zıt bir uygulamadır.

Osmânlı Sarayı; devleti yalnız askerî ve mülkî olarak değil, aynı zamanda fikir ve sanat hayâtı açısından da yöneten bir merkez olmuştur. Ülkenin en ileri fikir ve sanat adamlarını toplayan, besleyen ve barındıran – Gazneli Mahmûd'dan Abdülmecîd'e kadar-hep Saray olmuştur. Şiir ve hat gibi mûsikî de eğitimlerinin ayrılmaz bir parçası olmuş olan Osmânlı pâdişâhları da sanatı -Selçûklu, Karahânlı ve diğer ataları gibi- ırk, dil, din ve mezheb farkı gözetmeksizin koruyup desteklemişlerdir. Osmânlıda mûsikînin bir imparatorluk sanatı olarak, bütün Türk Mûsikîsi'nin en fazla gelişmiş, zenginleşmiş ve incelmiş bölümü olmasının sebebi budur. Bu gelişmede gerek nazarî, gerekse amelî bakımdan yabancı asıllı veya azınlık sanatkârların büyük katkıları olmuştur.

Türkçeyi sözlük açısından zenginleştirmenin yanı sıra, Türk telâffuz, morfoloji ve semantiğinde apayrı bir nitelik kazanan Arap ve Fars kökenli kelimeler gibi, Osmânlı Mûsikîsi de Arap ve Acem asıllı kelimelerle yapılmış meslek terimleriyle zenginleşmiştir. Önemli bir araç veya âlete isim vermek gerektiğinde tâbi olarak Greko-Lâtin asıllı kelime veya eklere mürâcaat eden Batılılar gibi Osmânlılar da yeni bir makam, usûl veya mûsikî âleti yaptıkları zaman bunların adını

Arap veya Acem asıllı kelimeleri birleştirerek yapmakta bir sakınca görmemişlerdir. Bu sebeble Ferahfezâ, Evcârâ, Sûzidil gibi makam; Devrikebîr, Darbıfetih, Zencir gibi usûl ve kudûm; kemençe, girift gibi çalgı adları Arapça ve Farsça kelimelerden yapılmış olmalarına (bu yüzden de Arap veya Acem Mûsikîleri'nden alınma zannedilmelerine) rağmen, Osmânlı Mûsikîsi'ne mahsûsturlar. Buna mukâbil, Türkçeden de diğer Müslüman milletlerin mûsikîsine girmiş olan pekçok teknik terim vardır. Osmânlı Mûsikîsi'nde ayrıca diğer toplumlarda olduğundan çok daha çeşitli makam ve usûllerle Mehter Mûsikîsi, Mevlevî Âyîni, mirâciye, kâr-ı nâtık, fihrist peşrev gibi mûsikî formları geliştirilmiş, bu formlarda geniş programlı eserler bestelenmiş ve –çok daha önemlisi- bu eserlerin makam, usûl / metronom, form, güfte ve bestekâr adına kayıtlanarak ustadan çırağa meşk zincirine sokulması, yüzyılları aşabilmelerini sağlamıştır. Bu bakımdan "II. Gazî Giray Hân'ın Hüzzâm Peşrevi" veya "Beste-i Kadîm Pençgâh Âyîn-i Şerîfi" gibi XVI.-XVII. yüzyıl eserlerinden bahsedebilmek, toplumların mûsikî kültürleri içinde sadece Osmânlı Dönemi Mûsikîsi için söz konusudur. Mehter ve nevbet gibi askerî veya mevlid, mirâciye, Mevlevî Âyîni vb. dînî formlar bir yana bırâkılsa dahi, yüzlerce makamda peşrev, sâz semâîsi, kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, beste, semâî ve şarkı gibi dindışı formlarda meydana getirilmiş 20 binin üstünde eser, Osmânlı Mûsikîsi'nde diğer toplumlar nezdinde ciddi bir itibâr ve seviyeli bir model niteliği kazandırmıştır. Özellikle İstanbul mûsikîcilerinin bestelediği peşrev ve semâîlerle, bunlara özenilerek Arap sanatkârlarınca bestelenen eserlerin Irâk'tan Fas'a kadar bütün Arap ülkelerinin enstrümantâl repertuarındaki mümtaz mevkiî, bu itibârın açık bir göstergesidir.[27]

Osmânlı'da mûsikî Fâtih'e kadar dört kanalda yürümüştür. Medreselerde, halk arasında, askerîyede ve tekkelerde. İlk kez Fâtih'le birlikte okullaşma olmuş ve Enderûn'da mûsikî eğitimi verilmeye başlanmıştır. Böylece Saray mûsikîye el atmış olmaktadır. Devletin sanata el atması, onun gelişmesi için büyük olanaklar yaratmıştır. Sanatçıların eğitimi, mâddî gereksinimlerinin karşılanması; araç-gereç, yer, barınma, sanatı icrâ olanağı, sanatı yayma gibi imkânların yanında, devletten güç almanın getirdiği kolaylıklar ve rahat çalışma ortamı bu mûsikînin yolunu açmıştır.

---

[27] TANRIKORUR, Cinuçen, "*Osmânlı Dönemi Türk Mûsikîsi*", Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003, s. 13-16, 18, 20-21.

Bu dönemlerde içerik olarak da genel İslâmî motiflerle dünyevî motifler, kimi zaman ayrı ayrı, kimi zaman birlikte mûsikîye yansımış, böylece Osmânlı'nın askerî, eğitsel, dînî ve eğlence mûsikîsi biçimlenmiştir.

"Gazâ ve fetih" temeli üzerine kurulmuş olan Osmânlı Devleti buna göre yapılanmıştır. Fakat bu durum, kuşkusuz Osmânlı Devleti'nin tüm dönemlerinde gerçekleştirilememiştir. En iyimser tahminle XVII. yüzyıla kadar sürmüştür. XVII. ve XVIII. yüzyıl Duraklama Dönemi; XIX. yüzyıl başlarından itibâren Gerileme Dönemi'ne girmiş; XX. yüzyıl başlarında ise yıkılmıştır. Dolayısıyla yönetimin düşünce ve rûh dünyası da sürecin çeşitli aşamalarında farklılık göstermiştir. İşte bu rûh ve düşünce hâli, sanata da yansımıştır. Osmânlı-Türk Mûsikîsi, bu anlamda bir bütün olarak, Osmânlı devlet yönetiminin genel ahlâk, hukuk, din, dil, töre ve estetik anlayışını yansıtan bir ayna durumundadır.

Fâtih döneminde hangi bestecilerin olduğu ve ne tür eserler verdiği konusunda bilgi yoktur. Bir varsayıma göre Tasavvuf Mûsikîsi'ni iyi bilen Hâcı Bayram Velî'nin takîbcilerinden Akşemsettin yoluyla bu mûsikî İstanbul'a gitmiş olabilir. İkinci olasılık, Mevlevîlik, Bektâşilik gibi tarîkatlarla, Ahîlik gibi meslek örgütleri sayesinde mûsikînin Saraya taşınmış olabileceği varsayılmaktadır. Üçüncü olarak, Süleyman Çelebi gibi şâir-müzisyen-din adamları vardır. Bunların dinsel etkili mûsikî yaptıkları bilinmektedir. Dördüncü olarak Fârâbî, İbnî Sînâ gibi X. ve XI. yüzyıl İslâm bilgin ve mûsikî adamlarının mûsikîyi, önce İran'a, ardından Selçûklu ve Osmânlı'ya taşıdığı söylenmektedir. Bütün bunlara ek olarak XIV. yüzyıl sonlarından XV. yüzyıl ortalarına kadar yaşmış olan Marâgalı Abdülkâdir, bu mûsikîyi kuramlaştıran bestecilerden biridir. Söylenenlere bakılırsa bu mûsikî de Osmânlı'ya taşınmıştır. Elde yazılı belge olmadığı için, bu mûsikîlerin nasıl olduğu pek bilinmemektedir.

Osmânlı Devleti'nin kuruluşundan XVII. yüzyıla kadar geçen ikiyüz yıllık süreç açık ve aydınlık değildir. Bilgilerimiz XVII. yüzyıldan bu yana olanlarla sınırlıdır. Bu nedenle önceki dönemi ancak olasılıkları gözönüne alarak değerlendirilebilinir. Bir de, XVII. yüzyıldan bu yana gelişen mûsikînin yapısı incelenerek geçmişle ilgili bilgi edinmemiz sağlanmaktadır.

XVII. yüzyıldan sonra Türk Mûsikîsi'nde belli isimler öne çıkmaya başlamışlardır. Mevlevî Yusuf Dede, Merdek Dede, Hafız Post, Derviş Receb, Hafiz Kumral, Âhenî Mehmed Çelebi bu dönemin en önemli bestecileridir.

Bu yüzyılda İstanbul sanat merkezine dönüşmüştür. Çevre eyâletlerden müzisyenler İstanbul'a gelerek tekkelerde, Saray ve konaklarda, vakıflarda, medreselerde mûsikî yapmaya başlamışlardır. XVII. yüzyılın ikinci yarısında gelişme iyice hızlanmış, bu dönemde beste biçimleri çoğunlukla dinsel olmuştur. "ilâhî", "âyîn", "tevşîh", "durak" gibi dinsel biçimlerin bu dönemde ortaya çıktığı sanılmaktadır.

XVIII. yüzyılda Türk Mûsikîsi klâsikleşmeye doğru gitmiş, Bekir Çavuş, Mustafâ Itrî, Nizam Çelebi, Derviş Âlî ile Vardakosta Ahmed Ağa XVIII. yüzyılın ilk akla gelen bestecileri olmuşlardır. XVIII. yüzyıl mûsikîsinde dikkati çeken nokta, Tekke ve Câmi Mûsikîsindeki ilerlemedir. Bu sırada ilâhî, na't, gazel, murabba, rübâî, şarkı ve münâcât gibi dinsel ve dindışı eserler üretilmiş; dîvân şâirlerinin eserleri bestelenmiştir. Bir başka nokta; Mevlevî dervişlerinin yanı sıra Gülşenî, Halvetî Tarîkatı üyesi besteciler öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemin bestecileri; Derviş Âlî, Şeyh Müskatîm, Mustafâ Itrî, Osmân Dede ve Hafız Şeydâ Dede'dir. XVIII. yüzyıla damgasını vuran kuşkusuz Buhuruzâde Mustafâ Itrî'dir. (1630/40 – 1711/12) Doğum ve ölüm târihleri yaklaşık olarak verilmektedir.[28]

Asıl adı Mustafâ, şiirlerinde kullandığı mahlas Itrî'dir. Buhuruzâde lâkabının kendisine mi, yoksa âilesine mi ait olduğu bilinmemektedir. Kaynaklarda doğum târihiyle ilgili kesin bir bilgi yoktur. Raûf Yekta'nın 1640, Suphi Ezgi'nin 1630'da doğmuş olabileceği şeklindeki kanâatleri, daha sanraki müelliflerce dikkate alınmış; bu münâsebetlerle O'nun bu târihler arasında doğmuş olabileceği kaydedilmiştir. Itrî'nin Câmi Ahmed Dede'nin şeyhliği sırasında Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devâm ederek dinlediği âyînlerden aldığı rûhâni neşe ile Mevlevî olduğu ve bu arada mevlevîhâneye gelen üstâdlardan da istifâde ettiği yönündeki bilgilerin Raûf Yekta Bey tarafından verilmesi göz önüne alındığında bu kanâatin kaynağının da Raûf Yekta Bey olduğu anlaşılmaktadır.

Itrî'nin bir mûsikîşinas olarak en önemli yönü bestekârlığıdır. Türk Mûsikîsi'nin Dînî ve Klâsik Mûsikî alanlarında peşrev, sâz semâîsi, kâr, murabba,

---

[28] KAYGISIZ, Mehmed; "*Türklerde Müzik*", Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s.148-154.

semâî, âyîn, na't, salâ, tevşîh, tekbîr, ilâhî olmak üzere hemen hemen her formunda eser vermiştir. Çoğunlukla Nabî, Fuzulî, Nev'î, Şehrî, Nazîm'ın manzûmelerini, bazılarında da kendi güftelerini bestelemiştir. Ayrıca bugün tamamen unutulmuş olan müberkâ, necd, rekb, selmek gibi makamlara kadar bestelediği pek çok eserine çeşitli el yazması güfte mecmualarında râstlanmaktadır.[29]

XVII. yüzyılın sonlarıyla XVIII. yüzyılın başlarındaki Osmânlı Mûsikîsi konusundaki en önemli kaynak eseri yazan târihçi ve besteci Moldovya Prensi Kantemiroğlu mûsikînin Osmânlılarda Sultân Mehmed zamanında, İstanbullu bir asilzâde olan Osmân Efendi'nin çabalarıyla canlanıp olgunlaştığını söyledikten sonra Saray çevresindeki ünlü mûsikîcilerin adlarını vermektedir. Saray Başkesedârı Davul İsmâîl Efendi ile hazînedârı Lâtif Çelebi'nin mûsikîyi çok seven kimseler olduklarını kaydederek, Osmânlı Türk Mûsikîsi'nin teorisiyle ilgili kitabını onların teşvîkiyle yazdığını; Osmânlıların ilk dönemlerinde sürekli savaşlarda uğraşmak zorunda kalan sultânların mûsikîye ve güzel sanatlara artık büyük önem verdiklerini belirtmiştir.

XVIII. yüzyılın Osmânlı Sarayı, devletin sona doğru gidişinin hızlandığı bir dönemi yaşamaktadır. Yüzyılın sonlarına doğru kültürel alanda kullanılan tercih Batı yönünde olmaya başlamıştır. III. Selîm'in pâdişâhlığı döneminde mimârlık alanında Batı etkisi kendini göstermekteyse de Sultân'ın mûsikîsinde böyle bir etki görülmez. III. Selîm'in devlet adamlığı kadar, mûsikîciliği ve besteciliği de önemlidir. İstanbul'un fethinden sonra başa geçen pâdişâhlar arasında III. Selîm'den başka IV. Murâd, II. Mustafâ, I. Mahmûd ve II. Mahmûd mûsikîye özel önem veren sultânların başında gelirler. Bu pâdişâhlar zamında Sarayın mûsikîye ilgisi resmî bir ilgiyi çok aşmıştır. Pâdişâhlar dışında şehzâdeler, hanım sultânlar ve öteki hanedân mensûbları arasında da sayısız mûsikîci ve mûsikî heveslisi çıkmıştır. Buna karşılık, mûsikîden hiç hoşlanmayan pâdişâhlarda olmuştur, bunların başında III. Osmân gelir. IV. Mustafâ'nın kısa saltanatı sırasında da Saraydaki mûsikî meclislerine son verilmiştir. Daha sonra tahta geçen II. Mahmûd zamanında geleneksel mûsikînin Saraydaki son parlak dönemini yaşadığı söylenebilir.

Enderûn, Osmânlı Saray mûsikî hayâtının en önemli kurumudur. Enderûn'da pâdişâhın özel hizmetinde bulunan ağalar Seferli, Kiler, Hazîne ve Has Odalarında yaşamaktadırlar. Mûsikîciler ise Seferli Odada toplanmıştır. Seferli Oda IV. Murâd

---

[29] ÖZCAN, Nûrî; Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmânlılar Ansiklopedisi, *Itrî,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, C.1, s.602-604.

zamanında kurulmuştur. Bu oda kurulmadan önce mûsikî eğitimi ve icrâsı için "büyük" ve "küçük odalar" kullanılmıştır.

Mûsikî Sarayın harem bölümünde de öğretilmekte ve icrâ edilmektedir. Haremdeki câriyelerin mûsikî hocaları hem Saray içinde, hem de kendi evlerinde ders verebilmektedir. Osmânlı Sarayı'nda kadınlar arasında yüzyıllar boyunca sayısız mûsikîci çıkmıştır; ancak, bunların pek azının adları ve eserleri bilinmektedir. Sarayın en ünlü kadın bestecisi XVIII. yüzyılın ortalarında yaşayan Dilhayât Kalfa'dır.

II. Mahmûd Enderûn'u kaldırmıştır. III. Selîm'le başlayan yenileşme hareketleri, II. Mahmûd'un Yeniçerileri kaldırıp "Asakir-i Mansure-i Muhammediye" adıyla Batı tarzında bir ordu kurmasıyla gerçekleşmiştir. Bunun doğal sonucu olarak Mehterhâne de kaldırılmış, yerine yine Batı tarzında bir orkestra olan "Mızıka-i Hümâyûn" kurulup başına Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Bundan sonra Osmânlı Türk Mûsikîsi, kimliğini gitgide yitirmiş; bir başka yöne Batı'ya dönmüştür. Saray, bundan sonra mûsikîyi teşvîk işlevini Batı Mûsikîsi'ni daha çok teşvîk ederek yerine getirmiştir. Abdülmecîd'in pâdişâh olması ve Tanzîmât'ın ilânı mûsikîde Batılılaşmayı tescil eder. Dönemin büyük bestecisi Dede Efendi'nin Abdülmecîd'ten hacca gitmek bahânesiyle izin alarak Saraydan ayrılması bir bakıma Osmânlı Türk Mûsikîsi'nin Saraydan gördüğü desteğin artık zayıfladığını simgelemektedir.

Abdülmecîd döneminde Mızıka-i Hümâyûn'un yöneticisi Donizetti'nin çalışmalarıyla Batı Mûsikîsi Osmânlı Sarayı'na taşınmaya başlamış, Sarayda bandonun yanı sıra bir de salon orkestrası kurulmuştur. Donizetti Paşa Osmânlı Sarayındaki Türk öğrencilerine notayla İtalyanca şarkılar söylemesi öğretmiş, zamanla gelişen Saray Orkestrası İtalyan operalarından parçalar çalarak; önce Sarayda, sonra da şehirde Batı Mûsikîsi zevkinin ilk temellerini atmıştır.[30]

XIX. yüzyıl hem Doğu, hem Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. "Klâsik Çağ" kapanmış, yeni anlayışlara ve gereklere göre yeni sanat akımları gelişmiş; edebiyât, resim, mûsikî, heykel gibi güzel sanat dallarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayâtına otuz kırk yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk Mûsikîsi'nde etkisini

---

[30] PEKİN, Ersu; "Sarayda Mûsikî", *Sultân Bestekârlar CD*/Kitap, Kalan Müzik, İstanbul, 1999, s.17.

göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibâren mûsikî sanatımızda "Romantik Edebiyât" doğmuştur.

Ülkemizde güzel sanatların her dalında ekimi yapılan bu yenilik ve değişiklik isteği filizlenip yeşerirken, bu düşünce ve uygulamanın geleneksel sanatımız üzerine yapabileceği olumsuz etkiler hiç akla gelmemiştir. Nitekim Batı kaynaklı ampir, barok, rokoko gibi sanat akımları mimârîde, süslemede, çiniciliğimizde etkisini daha önceleri göstermiş, hiçbir sınıfa sokulamayan melez bir sanat anlayışı doğmuş, eski Türk sanatının soylu ve olgun üslûbunun yozlaşmasına sebeb olmuştur. Mûsikî ustaları her ne kadar "Klâsik Okul"un bütün kurallarına bir ölçüde bağlı kalmışlarsa da, bazı yeni duyuş ve anlayış çerçevesinde eserler verilmişse de sayılı birkaç kişinin dışında, mûsikî sanatımız eski ihtişâmını kaybetmiştir. Dîvân Edebiyâtı şâirleri kendi vâdilerinde eser vermeye devâm etmelerine rağmen, Sultân III. Ahmed gibi bir hükümdârın, Nedîm gibi ünlü bir Dîvân Şâiri'nin Halk Edebiyâtı'na yönelmiş olması üzerinde önemle durulması gereken dikkat çekici bir noktadır. Bu yönelişi daha sonraları yaşamış olan şâirlerde, şâir bestekârlarda da görmek mümkündür. İşte bu düşünce ve davranış XIX. yüzyılda daha ileri bir düzeye ulaşmıştır. Ünlü bestekârlarımızın bu yüzyılda yaşayanlarının en ünlüleri halkın zevkine ve şiir anlayışına eğilerek mâni, koşma, güzelleme vb. şekillerde şiirler yazarak halk türkülerine benzeyen eserler ortaya koymuşlardır. Sultân III. Selîm, Sultân II. Mahmûd gibi hükümdârlar, Numân Ağa, Hammâmîzâde İsmâîl Dede; Dellâlzâde, Şâkir Ağa, Lâtif Ağa gibi büyük bestekârlar bütün bunların en güzel örneklerini vermişlerdir. [31]

XIX. yüzyılda İsmâîl Dede Efendi, Zekâi Dede, Hâcı Ârif Bey, Hâcı Faik Bey, Şevkî Bey, Rifat Bey, Bolâhenk Nûrî Bey, Şâkir Ağa… gibi besteciler dönemin mûsikî anlayışını sürdürmüşlerdir. Bu yüzyılın ilk çeyreğinden itibâren Türk Mûsikîsi değişime uğramaya başlamış, klâsik üslûbta direnenler bulunsa da, bestecilerin çoğu şarkı biçiminde hafif eserler üretmiştir. Sadece Mevlevî ve Bektâşi Mûsikîsi'nde belli bir ilerleme görülmüştür.

Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (1778-1846) kâr, nakış, semâî, beste, köçekçe, peşrev, durak, âyîn ve ilâhîler gibi klâsik büyük Dîvân Mûsikîsi biçiminde eserler vermiştir. Yetiştirdiği öğrenciler arasında Hâşim Bey, Dellâlzâde İsmâîl Efendi, Zekâi Dede, Nikağos Ağa III. Selîm'in ve II. Mahmûd'un gözde sanatçısı

[31] ÖZALP, M. Nazmi; "*Türk Mûsikîsi Târihi*", Millî Eğitim Yayınevi, İstanbul, 2000, C.1, s.485-486.

olmuştur. Öyle ki müezzinbaşılığa kadar yükselmişlerdir. Uzun süre çilehâneye kapanarak çile çekmiş olması ve Mevlevîlikte önemli mevkiîlere gelmesi onun bir başka özelliğidir. Mızıka-i Hümâyûn'un kurulmasından sonra Sarayda opera, operet, kanto gibi Batı tarzı eserlerin ilgi görmesi, Dede Efendi'nin geri çekilmesine ve içe kapanmasına yol açmış; ancak, Abdülmecîd döneminde yeniden gözde olmuştur. Dede Efendi'nin 260'ın üzerinde eseri günümüze kadar gelmiştir.

Zekâi Dede (1824-1899), Eyyûbî Mehmed Bey ve İsmâîl Dede Efendi'den mûsikî dersleri alarak kendini geliştirmiştir. Dârüşşafaka'da (Dârüşşafaka Lisesi'nde) müzik öğretmenliği görevinde de bulunmuş olan Zekâi Dede, bestecilikte Dede Efendi'nin çizgisini sürdürmüştür. Dinsel ve dindışı konularda çok sayıda eser yazmış, bunların 250 kadarı günümüze gelmiştir. Şevkî Bey, Suphi Ezgi, Kâzım Uz gibi bestecileri yetiştiren Zekâi Dede, Dede Efendi'den sonra en büyük XIX. yüzyıl bestecisi olmuştur. Eserleri içinde, Mevlevî Âyînleri, durak, tevşîh, ilâhî, şugl, kâr, beste, semâî, şarkı ve marş biçimleri çoğunluktadır. Hâcı Ârif Bey (1831-1884), Zekâi Dede ve İsmâîl Dede Efendi gibi zamanın en büyük gelenekçilerinden ders almasına karşın, sadece şarkı formunda besteler yapmıştır. Hâcı Ârif adı klâsikleşen Osmânlı Türk Mûsikîsinde bir dönüm noktasıdır. Onunla birlikte Osmânlı'da Klâsik Türk Mûsikîsi adım adım popülerleşmeye, büyük soluklu eserlerden küçük formlara yönelmeye başlamıştır. Bir başka özelliği, şarkı sözleriyle daha dolaysız olarak aşk temalarını işlemesidir. Tıpkı Dîvân Şiiri'nde olduğu gibi bestecide biraz naîfleşmiştir. Hâcı Ârif, yüzyıl önceki Nedîm'in mûsikîdeki melankolik karşılığıdır.

Zaman; Dîvân Mûsikîsi'ni ve Dîvân Edebiyâtı'nı yüzyıl geriden izleyerek ilerlemektedir. Her şeye karşın önemli bir besteci olan Hâcı Ârif'in yaklaşık bin civârında şarkı bestelediği söylenmektedir. Bunların üçyüzden fazlası günümüze kadar gelmiştir. Şarkıların genel havası çok karamsardır ve bireyin iç sıkıntılarını, gönül ilişkilerinin açmazını anlatmaktadır. Hâcı Ârif, besteciliği ve şarkıcılığı yanında hocalığıyla da ünlüdür. Lem'i Atlı, Şevkî Bey, Zâti Arca O'nun yetiştirdiği ünlülerden sadece birkaçıdır. Ancak bu çizgiyi sürdüren Şevkî Bey'dir. Zâti Arca geleneksel çizgiden çok Batı etkisinde olan bir bestecidir. Lem'i Atlı ise, Şevkî Bey'le Zâti Arca arasında bir yerdedir.

Şevkî Bey (1860-1891), hocası Hâcı Ârif'in yolunda ilerlemiştir. Hâcı Ârif'ten sonra en büyük "hafif" şarkı bestecisi olarak bilinir; şarkılarında Batı etkisi de görülmektedir. Usûl değişikliği, modülasyon (ritm ve ezgi değişikliği de

diyebiliriz) bu etkinin sonucu eserlerine yansımıştır. Şevkî Bey'in 600 şarkısından 200 kadarı bilinmektedir. Diğerleri kaybolmuştur.

XX. yüzyılın başlarında Osmânlı-Türk Mûsikîsi iyice gerilemiştir. Bu dönemle birlikte Mızıka-i Hümâyûn'un kurulmuş olmasına karşın, hâlâ usta-çırâk ilişkisi içinde ve kulaktan aktarmaya dayalı geleneksel Osmânlı Sanat Mûsikîsi kuramsal temellerine oturtulmaya çalışılmıştır. Makam, usûl, nota yazısı belli kurallara bağlanmış; târihi mûsikî (dînî ve dindışı) derlenmiş ve notaya alınmıştır.[32]

Hâcı Ârif'in ses devrimini Tanbûrî Cemîl'in sâz devrimi izlemiştir. Bir Pagannini, bir Mozart gibi sanat ufkunda yüzyıllarda bir gelip geçen kuyruklu yıldızlar misâli Türk Mûsikîsi semâlarını aydınlatan Cemîl Bey, 45 yıl süren yaşamı içinde eline aldığı hemen bütün Türk Mûsikîsi sâzlarını o ana kadar tasavvuru dahi imkânsız olan bir müzikalite ve dinamizmle çalmış; bu dünyadan ayrıldıktan sonra da, Türk Mûsikîsi'nin hemen bütün dal ve sanatçıları üzerinde silinmez izler bırâkmıştır. 1871 yılında İstanbul'da doğmuş olan sanatkârı, bu sebeble hiç ölmemiş kabûl etmek mübâlâğa sayılmaz. Başlıbaşına bir form hâline getirdiği "taksîm besteciliğinin", ilk borulu gramofon plaklarına sığdırabildiği küçük şâheserleri, büyük İtalyan şâiri Leopardi'nin şiirlerindeki coşkun melâlin mızrâb ve yay dilinden ifâdesi gibidir. Hem şâhsî, hem içtimaî kaderinin müteverrin melâli içinde Osmânlı Mûsikîsi'nin en muhteşem mersiyesini yazan Cemîl Bey, aynı zamanda Türk Sâz Mûsikîsi'nin "Yeni Çağını" başlatmıştır. Batı Mûsikîsi'nin melodik ve ritmik felsefesine hep daha müsamahakâr besteciler, modern peşrev diyebileceğimiz "Medhal" formunu getiren Cemîl öğrencileri R.Ş. Fersan (1893-1965), Udî Nevres (1873-1937), Ş.M. Targan (1892-1967), Mes'ûd Cemîl (1902-1963) ve R. Aysu (d. 1910), Tanbûrî Cemîl'in açtığı ışıklı yolu 20.yüzyıla taşıyan kilometre taşları olmuşlardır.[33]

3.9.1. Askerî Mûsikî

Mehter; eski Türk Devletlerinde, onlardan sonra Abbâsîler'de, dahasında bütün İslâm Devletleri'nde varolan askerî mızıkadır. Bir devletin istiklâlini gösteren başlıca üç unsur; hükümdâr adına basılan madenî para, askerî mızıka ve âlem

[32] KAYGISIZ, a.g.e., s.156-157.
[33] TANRIKORUR, a.g.e., s.45.

(sancak-bayrak) "sikke vü tabl-u âlem" olarak sıralanır. Bu anlamda mehter istiklâl alâmetidir.[34]

Mehter, Hûn'lar zamanındaki adı "Tuğ" olan ve vurmalı sâzlarla nefesli sâzlardan oluşan askerî mızıka okulunun Fâtih'ten sonra aldığı isimdir. Hûn'lardan beri Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olan Askerî Mûsikî'nin amacı; çok uzaklarda duyulan ve gitgide yaklaşan son derece kuvvetli bir sesle düşmanın morâlini bozup savaşacak güç bırâkmamak, düşmanı teslîm almak sûretiyle savaşı en kısa zamanda bitirmek ve böylece bir bakıma insan kıyımını önlemektir.

Selçûkluların "Tablhâne" veya "Nevbethâne" dediği bu kurumlarda Hûnlardan beri ikisi nefesli, dördü vurmalı altı temel çalgı yer almıştır. İslâmiyet'ten sonra adları zurna, boru (nefir veya şahnay), çevgân, zil, davul ve köse çevrilen yurağ, borguy, çöken, çanğ, tümrük ve küvrük'tür. Savaşta ordunun önünde giden kös, davul, nakkare, zil, çevgân, çalpara, çengîharbî, zurna ve boru gibi yüzlerce vurmalı, nefesli çalgının çalacağı mûsikî; savaş, tören ve oyun (spor) amaçları için özel olarak bestelenirdi. Savaşlarda çalınan mehter havalarının gündelik şehir hayâtındaki karşılığı namâz vakitleri ile önemli resmî münâsebetlerde vurulan "Nevbet"ti. Dînî fonksiyonunun yanı sıra bir tür askerî halk konseri niteliğini de taşıyan nevbet, Osmânlılarda ilk defa Osmân Bey'in huzûrunda vurulmuş, Anadolu Selçûklu hükümdârı II. Gıyâseddin Mesûd'un 1289 yılında bağımsızlık fermânı ile uç beyliği alâmeti olarak gönderdiği berat, kaftan, tuğ ve sancağın yanında davul, nakkare, boru ve zilden oluşan takımın verdiği konseri Osmân Bey ayakta dinlemiştir. Bu olay Osmânlı Mehterhânesi'nin bu târihten itibâren kurulmuş olduğunu işâret etmektedir.[35]

Evliyâ Çelebi, Selçûklu Sultân'ı tarafından Osmân Gazî'ye sunulan ilk davul ile ilgili bir gelenekten söz etmektedir. Evliyâ'nın anlattığına göre davul kırmızı örtülere sarılıdır. Bu "Tabl-ı Kebîr" Osmân Gazî'nin (1326-1359) oğlu Orhan'ın Bursa'daki mezarı üzerinde asılı durmaktadır. Mehter deyiminin Osmânlılarda ne zamandan beri yer ettiği kesin olarak belli değildir. Mehter; Farsça "Mihter" kelimesinden gelmekte olup "en büyük" ve "pek ulu" anlamlarını taşımaktadır. Bazı İslâm Devletlerinde "saray teşkîlâtında görevli memûr ve vezîr" anlamında da kullanılmıştır.

---

[34] ÖZTUNA, Yılmaz; "*Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974, C.2, s.23.
[35] TANRIKORUR, a.g.e., s.22-23.

Osmânlılarda mehter adıyla anılan resmî görevlilerden oluşan askerî mûsikî takımı "Çalıcı Mehterler" veya "Mehterân-ı Tabl-ü Âlem" adını alır. Çalıcı Mehter'ler Mehter Mûsikîsi icrâsıyla meşgûl olmaktadır. Pâdişâh ve paşaların çadırlarını kurmak ve toplamak gibi görevi olanlara ise "Çadır Mehteri" veya "Mehterân-ı Hayme" denir. Sarayda vezîr ve paşaların konaklarında iç hizmetlerini görmekle yükümlü olanlara da "İç Mehteri" denir.[36]

Mehterin iki önemli işlevi vardır:

a- Savaş zamanında ordunun yanında yer alan bir moral gücü olmak
b- Barış zamanında ise Tanrı'ya, Peygamber'e, Pâdişâh ve etrafına methiyeler düzerek törenlere katılmak

Mehter Osmânlı ordusunun bir parçasıydı. Savaşta askerin morâlini yükseltmek, düşman güçlerinin de morâlini bozmak için gücünü katlayarak büyüten morâl kuvveti olurdu. Ordunun yanında ve önünde yürüyerek; at, katır ve develerle taşınan dev vurmalıları ve yüksek nefeslileriyle neredeyse top etkisi yapardı. Barış zamanında ise "Eyyâm-ı Âdiye" adını alırdı.

Mehterbaşı'nın dîvândaki yeri mîmarbaşıdan önce gelirdi. Mehter bölüğü günde beş kez namâzdan sonra; sadrâzamın mehter bölüğü günde iki kez, öğle ve akşam namâzından sonra tören gösterisi yapardı. Mehter âdetâ sistemin gücüydü.[37]

Pâdişâh ve sadrâzamdan başka; Kaptan Paşa'nın, öteki vezîrlerle yüksek rütbeli paşaların, önemli illerde görevli şehzâdeler ile vâlîlerin de mehter takımları vardı. Mehter sadece sefer zamanı değil; resmî törenlerde, bayramlarda, askerî başarıları kutlama töreninde, donanma şenliklerinde, şehzâdelerin sünnet düğünlerinde, hanımsultânların doğum günleri ve tahta çıkış gibi önemli günlerde, sultân ne zaman emrederse çalardı.[38]

Mehterde her çalgının sayısına "kat" denirdi. Mehterin büyüklüğü kat terimi ile belirtilip her bir sâzın sayısına göre değişirdi. Pâdişâhların mehter birliği oniki

---

[36] ALTINÖLÇEK, Haşmet; *Osmânlı, Askeri Mûsikî Geleneği ve Mehterhâne'nin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.753.
[37] KAYGISIZ, a.g.e., s.146-147.
[38] AKSOY, Bülent; Osmânlı, *Ortadoğu Klâsik Mûsikînin Bir Merkezi: İstanbul*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.806-807.

veya dokuz katlı, vezîr-i a'zam ve paşaların mehter birliği ise dokuz veya yedi katlıydı. İcrâ biçimi ise savaşta saf, normal zamanlarda yarım ay biçimiydi.[39]

Mehter takımı sadece Askerî Mûsikî icrâ eden bir topluluk değildir. Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki makam ve usûllerin kullanıldığı tek sesli bir mûsikî olan mehter fasıl mûsikîsi, peşrevler, semâîler, türküler ve oyun havaları, ceng-î harbî, murabba, nakış, kalenderî gibi formların yanı sıra serhad türkülerini de icrâ edip repertuarında bulunduran âdetâ bir "açık hava orkestrası"dır. Mehter Mûsikîsi'nin bestelerinin çoğunu mehterhânede görevli müzisyenler bestelemişlerdir. Günümüze ulaşan melodilerin en eskileri Nefirî Behram, Emîr-i Hac, Hasan Can ve II. Gazî Giray gibi XVI. yüzyıldan kalmıştır.[40]

Mehter takımının eğitimi; ordu, imâm ve Bektâşi Dervişleri tarafından yapılırdı. Savaş başlamadan önce mehter birlikleri "gülbank" denilen, Hazreti Âlî ve mehterin manevî babası Hâcı Bektaş Velî'yi yardıma çağıran dûalar okurlardı. Ayrıca pâdişâh, Peygamber ve Tanrı'yı yücelten ilâhîler de okunurdu.[41]

Türk Askerî Mûsikîsi'ni ilk geliştirme hareketleri Fâtih devrinde yapılmıştır. Babası II. Sultân Murâd'ın Sarayında başlayan mûsikî faâliyetleri bu husûsta temel teşkîl etmiştir. Bunda da pâdişâhın aydın, teşkîlatçı, sanatkâr ve mûsikî sever bir kişiliğe sahib olması etkili olmuştur. Mehteri ayakta dinleme geleneği de Fâtih ile son bulur.[42]

II. Murâd'la başlayan Fâtih devirde devâm eden ilim ve sanat faâliyetlerine uygun olarak İstanbul Demirkapı'da nevbethâne yaptırılmış, Demirkapı Nevbethânesi Fâtih'ten III. Selîm'e kadar mehterler tarafından kullanılmıştır. Bu nevbethânede ve şehrin diğer serhad yerleri olan Eyüpsultân, Kasımpaşa, Galata, Tophâne, Rumeli Hisârı, Yeniköy, Beykoz, Anadolu Hisârı, Üsküdar ve Kız Kulesi'ndeki yerlerinde seher ve akşam vakitlerinde bu mehter takımları günde iki nevbet vurmuştur.[43]

Kanûnî zamanında zirvede olan Osmânlı'da devlet teşkîlâtı çok genişletilmiş, yasalar çıkartılırken Mehterhâne'de unutulmamıştır. Bu kuruluşa yeni imkânlar

---

[39] TANRIKORUR, a.g.e., s.23.
[40] KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; Osmânlı, *Tanzîmât Dönemi'nde Müzik Dönem Pâdişâhları ve Müzik Anlayışları,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.630.
[41] KAYGISIZ, a.g.e., s.145.
[42] ALTINÖLÇEK a.g.e., s.753.
[43] ÖZTUNA, a.g.e., s.23.

sağlanmış; çalışması, kıyafeti, icrâ şekli ile ilgili yasalar çıkarılıp yeni ilkeler getirilmiştir. Şehzâde ve vezîrlerin, varlıklı kimselerin dahi mehter takımının bulunması zarûreti gibi kurallar Kanûnî zamanında ortaya çıkmıştır. Osmânlılarda mehter teşkîlâtına bağlı iki türlü mehterhâne vardır. Bunlar resmî teşkîlâta bağlı olan çalıcı mehterler "Tabl-ü Âlem Mehteri" ile "Esnaf Mehteri"dir. Esnaf Mehteri çarşı esnafından kurulu olup maâşlı ve kadrolu değillerdir. Mehterbaşılar vâsıtası ile mehterhâneye bağlanmışlardır.

Mehter takımı pâdişâh savaşta ise çadırın önünde, barışta ise Topkapı Sarayı'nın Demirkapı mevkiînde ikindi vakti nevbet vurmaktadır. Osmânlı'da Pâdişâh'a mahsûs mehtere "Mehterhâne-i Hâkanî" veya "Mehterhâne-i Hümâyûn" denilmektedir.[44]

XVI. XVII. ve XVIII. yüzyılda yetişen bestekâr ve icrâcıları eliyle askerî mûsikî sanatının zirvesine ulaşan mehter mûsikîsi hem savaşlar, hem Osmânlı elçi veya heyetlerine eşlik eden şatafatlı takımlar münâsebetiyle tanındığı Avrupa'da önce ordu birliklerini, sonra da bestecileri etkilemekte gecikmemiş; daha 1683'te Viyana'ya yürüyen Jan Sobieski'nin ordusuna mehter etkisiyle perküsyonları arttırılmış bir askerî bando eşlik etmiştir. Batılıların çoğunlukla "Yeniçeri Müziği" anlamına gelen terimlerle adlandırdıkları mehteri ilk uygulayan Lehter olmuş (1741) bunu Avusturya, Rusya, Prusya ve İngiltere izlemiştir. Avrupa Devletleri'nin mehter taklîdi bandolar kurmalarına Osmânlılarda yardımcı olmuşlardır. III. Ahmed önlerinde savaş kaybettiği Batı ülkelerine birer mehter takımı hediye etmiştir. (1720'de Lehistan'a, 1725'te Ruslara)

XVIII. yüzyıl başlarından itibâren imparatorluğun askerî gücü zayıflamaya başlamış ama Türk Askerî Mûsikîsi tarzında (alla turca) opera, senfoni ve konçertolar besteleme modası salgın hâlini almıştır. Heandel'in 1724 ve 1743 târihli Timurlenk ve Beyazid Operaları ile başlayan "Türk Operası" akımı, Gluck ve Haydn'dan sonra moda olmuş, Mozart ve Beethoven'le zirveye çıkmış, Avusturyalı operet bestecisi Leo Fall'ın "İstanbul Gölü" (1916) ile yüzyılımız başlarına kadar gelmiştir.[45]

II. Mahmûd 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırınca ona bağlı olan mehterhâneyi de eski düzenin bir parçası sayarak kapatmış; "Vak'a-i Hayriyye" diye

---

[44] ALTINÖLÇEK, a.g.e., s.754.
[45] TANRIKORUR, a.g.e., s.24, 26.

anılan ıslahât eski kurumların varlığına son vererek yeni kurumların oluşturulmasını sağlamıştır. Mehter takımı yerine de Batıdaki bandolar örnek alınarak 1831'de "Mızıka-i Hümâyûn" kurulmuş; Giuseppe Donizetti Avrupa örneği bandoyu yetiştirmek üzere Sultân tarafından İstanbul'a davet edilmiştir.

Mızıka-i Hümâyûn ilk olarak bando vasfı ile kurulmuşsa da daha sonraları kadrosunu genişletmiş; 1840'lı yıllarda bünyesine küçük yaylı çalgı toplulukları eklenmiştir. Bu türler sayesinde teşkîlât konservatuar niteliği kazanmaya başlamıştır. Bünyesinde var olan müezzinân, fasıl takımı ve orkestra bölümlerine; tiyatro, orta oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, karagöz, kukla, opera ve operet eklenerek özel bir eğitim teşkîlâtı olmuştur. Yine bu dönemde Harem'de 80 kişilik şefide dâhil olmak üzere kızlardan oluşan "Kızlar Bandosu" kurulmuştur.

Bu dönem için dikkat çeken özellikler 1857-1861 yılları arasında sadece kadınların oluşturduğu bir bandonun denenmesi, saray fasıl topluluğunun "Fasl-ı Atîk" ve "Fasl-ı Cedîd" olarak ikiye ayrılıp, Fasl-ı Cedîd'te Çoksesli Türk Mûsikîsi denemelerinin yapılmasıdır.

1856'da Donizetti'nin ölmesi, Abdülazîz'in Batı Mûsikîsi'ni sevmemesi Mızıka-i Hümâyûn'daki çalışmaları duraklatmış; Abdülmecîd döneminde Sarayda sahnelenen operalarda Türklerde rol almışlardır.

Celâl Esad Ersever 1911'de mehterhâneyi tekrar kazandırma girişiminde bulunarak konser düzenlemiş, 1914'te Enver Paşa ve Askerî Müze Müdürü Ahmed Muhtar Paşa tarafından Askerî Müze bünyesinde yeniden mehter kurulmuş ve 1935'e kadar görevini sürdürmüştür.[46]

Bugün bu geleneği Askerî Müze Mehter Takımı ile Kültür Bakanlığı'na bağlı İstanbul Târihi Türk Müziği Topluluğu'nun bünyesinde oluşturulan Mehter Mûsikîsi grubu yaşatmaktadır.[47]

3.9.2. Dînî Mûsikî

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran özelliğin sadece düşünce olmadığı, din olgusu ve estetiğin de bu çerçevede önemli bir yerinin olduğu gerçektir. Din gibi güzellik hissi de insanın fıtratında mevcûddur. Yaradılışında güzellik hissiyle

---

[46] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s. 630, 631, 754.
[47] ALTINÖLÇEK, Haşmet; "*Mehter Müziği ve Bugünkü Durumu*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991, s.43.

donanan insan güzel olan herşeye büyük ilgi duymuş, bu güzelliğe ulaşmak için büyük çabalar sarfederek herbirinin ayrı değeri olan sanat eserleri meydana getirmiştir. İşte bu anlayışta kendisine ses unsurunu temel almış mûsikî sanatı çerçevesinde mûsikînin şâheserlerini oluşturmuştur.

Yukarıdaki ifâdeler neticesinde Müslümanların sesler arasındaki âheng ve uyum çerçevesinde şekillenmiş ses sanatı olan mûsikîyi benimsemeleri son derece tabîîdir. Hz. Peygamber'in bazı hareketleri ile hadîslerinde güzel sese rağbet etmesi, güzel sesi teşvîki hareket noktası olarak kabûl görmüştür. Hz. Peygamber'in "Kur'ân'ı güzel seslerinizle söyleyiniz" hadîs-i şerîfi en önemli işârettir.

Hz. Peygamber'in bu teşvîki Müslümanların güzel sesle Kur'ân okuma gayretine girmelerine, bu şekildeki okuyuş yanî "kırâat"lara ilgi göstermelerine; böylece ileride dînî mûsikî olarak adlandırılacak bir olgunun doğmasına yol açmıştır.

İslâm dünyasında IX. yüzyıldan itibâren giderek yaygınlaşan, gayesi insanın mutluluğu için halkla beraber Hakk'a yönelmek olan "tasavvuf" anlayışı mûsikî içerisindeki yerini zamanla almıştır. Bu anlayışla şekillenen mûsikî insanı Allah'a yaklaştıran ve yücelten, ilâhî sırlara âşinâ kılan, nefsi ıslâh eden, rûhu ve kalbi temizleyen bir vasfa sahib olduğu için tercih edilmiştir.

Sonuç olarak Hz. Peygamber ve sahâbenin tatbikatı ile İslâm Tasavvufu'nun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan dînî hayât; zamanla câmilerde, tekkelerde, çeşitli tarîkat toplantılarında ibâdet ve zikir esnasında birtakım vesîle ve kurallarla icrâ edilen mûsikîyi yanî "Dînî Mûsikî"yi oluşturmuştur.[48]

Muhâfazakâr İslâm gelenekleri mûsikîyle uğraşmanın, mûsikî dinlemenin din açısından "câiz" olmadığı yolundaki görüşlere zemin hazırlanmış, bu konuda tereddütlere yol açılmasına rağmen; Osmânlı dînî çevreleri geniş bir Dînî Mûsikî repertuarı yaratarak mûsikî sanatına katkıda bulunmuştur. İstanbul mûsikî dünyasında en önemli rol oynayan çevre olmuştur. Tekkelerin çoğunluğu âyîn ve zikirlerde mûsikîye yer vermiştir.

Tasavvuf düşüncesine bağlı çevrelerin mûsikî anlayışı ve zevki içinde zamanla tekke ve câmi üslûbları doğmuştur.[49]

---

[48] ÖZCAN, Nûrî; Osmânlı, *XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmânlılarda Dînî Mûsikî*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.722-724.
[49] AKSOY, a.g.e., s.806.

Bunları şu şekilde sıralamak mümkün olacaktır:

a) Câmi Mûsikîsi (özelliği yalnız sesle icrâ edilmesidir)
   1- Usûlsüz Okunanlar: Münâcât, Ezân, Kaamet, Salât-ı Selâm, Tekbîr, Mersiye.
   2- Usûllü Okunanlar: Cumhur, Tevşîh ve Tesbîh gibi ilâhî türleri
b) Tekke Mûsikîsi (özelliği saz eşliğinde icrâ edilebilmesidir)
   1- Usûlsüz Okunanlar: Na't-ı Peygamberî ve Durak.
   2- Usûllü Okunanlar: Âyîn-i Şerîf (Mevlevî), Âyîn-i Cem ve Nefesler (Bektâşi) ve Zikr İlâhîleri (Arapça güfteli olanlarına şuğl denir)
c) Hem câmide, hem tekkede okunan dînî mûsikî formları:
   1- Usûlsüz Okunanlar: Kur'ân-ı Kerîm, Mevlid-i Şerîf.
   2- Usûllü okunanlar: Her türlü ilâhîler.[50]

Dînî Mûsikî'nin Tekke ve Câmi Mûsikîsi olarak iki türe ayrılmış olması Osmânlı Mûsikîsi'nin ayırt edici yönlerinden biridir. Tekke ve Câmi Mûsikîsi türleri aynı mûsikî kurallarına göre işlenmişse de, bu iki türün üslûbları, tavırları ve beste şekilleri farklıdır. Tekkelerin âyîn ve zikr usûlleri farklı olduğu için mûsikî üslûbları, icrâ şekilleri de farklılık gösterir. Nitekim Mevlevî, Bektâşi, Celvetî, Kadîrî, Halvetî, Rıfaî, Gülşenî, Cerrahî gibi tekkelerin değişik üslûbları, icrâ ve beste şekilleri vardır.

Hiç şüphesiz, Tekke Mûsikîsi öncelikle ibâdet amaçlı bir dînî tören mûsikîsidir. Tekkelerin mûsikîye gösterdiği ilgi bu işlevin sınırlarını aşmıştır. Bazı tekkeler törenlerinde mûsikîye daha çok yer vermiştir. Mûsikîye önem veren tekkeler arasında en başta geleni Mevlevîlik'tir. Mevlevîlikte mûsikî öylesine yüceltilir ki, Tanrı'ya ulaşmanın başlıca yolu katına yükseltilir, kutsanır. Mûsikîye böylesine değer verilmesi, Mevlevî çevrelerinde mûsikînin özerkleşmesine yol açmıştır. Edvâr, risâle, güfte mecmuası gibi mûsikî kaynaklarını yazan mûsikî adamlarının çoğunun Mevlevî olduğu görülür. Bununla birlikte Mevlevîliği yahut başka bir tekkeyi öbürlerinden kopuk, büsbütün farklı bir çevre olarak düşünmek doğru olmaz. Tarîkat-tekke çevrelerine bağlı olan insanlar, özellikle mûsikî adamları çok kez sadece belli bir tekkeye değil, birden fazla tekkeye devâm edebilmişlerdir. Ayrıca belli bir tekkede benimsenen zikr şekilleri ile mûsikî eserleri başka tekkelerde de, biraz farlı bir tempo ve tavır içinde icrâ edilebilmektedir. Bu bakımdan bazı istisnâlar dışında, Tekke Mûsikîsi'nin ortak yönleri de çoktur.

---

[50] TANRIKORUR, a.g.e., s.48.

Osmânlı Mûsikîsi geleneğinde Dînî Mûsikî ve Dindışı Mûsikî birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz. Çünkü Dînî ve Dindışı Mûsikî ürünlerini besteleyen ve icrâ eden kimseler aynı mûsikîcilerdir. Sadece dînî eser bestelemiş olan mûsikîci sayısı azdır. Tekkelerde Dindışı Mûsikî üzerinde de çalışılıp, Dindışı Mûsikî eserleri de icrâ edilmiştir. Tekkeler İstanbul'un en bilgili mûsikî adamlarının toplandıkları bir mûsikî mahfili durumundadır. Şehrin tanınmış mûsikîcileri mûsikî dinlemek için tekkelere gelip, fikir alışverişinde bulunarak, dînî ve dindışı repertuarı ve genel mûsikî bilgilerini kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Genç mûsikîcilerde kendilerini tanıtmak, üstâdlardan mûsikî öğrenmek amacıyla tekkelere gitmişlerdir. Tekkelere hiç uğramamış bir Osmânlı mûsikîcisi tasavvur edilemez. Gayrimüslim mûsikîciler bile mûsikî dinlemek, bilgilerini ilerletmek için tekkelere devâm etmişlerdir. Mûsikîcilerin çok büyük bir çoğunluğu Sarayda değil, tekkelerde yetişmiştir. Saraydaki Enderûn okulunun Osmânlı okumuş çevre mûsikîsinin resmî kurumu olmasına karşın, tekkeler "sivil" kurumu durumunda olmuştur. [51]

Dînî Mûsikî alanında tekkelerin meşkhânesinde hemen hemen sanatkâr olan şeyhlerin gayreti ile Dînî ve Dindışı Mûsikî öğrenimi teşvîk edilmiştir. Özellikle Mevlevîhâneler birer güzel sanatlar akademisi gibi olmuştur. "Câmi Mûsikîsi" gittikçe zenginleşmiş, bestekârlar bu vâdîde de eşsiz eserler vermişlerdir. [52]

Beste-i Kadîm denen üç anonim eserle XVI. yüzyıldan itibâren bestelenmeye başlayan, Mevlevî Âyîni adı verilen, duâhân-mutrib-semâzen (ses-sâz-raks) üçlüsü tarafından icrâ edilen ve Osmânlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan Mevlevî Mûsikîsi eserleri Osmânlıda Türk Mûsikîsi'nin her açıdan özünü teşkîl etmektedir. Türk Mûsikîsi sanatının iftihârı olan dînî ve dindışı şâheserleri yaratmış bestekârların çoğu (sadece en büyüklerini anmakla yetinelim: Derviş Mustafâ, Itrî, Kutb-i Nâyî, III. Selîm, İsmâil Dede, Zekâi Dede, Yusuf Paşa) bu tarîkatın mensûbu olduğu gibi, Mevlevî olmasa dahi bu ocağın feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir büyük Türk bestekârı yoktur denilebilir. Mensûbları arasında pâdişâh, vezîr, şeyhülislâm ve paşaların bulunuşu Mevlevîliğe bir tür resmî hüviyet kazandırmış; medrese şerîatçıların mûsikîyi tamamen susturması, bu itibârdan güç alan tekekelerin savunmasıyla önlenebilmiştir. Esâsen mûsikîyi âyîn tarzındaki ibâdetin ayrılmaz parçası olarak gören Mevlevîliğin akîde yönünden öbür tarîkatlara uymayan hiçbir

---

[51] AKSOY, a.g.e., s.806.
[52] ÖZALP, a.g.e., s.400.

tarafı olmadığı gibi, mûsikîsinde de tamamen İslâmî / Sünnî rûh hâkimdir. Yalnız genel olarak Tekke Mûsikîsi Halk Edebiyâtı'na paralel bir gelişme göstermişken; Mevlevî Mûsikîsi, edebiyâtı gibi klâsik niteliğini korumuştur.

Osmânlı-Türk Mûsikîsi'nin zirvede olduğu XVIII. ve XIX. yüzyılda Mevlevî Mûsikîsi de III. Selîm ve II. Mahmûd gibi Mevlevî pâdişâhların desteğiyle zirveye çıkmış, önceki yüzyıllarda bestelenen toplam 13 Mevlevî Âyîni'ne karşılık, sadece XIX. yüzyılda 42 âyîn birden bestelenmiştir. Mevlevî Âyînleri, sadece bestekârlık kabiliyyetinin en yüksek ifâde ve isbât vasıtası değil; aynı zamanda makam, usûl, geçki, prozodi, ses ve sâz icrâcılığı konularında da ilgisi ile âdetâ konuşan bir öğretmen gibidir. Mehterhânenin lâğvedilmesinden, Enderûn'un kapatılmasından, Dâr-ül elhân ve okullarda Türk Mûsikîsi öğretiminin yasaklanmasından (1926) ve radyodan yayınlarının kaldırılmasından (1934) sonra mûsikî cemiyetlerine ve husûsî derslerin meşakkatine sığınmak zorunda kalmış olan Türk Mûsikîsi için okul da kitapta, hoca da Mevlevî Âyînleri olmuştur, denilebilir.[53]

3.9.3. Klâsik Türk Mûsikîsi

Çok eski ve köklü bir geleneğin, Türk'e mahsûs bir hayât felsefesinin ve çok ince bir estetik anlayışın ürünü olan, Türk Toplumu'nun kültürel özelliğini yansıtan; Orta Asya'dayken şekillenip gelişen, birçok toplumu etkileyip birçok toplumdan da etkilenerek günümüze kadar gelen, esâs gelişimini ve yükselişini Dîvân Edebiyâtı etkisinde Osmânlı İmparatorluğu'nda sürdüren, sanat amacı taşıyan ve bu yüzden özellikle eğitimli kişilerce dinlenip, öğrenilen; 1 sekizlinin eşit olman 24 aralığa, 1 tam sesin 9 parçaya bölündüğü ses sistemiyle Makamsal Sistem'e dayanan, elliyi aşkın form, seksene yakın usûl, altıyüz civârında makam ve askerî, dînî, klâsik ve folklorik türlerdeki yirmiyedi binin üzerindeki repertuarıyla; meşk sistemiyle yayılan; icrâsında nefesli, yaylı, vurmalı ve mızrâblı çalgıların kullanıldığı tek sesli bir mûsikî türüdür.[54]

Bazı kesimler Türk Mûsikîsi sanatının bizim millî mûsikîmiz olmadığını; Arap, Yunan, İran veya Bizanslılardan bize geçtiğini söyleyerek bu kanâatte birleşmektedirler. Türk Mûsikîsi kimindir? Sorusunun cevâbı zaten soruda belirtilen

---

[53] TANRIKORUR, a.g.e., s.27, 30.
[54] KAYGISIZ, a.g.e., s.133-135, 138-140.

bir yanıttır. Arel "Kendiniz Türk Mûsikîsi olduğunu söyleyip duruyorken kimin olduğunu sormamalısınız" şeklinde bu soruya cevâblamaktadır.[55]

Klâsik Türk Mûsikîsi'ni incelerken târih bilimcileri ile etnomüzikologların bu konuyu devirlere bölme düşüncelerinde bazı farklılıklar görülmektedir. Eldeki verilere göre Türk Mûsikîsi'ni târih yönünden incelerken; Hazırlık ve Oluşma Dönemi, Klâsik Öncesi Dönem, Klâsik Dönem, Neoklâsik Dönem, Romantik Dönem ve Reform Dönemi olarak tasnîfe tâbi tutulabilir.[56]

Hazırlık ve Oluşma Dönemine ait bilgilere Çin kaynaklarında râstlanır. Eski Çin yazmalarından toplanan metinlere göre Orta Asya Türkleri'nin mûsikîye hizmetlerine ait bilgilere râstlanmış, bunların Klâsik Türk Mûsikîsi târihi açısından önemi vurgulanmıştır. Bu eserde Hûn Devri'nin Türk hanedân saraylarında, Kaşgar ve Buhâra gibi kültür merkezlerinde İslâmiyet'ten önceki mûsikî kültürünün seviyesini gösteren belgelere yer verilmiştir. Bu sayede Klâsik Türk Mûsikîsi Târihi'ni milattan önceki asırlardan başlatmanın ve Yüksek Orta Asya kültürünün oluşmasında Türklerin oynadığı rolü saptamanın ve yine bu etnografik mâlzeme sayesinde İslâmiyet'ten önce Türk saraylarındaki mûsikî toplulukları, Türk Askerî Mızıkası ve birçok eski Türk sâzları hakkında fikir sahibi olmanın mümkün olduğu ileri sürülmüştür. Ancak zamanımızda önemini sürdüren anânevî Klâsik Türk Mûsikîsi'nin, X. yüzyıl da Horâsân- Türkistan Türkleri'nin İslâmiyet'i kabûllerinden sonra, Batı Türklerince geliştirildiği, Türklerin geçtiği ve yerleştiği çevrelerde etkileşimde bulunduğu, ancak diğer mûsikîlerin üzerinde daha kapsamlı etkiler bırâktığı anlaşılmaktadır. Böylece bize ulaşan Klâsik Türk Mûsikîsi'ne ait bilgiler XIII. yüzyıldan başlamaktadır.

XIII. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da, Mevlevî Tarîkatı'nın kurucusu Mevlânâ Celâlüddîn-i Rûmî, (1207-1273) Türk kültür hayâtına etkileri zamanımıza kadar ulaşan hamle kazandırmıştır. Mevlevîliğin mûsikîye önem vermesi ve Mevlânâ'nın oğlu Sultân Veled'in (1226-1312) güçlü bir besteci olması, bu mûsikînin verimini ve ekinliğini arttırmıştır. Bu yüzyılda Âzerî Türklerinden müzikolog ve besteci Urmevi Safiyyüddîn Türk Müzikolojisi'nde ilk kaynak olarak

---

[55] AREL, Hüseyin Saadettin; "*Türk Mûsikîsi Kimindir*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969,s.1-2.
[56] BERKER, Ercüment; "*Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi*", Türk Kadınları Kültür Dergisi, Ankara 1985, s.15-16, 18.

kabûl edilen "Şerefiye" isimli eserinde Klâsik Türk Mûsikîsi sistemini ve esâslarını ortaya koymuştur.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde elimize ulaşan en eski eserler Safiyyüddîn'in remel usûlündeki Nevrûz Bestesi, Sultân Veled'in Acem Devri denilen Devr-î Kebîr usûlündeki Acem Peşrevi ve Sengin Semâî usûlündeki üç hânelik Irâk Sâz Semâîsi'dir.

XIV. yüzyılın sonlarından başlayarak XVIII. yüzyılın başlarına kadar uzanan süreç Klâsik Öncesi Dönem'dir. Osmânlı İmparatorluğu'nda Yıldırım Bayezid'den (1389-1402), II. Murâd'a (1421-1451) kadar tahtta kalan pâdişâhlar, Osmânlı pâdişâhlarının ilk bilgin ve sanatkârları olarak büyük bir kültürel ve entelektüel faâliyet göstermiş, sanat çalışmalarını desteklemişlerdir. Klâsik Türk Mûsikîsi alanında önemli bir eser olan Hızır bin Abdullah'ın Edvâr'ı, Mercimek Ahmed'in Kabûs-nâme'si, Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si, Abdülkâdir'in Kenz'ül Elhân isimli eserleri II. Murâd devrinde yazılmıştır.

Yıldırım Bayezid'den II. Murâd'a kadar olan bu dönem Abdülkâdir Marâgi'nin (1399-1435) mûsikîmize katkıda bulunduğu bir dönemdir. O, yapıtlarında Klâsik Türk Mûsikîsi'nin klâsik kuramına ve o dönem İslâm Mûsikîsi'ne ilişkin çok değerli bilgiler verdiği gibi, Kenz'ül Elhân (Ezgiler Hazînesi) adlı yapıtında yüzlerce Klâsik Türk Mûsikîsi eserini ebced notasıyla yazdığı ve gerçek bir mûsikî hazînesi bırâktığı söylenmektedir. (Ancak bu eser şu anda kayıptır ve bulunduğunda önemli bilgilere ulaşılacaktır) Birçok eser bırâkan Marâgi, bu eserlerinde çok değerli bilgiler vermiştir.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin yazdığı Fethiyye ve Zeynü'l Elhân adlı eserleri, XV. yüzyılın önemli yapıtlarıdır. XVI. yüzyılda bestecilik alanında gelişme gösteren Klâsik Türk Mûsikîsi, mûsikî bilimi alanında herhangi bir varlık gösterememiştir. Bu yüzyıllardan elimize Beste-i Kadîm denen dügâh, hüseynî, pençgâh makamlarında üç Mevlevî Âyîn-î Şerifî, en eski eserlerdir ve bestecileri bilinmemektedir. XVII. yüzyıl Klâsik Öncesi Dönem içinde özellikle bestecilik çok büyük bir gelişim göstermiştir.

Polonya asıllı Âlî Ufkî (Albert Bobowski 1610-1675?) 1650 yılında yazdığı "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir Batı Mûsikîsi nota sistemiyle 150 kadar eser yazarak (türkü, varsağı ve yelteme) yayınlamıştır. Bu eser Batı notasının Türk Mûsikîsi'nde kullanıldığı ilk örnek olmuştur.

Prens Dimitri Kantemir yanî Kantemiroğlu geliştirdiği nota sistemi ile 300 dolayında peşrev ve sâz semâîsinin belgelenmesini sağlamış; yazdığı "İlmü'l Mûsikî alâ Vechil Hurufat" adlı eseriyle dönemine ait makam ve usûller hakkında geniş bilgiler vermiştir.

Itrî'den (1640-1712) Hamâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan süreç de Klâsik Dönem olarak adlandırılır. Itrî'nin üstün bestecilik gücüyle atılım yapan Klâsik Türk Mûsikîsi, Lâle Devri'nde çok parlak, sâz ve söz eserleri kazanmıştır. Itrî Klâsik Türk Mûsikîsi Târihi içerisinde en önemli bestekârlardan biri olarak kabûl edilmiştir. Güçlü şâirliği yanında aynı zamanda dönemin ünlü bir hânendesidir. Nühüft Makamındaki Tevşîh ile Segâh Makamındaki Mevlevî Âyîn'i ve Mevlevî Nat'ı Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en olgun eserlerindendir.

Yüzyılın başında II. Mustafâ ve III. Ahmed'in bazı ilâhîler yazdığı ve bunların bir kısmının bestelenerek tekkelerde okutulduğu bilinmektedir.

III. Selîm (1789-1807) onsekiz yıllık saltanat sınırlarını aşan dönemi içinde bir ekol yaratmıştır. Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede O'nun emri ile ebced notasını gününe uyarlamış ve III. Selîm'in Mevlevî Âyîni'ni "Tahrîriyye" adlı yapıtında yazmış ve bu eserin yok olmasını önlemiştir.

Ermeni asıllı müzikolog olan Hamparsum Limonciyan da (1768-1839) Nâsır Abdülbâkî Dede ile aynı dönemde, yine Sultân III. Selîm'in isteği üzerine bir nota yazım sistemi geliştirmiştir. Bestekârlar ve icrâcılar tarafından çok ilgi gösterilen bu sistem, son zamanlara kadar yoğunlukla kullanılmıştır.

III. Selîm'in Nizâm-ı Cedîd (Yeni Düzen) adını verdiği Osmânlı İmparatorluğu'nu her alanda yenileştirme hareketi Klâsik Türk Mûsikîsi'ni de etkilemiştir. Kendisine ait ondört makam îcâd etmiştir.

Bu dönemin bir başka önemli olayı ise II. Mahmûd'un "Vak'a-i Hayriyye" denilen ıslahât hareketlerinin Türk Mûsikîsi'ne olan yansımalarıdır. Batı ile tanışan besteciler (Şâkir Ağa, Dede Efendi, Emîn Ağa gibi) Batı Mûsikîsi etkisinde eserler vermişlerdir. (Dede Efendi'nin Gülnihâl adlı eseri ilk örnek olarak gösterilir.)

Dede Efendi'yle başlayıp (1778-1846) Hâcı Ârif Bey'e (1831-1884) kadar uzanan Neoklâsik Dönemde ise ünlü besteciler klâsik kurallardan yavaş yavaş ayrılarak büyük formlarda eser vermek yerine, küçük formlarda ve özellikle şarkı formunda eserler vermeyi tercih etmişlerdir.

Hammâmîzâde İsmâil Dede; Âyîn-i Şerîf, kâr, köçekçe gibi geniş bir yelpazede eserler vermiş; 500'den fazla bestesinden 276'sı zamanımıza ulaşmıştır. Dede Efendi Itrî'den sonra klâsik dönemlerin en büyük bestecisi sayılır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Dînî Mûsikî'nin en olgun yapıtlarını oluşturan na't ve durakların, salâtların, saûtların, Gülşenî Savtları'nın yavaş yavaş kaybolduğu görülmektedir.

Neoklâsik Dönem'in diğer bestecileri; mûsikîyi III. Selîm'den öğrenen ve zamanımıza 23 şarkı, bir marş, bir dîvân ve bir tavşancası ulaşan II. Mahmûd, Tanbûrî Hâcı Numân Ağa, Dede Efendi'nin seçkin öğrencisi Dellâlzâde İsmâîl Efendî, Zekâi Dede Efendi, Tanbûrî Âlî Efendi ve Hâcı Ârif Bey'dir.

Hâcı Ârif Bey'den, Hüseyin Saâdettin Arel'e (1880-1955) kadar yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan Romantik Dönem'de ise bir süre için Klâsik Mûsikî'nin yasaklandığı dönem olma özelliğine sahibtir. Hâcı Ârif Bey'in 1850'lerde başlayan bestekârlığı ile mûsikîmizde yeni bir devir açılır. Ârif Bey ekolüne "Romantik Ekol" denir. Artık şarkı formu kesin bir öncelik kazanmıştır. Beste ve semâî yapan bestekârlar azalmıştır.

Uygarlığın gelişmesi, sanata ayrılan zamanın azlığı, beğenilerin değişimi sonucunda besteciler büyük formları bırâkıp; III. Selîm zamanından beri işlenen, geliştirilen şarkı formunu ve küçük formları kullanmaya başlamışlardır. Besteciler halka daha yakın eserler üretmeye; eserlerinde duygusal içtenliğe ve yüceliğe, millî ve geleneksel özellikler taşıyan eserlere yervermeye başlamışlardır. Bu dönem kişisel çabaların ön planda olduğu dönemdir. Raûf Yekta (1871-1935), Hüseyin Saâdettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphî Ezgi (1869-1962) kişisel çalışmaları ile Türk Müzikolojisi üzerindeki çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Raûf Yekta'nın Türk Mûsikîsi konusunda yazdığı bilgiler ilk kez Batı ansiklopedilerinde yer almıştır.

Hâcı Ârif Bey, Şevkî Bey, Nikoğos Ağa, Tanbûrî Âlî Efendi, Hâcı Faik Bey, Tanbûrî Cemîl Bey önde gelen bestecilerden sayılabilir. Bu dönemin bir başka özelliği de, Tanbûri Cemîl Bey'in sâz icrâsında bir okul yaratmış olmasıdır. O'nun etkisi yaşadığı dönem kadar daha sonraki dönemlerde de görülmüştür.

Hâcı Ârif Bey'den sonra Klâsik Ekol gittikçe rağbetten düşmüş ve Zekâi Dede son klâsik olmuştur. Klâsik ekolü devâm ettirmek isteyen bestekârlar XX.asra

kadar gelmişlerdir. Klâsik değerler muhâfaza edilememiş, mûsikîde mutlaka reform yapılması ihtiyacı duyulmuştur.

Hüseyin Saâdettin Arel'den günümüze kadar olan dönemi kapsayan, birçok nedenden dolayı geri plânda kalmış olan Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gerek resmî ve gerekse resmî olmayan kurumsallaşmasının yaşandığı dönem olarak Reformist Dönem kabûl edilir. Çeşitli mûsikî kurumlarında dersler veren Arel, birçok öğrenci de yetiştirmiştir. Açılan yeni mûsikî okullarıyla Klâsik Türk Mûsikîsi'nin yayılması sağlanmıştır.

Fakat genel olarak XX. yüzyıl başları Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gerileme gösterdiği ve adım adım yerini Batılılaşmanın etkisiyle büyük formlu eserlerden küçük formlu eserlere bırâktığı dönemdir.[57]

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde formlar sözlü ve enstrümantâl olmak üzere iki ana kola ayrılmaktadır. Sözlü formlar kendi içerisinde Dînî ve Dindışı olarak ayrılırken, Dînî Formlar da Câmi ve Tasavvuf Mûsikîsi formları olarak sınıflandırılır.

Enstrümantâl formlar peşrev, sâz semâîsi, medhal, taksîm, longa, sirto, aranağme, sözlü formlardan dîndışı olanlar kâr, beste, şarkı, gazel, ağır semâî, yürük semâî, dînî formlardan câmi formu ezân, salâ, Kur'ân, mevlid, mirâciye, salât-ı selâm, tekbîr, tesbîh; tasavvuf formları da Âyîn-i Şerîf, na't, durak, ilâhî gibi örneklerden oluşmaktadır.[58]

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en önemli özelliği ve hattâ genel karakterini "meşk" sistemi oluşturmaktadır. Tamamen usta-çırâk ilişkisine dayanan ve nota kullanılmayan bu öğretim sistemi Mehterhâne, Mevlevîhâne, tekkeler, câmiler, Enderûn, ev toplantıları, mûsikî esnafı loncaları ve özel meşkhâneler gibi değişik mekânlarda icrâ edilmektedir. Bu kurumlar mûsikînin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icrâ kurumu niteliğini taşımaktadır. Ayrıca bu kurumlar yıllarca Klâsik Türk Mûsikîsi'ni besleyen kurumlar olması bakımından da çok büyük önem arz etmektedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin icrâsında nefesli, vurmalı, mızrâblı ve yaylı olmak üzere dört ana başlıkta toplanan çalgılar kullanılmaktadır. Vurmalı çalgılar kudûm,

---

[57] AKAYA, Erol – AKSÜT, Sadun…; *Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.8, s.2875-2880.

[58] ÖZKAN, İsmâîl Hakkı; "*Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1994, s.79-80.

bendir, dâire, def, zil olarak sıralanırken; nefesliler ney, pîşe, mû, girift, mıskal; yaylılar kemân, klâsik kemençe, rebâb; mızrâblılar da lavta, ud tanbûr, santur ve kanûn olarak tamamlanır.[59]

II. Meşrûtîyet'le (1908) Enderûn'un tamamen kapanması, Saray teşkîlâtının küçülmesi, Mızıka-i Hümâyûn'un merkezi askerî bando ve Saray orkestrası durumuna düşmesi, Batı etkisinin tamamen yayılmasıyla 1914 yılında Batı konservatuarı tarzında "Dâr-ül Elhân" adıyla devlet konservatuarı açılmıştır. Kurum tiyatro ve mûsikî olarak iki kısımdan oluşmuştur. Mûsikî kısmı da Türk ve Batı Mûsikîsi olarak ikiye ayrılmıştır.

Dâr-ül Elhân'dan başka pek çok özel ve resmî Türk Mûsikî eğitimi veren okul açılmış; dönemin ünlü mûsikîşinasları bu okullarda eğitim yapmışlardır. O dönem açılan bu kurumlar günümüzde hâlâ Klâsik Türk Mûsikîsi eğitimi veren kurumlardır.[60]

---

[59] TANRIKORUR, a.g.e., s.22, 57-60.
[60] AK, Ahmed Şahin; "*Türk Mûsikîsi Târihi*", Akçağ Basım-Yayım, Ankara, 2004, s.29-30.

4. DÖNEMLERİNE GÖRE MÛSİKÎŞİNAS OSMÂNLI PÂDİŞÂHLARI, DÖNEMLERİNDE MÛSİKÎ ADINA YAŞANMIŞ ÖNEMLİ GELİŞMELER VE BU DÖNEMLERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

4.1. Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Kuruluş Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Kuruluş Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Osmânlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan son pâdişâh Vâhideddin'e kadar geçen süreç içerisinde Osmânlı pâdişâhlarının büyük çoğunluğu mûsikîye önem vermiş, desteklemiş; hattâ besteci kimlikleriyle de hizmet ederek mûsikî sanatında ne derece başarılı olduklarını isbâtlamışlardır. Bu anlamda bu sanat dalına hem gönül hem de yön vermişlerdir. Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi'ndeki tek mûsikîşinas pâdişâh olan II. Murâd Dönemi'nde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve oluşturulan tabloyla bu dönemin genel değerlendirmesi yapılacaktır.

4.1.1. II. Murâd (1421-1451)

Amasya 1404 – Edirne 3 Şubat 1451. Osmânlı pâdişâhlarının 6.'sı (25 Haziran 1421-1444 ve Ağustos 1446-3 Şubat 1451). Saltanatı 1444-1446 arasındaki kısa feragâti nedeniyle iki evrelidir.

Çelebi Mehmed'in (I. Mehmed) büyük oğludur. Annesi Dulkadırlı Süli Bey'in kızı Emine Hâtûn veya Amasyalı Divittar Ahmed Paşa'nın kızı Şehzâde Hâtûn'dur. İlk çocukluk yılları Amasya'da geçti; 1410'da babasıyla gittiği Bursa'da Saray eğitimi aldı. Tahta geçinceye kadar Amasya'da oturdu. Çoğu zamanını Amasya'nın zengin kültür ortamında meclisler düzenleyerek din ve bilim adamları, hekîmler, mutasavvıflar ve şâirlerle geçirdi. Altı yıl süren vâlîlik dönemi sonunda Edirne'de ölen babasının yerine tahta çıktı.

Onyedi yaşında tahta çıkan II. Murâd'ı uğraştıran ilk sorun saltanat savındaki şehzâdeler oldu. Bunu "Düzmece Mustafâ Vak'ası", Bizans, Macar ve Venedik'in saldırıları izledi. II. Murâd saltanatının ilk on yılı sonunda Osmânlı Devleti Balkanlar'da Yıldırım Bayezid dönemindeki sınırlarına ve gücüne kavuşmuş

bulunuyordu. Eflâk ve Sırbistan, II. Murâd'ın yüksek egemenliğini tanıkları gibi Arnavutluk ve Epir Osmânlı sınırlarına katılmış; Bosna Krallığı, Arta ve Mora Despotlukları, Bizans İmparatorluğu haraç-güzar kılınmışlardı. 1432'de Edirne'ye gelen gezgin B. De lâ Broquiere "Savaştan hoşlanmayan II. Murâd şâyet elindeki olanakları seferber etse, Hristiyan âlemînden daha birçok yerleri fethedebilir" diyerek Murâd'ın hazînesine yılda 2,5 milyon duka altını girdiğini ve Rumeli'deki ordusunun da 4-5 bini kapıkulu olmak üzere 120 bin mevcûda ulaştığını haber vermektedir. Osmânlı pâdişâhları içerisinde Avrupa topraklarında ilk kapsamlı seferi yapan da II. Murâd'dır.

1440'da altı ay boyunca Belgrad'ı kuşatan II. Murâd "tüfek ateşiyle" savunulan bu kaleyi alamamış ve bu başarısızlık saltanatının dönüm noktası sayılmıştır. 12 Haziran 1444'te de Edirne Segedin Anlaşması'nı imzâlamış bu anlaşmayla Osmânlı sınırları daralmış ve Tuna doğal sınır olmuştur. Bu anlaşmanın bedeli 23 yıllık saltanatı boyunca Osmânlı sınırlarına katılan yerlerin yitirilmesi olmuştur. Bu olayların sonucunda Osmânlı târihinde benzeri yaşanmayan bir olayla tahttan çekilmiştir. Hanedân vârisi çocuk yaştaki II. Mehmed'tir. Bundan faydalan Haçlı Ordusu harekete geçmiş, oğlunun bir fermân kaleme alıp ordunun tekrar başına geçmesini istemesiyle 10 Aralık 1444 de II. Murâd Varna Zaferi'ni kazanmıştır.

II. Murâd beş yıl süren ikinci hükümdârlığında da Mora, Arnavutluk Seferleri'ne çıkmış II. Kosova Savaşıyla Macarları yenmiştir. Dönüşte oğlunu evlendirmiş, düğünden kısa bir süre sonra ölmüş; ölümü oğlu II. Mehmed Edirne'ye gelene kadar 16 gün gizli tutulmuştur. Cenâzesi Bursa'ya götürülerek Murâdiye'de oğlu Âlî'nin yanına gömülmüş, vasiyeti üzerine üstü açık bir türbe yapılmıştır.

II. Murâd tasavvufa, bilime ve sanata düşkündü. Şiir yazan pâdişâhların ilkidir. "Bezm" denen içkili eğlence ve söyleşiler düzenlettiği; bilim ve sanat adamlarıyla dostluklar kurduğu bilinmektedir. Osmânlı bilim ve kültür çalışmaları O'nun zamanında temellendirilmiş, Osmânlı kültürünün ilk yapıtları O'nun zamanında yazılmış; tıp, din ve ahlâk çevirileri yapılmıştır. Murâdiye'de bir külliye, Edirne Sarayı, Üç Şerefeli Câmi ile medrese, Darü'l-fakr (yoksullar yurdu) ve

imâreti kapsayan külliyesi ayrıca Ergene Köprüsü O'nun zamanında yapılmış büyük eserlerdir.[61]

4.1.1.1. II. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

I. Murâd'ın Edirne'yi almasından hemen sonra 1363'te kurduğu Saray Okulu olan Enderûn II. Murâd zamanında gelişme göstermiştir. I. Murâd zamanındaki din derslerine II. Murâd şiir, mûsikî, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi gibi dersleri eklemiştir.

Mûsikîye düşkünlüğü şehzâdelik yıllarında Amasya'da başlayıp Edirne, Manisa ve Bursa'da devâm eden pâdişâh II. Murâd'ın zamanı, P.Wittek'in "İlk Türk Romantizmi" adını verdiği edebî akımın da yeşerdiği devirdir. Enderûn mektebindeki öğretim konularına çeşitli müsbet ilim dersleriyle birlikte şiir, inşâ ve mûsikîyi de ilâve ettiren II. Murâd, Bursa Sarayı'nda çevresine topladığı değerli mûsikîciler arasında yer alan Hızır bin Abdullah'a önce ricâ, sonra O'nun huzûrunda kendisinden daha değerli mûsikîciler bulunduğunu söyleyip özür beyân etmesi üzerine de ısrar ederek yazdırdığı "Edvâr"; Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin'in yaklaşık 1400'de yazdığı ilk nazariyât kitabı "Kitâb'ül-Edvâr"dan sonra Osmânlılar'ın ilk Türkçe mûsikî kitabıdır. Bedr-i Dilşâd'ın uzun bir bölümü mûsikîye ayrılmış olan "Murâd-nâme" adlı ahlâkî nasihâtnâmesiyle, Türk Mûsikîsi târihinin en büyük nazariyâtçısı Safiyyüddîn'in (ö.1294) Farsça "Edvâr"ı Ahmedoğlu Şükrullah (1388-1467) tarafından Türkçeye çevrilerek II. Murâd'a sunulmuştur. II. Murâd ayrıca önce Celâyirli Hüseyin Hân'ın sonra Timur'un musâhibi olan büyük Marâgi'nin (ö.1435), "Makâsıdü'l Elhân" adlı eserini ithâf ettiği çok büyük bir sanat koruyucusu olmanın şerefini de taşır. İlk resmî mûsikî çevresi II. Murâd zamanında olmuştur. Türk-İslâm dehâsı olan Hızır bin Abdullah'ın adını târih sayfalarının yazmasını sağlayan da II. Murâd'dır.[62]

II. Murâd Osmânoğullarından çıkan ilk bilgin ve sanatkârdır. Çok büyük bir kültürel ve entellektüel faâliyet gösterir; her türlü ilim, edebiyât, sanat sahasını ve tezâhürünü büyük ölçüde destekler. Buna yön vererek çok akıllı bir şekilde yapar. II. Murâd Batı'da Fâtih Devri'nin, Şâhrûh (1409-1449) ise doğuda Hüseyin Baykara (1430-1505) Devri'nin gerçek hazırlayıcısıdır. II. Murâd yüzlerce birleşik makam

---

[61] SAKAOĞLU, Necdet; Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmânlılar Ansiklopedisi, *II. Murâd,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, C.2, s.235-238.
[62] TANRIKORUR, a.g.e., s.28, 35-36, 80.

yaptırıp, her türlü terkîbî tercüme ettirmiştir. Böylesine bir faâliyete ve makam furyasına başka bir devirde râstlanmamaktadır. Bu makamlar bilhassa Hızır bin Abdullah'ın eserlerinde kaydedilmiştir. Şükrullah'ın "Terceme-i Kitabü'l Edvâr"ı da bu devre aittir. II. Murâd'ın emriyle "açık Türkçe" ile tercüme edilmiş eserlerden biridir. 1422 yılında Marâgi tarafından yazılmış olan "Makâsıdü'l Elhân" (Nağmelerin Amacı) isimli Farsça eserin bir nüshası Raûf Yekta Bey'in Kütüphânesi'nde, II. Murâd'a sunuş yazısı bulunan diğer nüshası da Leiden Üniversitesi kitaplığında bulunmaktadır. Marâgi bu eserinde kendi icâdı olan sâzlar hakkında bilgiler vermiş, mûsikî sanatını yücelten önemli olaylardan söz etmiştir.[63]

II. Murâd ilim ve sanatı himâyesi ile XV. yüzyıl Batı Türkleri Rönesansı olarak nitelendirilen bu dönemin başlatıcısı sayılacak düzeyde bilim ve sanatla ilgilenmiş, gelişmesini ve korunmasını sağlamıştır. Hazırlattığı kitaplar bugün Türk Mûsikîsi nazariyâtını öğrenmemizin sebeblerini hazırlamıştır.[64]

Bu pâdişâh ilim ve sanat adamlarını korumuş, onları teşvîk etmiş, bilimsel çalışmaları için âdetâ zorlamıştır. Sultân II. Murâd kendisinden önceki dönemlerde yazılmış eski eserlerde sözü edilen yüzlerce birleşik makamı inceletmiş, çeşitli denemeler yaptırmış, mûsikî târihimizin en verimli yılları yaşanmıştır.[65]

Hattâ pâdişâhın ilim ve sanatla bu kadar yakından alâkadar olması büyük bilgin ve bestekâr Abdulkâdir Marâgi'yi de çok etkilemiş ve yazdığı "Makâsıdü'l Elhân" isimli eserini bu pâdişâha ithâf etmiştir.[66]

Mûsikîyi son derece seven, koruyan, destekleyen, teşvîk eden; şâir, bestekâr ve bilgin pâdişâh olarak adını târihe yazdıran II. Murâd'ın günümüze bestelerinden hiçbiri ulaşamamıştır.[67]

---

[63] AK, a.g.e., s.55, 57.
[64] AKSÜT, Sadun; "*Müzisyen Osmânoğulları*", İnterbank Yayınları, İstanbul, 1990, s.7.
[65] ÖZALP, a.g.e., s.299.
[66] BARDAKÇI, Murâd; "*Meragalı Abdülkadir*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s.43, 46.
[67] *Yeni Hayât Ansiklopedisi*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973, C.5, s.2413.

4.1.1.2. Kuruluş Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Tablo 4.1. Kuruluş Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN KURULUŞ DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1453-1579)							
	Besteciliği	**Saz Eseleri**		**Sözlü Eserler**		**İcrâ Ettiği Çalgılar**	**Terkib Ettiği Makamlar**	**Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler**
		Dînî	**Din Dışı**	**Dînî**	**Din Dışı**			
II. MURÂD (1421-1451)	Bestekârlık yapmıştır, fakat eserleri günümüze ulaşamamıştır.	-	-	-	-	-	-	- Enderûn'a mûsikî dersinin eklenmesi. - Hızır bin Abdullah'a yazdırdığı "Edvâr" - Ahmedoğlu Şükrullah tarafından Türkçe'ye çevrilen Safiyüddin'in Farsça Edvâr'ı. - Marâgi'nin Makâsıdü'l Elhân'ı. - İlk resmî mûsikî çevresinin oluşması. - Yüzlerce birleşik makamın her türlü terkibinin tercüme ettirilmesi (Makam furyası) - Şükrullah'ın yazdığı Terceme-i Kitabü'l Edvâr. - İlim ve sanatı himâyesiyle XV. Yüzyıl Batı Türkleri Rönesansı'nın başlaması.

4.2.Osmânlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Yükselme Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Yükselme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi'ndeki Mûsikîşinas Pâdişâhlar Sultân II. Mehmed (Fâtih) ve Sultân II. Bayezid Dönemi'nde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve oluşturulan tabloyla bu dönemin genel değerlendirmesi yapılacaktır.

4.2.1. Sultân II. Mehmed (Fâtih) (1451-1481)

Edirne 1 Nisan 1430 Tekürçayırı / Gebze 3 Mayıs 1481, Osmânlı pâdişâhlarının 7.'si (Ağustos 1444-Ağustos 1445 ve 19 Şubat 1451- 3 Mayıs 1481) II. Murâd ile Hümâ Hâtûn'un oğludur.

Babasının ölümü üzerine Edirne'ye gelerek tahta oturdu. Fâtih'in Türk ve dünya târihi açısından gerçekleştirdiği en büyük olay 6 Nisan 1453'te kuşatmayla başlanan, 29 Mayıs 1453 Salı sabahı Belgrad Kapısı'ndan Ulubatlı Hasan ve Yeniçerilerle girerek sonlanan İstanbul'un fethidir. Bizans İmparatorluğu'nu kapatıp, İstanbul'u fethederek Osmânoğullarının en büyük ve anlamlı zaferini kazanan II. Mehmed kente ilk girdiği gün Ayasofya'yı gezmiş, ezân okutup ikindi namâzını kılmış, mâbede hiçbir zarar vermeden câmiye çevrilmesini emretmiştir. Kentin her semtinde tellallar bağırtarak saklananların evlerine dönmeleri; herkesin din, can, mâl ve ırz güvencesinde olduğu duyurulmuştur. İstanbul "mahrûsa-i saltanat" yanî başkent ilân edilmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra Anadolu'ya, Sırbistan'a, Foça'ya, Mora'ya, Argos'a, Taşoz'a, Amasra'ya, Trabzon'a, Kefe'ye, Atina'ya, Kastamonu, Sinop'a, Eflâk'a, Bosna Krallığı'na, Konya'ya, Eğriboz'a, Kırım'a ve son olarak Boğdan'a seferler düzenlenmiş, pek çok zafer elde edilmiş; buralarda yaşayan sanatkâr ve tüccar zümrelerinden oluşan kalabalık gruplar İstanbul'a göç ettirilmiştir.

1481'de Doğu seferi için orduyla İstanbul'dan ayrılan fakat Maltepe'de hastalanan Fâtih Gebze yakınlarındaki Tekürçayırı'nda ölmüştür. 2 imparatorluğa, 4 krallığa, 6 prensliğe, 5 dukalığa son veren Fâtih'in ölümü duyulunca Roma'da şenlikler, Avrupa kiliselerinde şükür âyînleri yapılmıştır.

Önceki Osmânoğulları'nın türbeleri Bursa'dayken Fâtih İstanbul'daki câminin kıble tarafındaki türbesine gömülmüştür.

Hükümdâr tahtta olduğu zamanda şehrin imârından el çekmemiş, müthiş bir imârlaşmaya girişilmiş, Topkapı Sarayı başta olmak üzere pek çok yapı inşâ ettirmiştir. Fâtih kavim ve din farkı gözetmeksizin sanatçı, düşünce ve bilim adamlarını İstanbul'a toplamayı amaç edinmiş, İslâm bilimleri için de medreseler yaptırmıştır. Semerkand'tan getirilen Âlî Kuşçu matematik öğretiminin temelini atmış, Amasyalı hekîm ve bilim adamı Sabuncuzâde Şerefeddin 1465'te "Cerrahnâmetü'l-Hâni"yi İstanbul'da çevirmiştir. Saray nakışhânesini kurarak hattâtların çalışmalarına olanak sağlamış böylece Saray merkezli sanatsal çalışmalar başlamıştır. Resmi en çok yapılan Osmânlı pâdişâhı Fâtih'in 1479'da İtalyan sanatçı Bellini tarafından portre ve madalyonları yapılmıştır. O'nun Müslüman sanatkârlar tarafından yapılan resim ve minyatürleri de vardır. Mehmed Siyah Kalem'e hazırlattığı albümde günümüze ulaşmıştır. İlk altın Osmânlı dinârı 1478'de adına kesilmiştir. Koyduğu yasak ve kuralları, öngördüğü yasaları, devlet protokolünü "Fâtih Kanûnnâmesi" adı altında toplamıştır. Avnî mahlasıyla şiirler yazan II. Mehmed "Dîvân"ı olan ilk Osmânlı pâdişâhıdır.

Fâtih'i birçok sanatkâr ve yazar betimlemiştir. İtalyan Dolfin O'nun az gülen, zekî, çalışkan, cömert, amacına ulaşmada inatçı, her gün kitap okuyan, araştırma ve incelemeler yapan eşsiz bir insan olduğunu anlatır. Bir başka İtalyan Langusto ince yüzlü, uzunca boylu, asîl tavırlı, korku uyandıran, az gülen, öğrenmeye aşırı istekli ve cihân devleti kurmayı hedeflemiş bir hükümdâr olduğunu açıklar. Osmânlı târihçilerinden Neşrî, Fâtih'i adâletli, yiğit, bilgin, dindar, bilginleri ve erdemleri koruyan, nerede bir olgun kişinin varlığını haber alsa İstanbul'a getirip aylık bağlatan bir sultân olarak tanıtır.[68]

4.2.1.1. Sultân II. Mehmed (Fâtih) Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Sultân II. Mehmed (Fâtih), babası II. Murâd'ın devrindeki Batı-Türk Rönesansını geliştirmiş, her yönden Ortaçağ'a son verip Yeniçağ'ı açmıştır. Bazı târihçilerce Türkiye ve Türk Târihi'nin değil dünya târihinin en mühim şâhsîyeti sayılan Fâtih'in Batı-Türk Rönesansı oğlu II. Bayezid devrinde de devâm etmiştir.[69]

Osmânlılar II. Mehmed'in İstanbul'u almasından sonra, Bizans sanatıyla tanıştılar. Bundan da öte Batı sanatını tanımaya çalıştılar. 1465'te sanatçı Mateodi

---

[68] SAKAOĞLU, a.g.e., *Mehmed II (Fâtih),* s.82-86.
[69] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s.16.

Pasti, 1478-1480'de Costenzo di Ferrare, ardından Gentile Bellini, 1479-1480 arasında İstanbul'a çağrı üzerine geldiler. Osmânlı sanatçıları da Venedik'e gönderildi. Nakkaş Sinan Bey bunlardan biriydi. "Elinde gül tutan Fâtih" portresini yapmıştı. Bilindiği gibi Bellini de Fâtih'in portresini yapmıştır. Bu olaylar sanata olan ilginin ve önemin ilk belirtileri olarak göze çarpar.

Fâtih'ten sonra Osmânlı kültürel yaşamı yeni bir çehreye büründü. II. Mehmed kültürlü bir pâdişâhtı. Arapça, Farsça bilir; ilâhîyata, bilime ve sanata ilgi duyardı. Bu düşüncelerinden dolayı İstanbul'u büyük bir kültür kenti hâline getirmeye çalıştı. İlk önemli çabalarından biri medreseyi düzeltmek oldu. Medreseyi iki kola ayırdı: Birinci kolda Arapça, Farsça, ilâhîyat, fıkıh, mantık okutulurken; aritmetik, tıp ve astronomiyle güçlendirildi ve din kısmının başına belli başlı İslâm bilginleri getirildi. Bunun yanında sekiz okullu bir üniversite kurdu. Her dinden tıp adamlarını bu okula getirdi. Tıbba birde hastane bağladı. Türkçe yazılmış cerrahî kitap basıldı.

Fâtih'le birlikte edebiyâtta yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akım kökü Fars ve Araplara dayanan "Dîvân Edebiyâtı"dır. Dîvân şâirleri Saray tarafından desteklenmiş, büyük itibâr görmüştür.

Son derece hızlı ilerleyen ilim ve sanat çalışmaları içerisinde mûsikî ise Fâtih'e kadar Osmânlı'da dört kanalda yürümüştür. Askerîyede, halk arasında, medrese ve tekkelerde. Fâtih ile birlikte mûsikîde ilk kez okullaşma olmuş ve Enderûn'da mûsikî eğitimi verilmeye başlanmıştır. Böylece Saray mûsikîye de el atmıştır. Devletin sanata el atması, onun gelişmesi için büyük olanaklar yaratmıştır. Sanatçıların eğitimi, mâddî gereksinimlerinin karşılanması; araç, gereç, yer, barınma, sanatta icrâ olanağı, sanatı yayma gibi imkânların yanında devletten güç almanın getirdiği kolaylıklar ve rahat çalışma ortamı mûsikînin yolunu açmıştır.[70]

Fâtih döneminde Mâragalı Abdülkâdir'in oğlu Abdülazîz'in eseri "Nekavetu'l Edvâr"; Fâtih'e ithaf edilen Fethullah Mü'min Şirvani'nin Arapça Edvârı "Risale fü İlmü'l Mûsikî" gibi kitaplar XV. yüzyılın Osmânlı Mûsikî kültürünün oluşmasında temel alınan Doğu İslâm kültür kaynaklarının Saray tarafından değerlendirildiğini, daha doğru bir deyişle Osmânlı Mûsikîsi'nin oluşumunun ve kimliğinin belirlenmesinde gerekli birikimi sağladığını gösterir.

---

[70] KAYGISIZ, a.g.e., s.93, 103, 148,149.

Bu şekilde Saray için mûsikî kitaplarının hazırlanması, bu kitapların dönemin pâdişâhı olan Fâtih'e ithâf edilmesi Osmânlı Sarayı'nın mûsikîye olan ilgisinin düzeyini ve başlangıcının belirlenmesi açısından önemlidir. Fâtih ilim ve sanatla son derece ilgili, teşvîk edici, destekleyici, Sarayda himâye edici bir şâhsîyettir.

Fâtih dönemini anlatan "Târih-i Ebü'l- Feth" in yazarı Dursun Bey 1457'de Fâtih'in şehzâdeleri Bayezid ve Mustafâ'nın Edirne'de Meriç Nehri üzerindeki bir adada kurulan çadırda yapılan sünnet düğünündeki mûsikî meclisi ile orada çalınan çalgıları anlatır. Dursun Bey'in "Kanûnû Pâdişâhî" demesinden Fâtih Saraydaki bu tür mûsikî meclislerinde Saraya mahsûs bir usûlün olduğu, bu usûle uyarak mûsikî icrâ edildiği anlaşılabilir. Dursun Bey'in saydığı özellikle şeştar, barbut gibi sazlara ve ud, tanbûr, rebâb, barbut ve şaştarın bir arada çalınmasına bakarak, bu mûsikînin İslâm etkisi taşıdığı ve Fâtih zamanında henüz özgün bir Osmânlı kimliğinin oluşmadığı da anlaşılır.

Fâtih'in Sarayında "Şîrmerd" adında bir udî ile "İshak" adında bir kanûnînin buluduğu da bugün elimizdeki bilgiler arasındadır.

Rebiyülahr 932/Ocak 1526 târihli bir "ehl-i hıref" defterinde "cemaat-i saztırâşân" (çalgı yapımcıları) arasında Fâtih zamanında Saraya alınmış 12 akçe yevmiyeli tanbûracı "Muslihiddin" adında bir mûsikîci kayıtlıdır. Bu kayıt Fâtih döneminde Sarayda gündelikli sâzende bulunduğunu ve bilim-sanat etkinliklerinin sürekli bir canlılık gösterdiğini anlatır.[71]

Târihimizde ve kültürümüzde kendine mahsûs bir yer tutan İstanbul, mûsikîmizde de müstesnâ bir yere sahibtir. Bilindiği gibi Fâtih'le birlikte İstanbul, Devleti'nin pay-ı tahtı olmuş; Pâdişâh şehri bir yandan yeni binâlarla süsleyip güzelleştirirken diğer yandan âlimleri ve sanatârları davet ederek İstanbul'u bir ilim ve sanat merkezi hâline getirmeye çalışmıştır. Fâtih babası II. Murâd'ın izinde giderek O'nun büyük ehemmiyet verdiği mûsikî sanatının Osmânlı ülkesinde gelişmesi ve ilerlemesi için elinden geleni esirgememiştir. Oğlu II. Bayezid de aynı gayreti göstermiş ve Osmânlılar bu üç pâdişâhın devrinde mûsikî sanatında Doğu Türkleriyle başa baş hâle gelmişler, hattâ onları geçmeyi başarmışlardır.

Fâtih zamanında Saray ve devlet hizmetine gereken üstün vasıflı elemanları yetiştirmek maksadıyla kurulan ve geliştirilen Saray mektebinde -Enderûn'da- askerî

---

[71] www.turkmûsikîsi.com/araştırmâlar/sarayda mûsikî

ve idarî eğitimin yanı sıra; sanat eğitim ve öğretimine de önem verilmiş; mûsikîye büyük ilgi ve alâka gösterilmiştir. Devrin en iyi hocalarında yetişen gençler; Türk Mûsikîsi'nin gelişip ilerlemesine ve yayılmasına çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. Böylece her devirde en ünlü, en iyi mûsikîşinasların Sarayda toplanması ve bunların çoğunun Enderûn'da hocalık etmesi gelenek hâline gelmiştir.[72]

Fâtih zamanında Askerî Mûsikî de ilerleme göstermiştir. Hûnlar zamanında Tuğ olan askerî mızıka okulunun adı Fâtih'ten sonra "Mehterhâne" olmuştur.[73]

Mehter Selçûklulardan Osmânlılar'a geçmiş, I. Osmân Uç Beyi olunca Selçûklular kendisine mehter takımı göndermiş, mehter sonraki yıllarda genişlemiş, Orhan Bey zamanında Yeniçeri Ocağı kurulunca da Yeniçerilerle birlikte özdeşleşmiştir. Ardından geliştirilen mehter takımı Fâtih'le birlikte büyük bir birliğe dönüştürülmüştür.

Osmânlı Devletinde Fâtih ile Osmânlı sanatında bir sıçrama ve yön değiştirme olmuştur. Batı Sanatı, Bizans Sanatı, Batı Tekniği ile ilgilenme Fâtih döneminde gerçekleşmiştir. Diğer sanat dallarında yapılan atılımlar mûsîkiye de yansımıştır. Enderûn'da köle ve devşirme çocuklardan seçilen kız ve erkekler Saray hizmeti için yetiştirilmiş, eğitimlerinde birçok dersin yanında mûsikî de öğretilmiştir. Bu sayede çalgı çalıp şarkı söyleyebilmişlerdir. Câriyelerin eğitiminde mûsikî önemli bir yer tutmuştur. Sarayda iç hizmetler için yetiştirilen (iç oğlan, kapıkulu) devşirme erkek çocuklar da kızlar gibi mûsikî eğitimine tâbi tutulmuştur. İçlerinde başarılı olanlardan bir kısmı, Sarayın müzisyen kadrosuna alınmıştır.

Bundan başka, genel olarak pâdişâh âilesi ve yüksek görevlilere yönelik mûsikî toplulukları oluşturulmuştur. Çalgıcı, şarkıcı, söz yazarı ve bestecilerden oluşan topluluklar; yöneticiler için dinlenme, eğlenme ve dinsel içerikli eserler seslendirmiştir.

Fâtih döneminde hangi bestecilerin olduğu ve ne tür eserler verildiği konusunda bilgi yoktur. Bir varsayıma göre Tasavvuf Mûsikîsi'ni iyi bilen Hâcı Bayram Velî'nin ardıllarından Akşemseddin yoluyla bu mûsikî İstanbul'a gitmiş olabilir. İkinci olasılık Mevlevîlik, Bektâşilik gibi tarîkatlarla Ahîlik gibi meslek

---

[72] TURA, Yalçın; " *Türk Mûsikîsini Meseleleri*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s.32-33.
[73] TANRIKORUR, a.g.e., s.22.

örgütleri sayesinde mûsikînin Saraya taşınmış olabileceği varsayılmaktadır. Buna üçüncü bir kaynak olarak mehter takımı yoluyla Acem ve Arap etkilerinin geldiği kabûl edilebilir. Zira mehter, kesintiye uğramadan İran ve Anadolu Selçûklularından Osmânlı'ya taşınmıştır. Dördüncü olarak Süleyman Çelebi gibi şâir-müzisyen-din adamları vardır. Bunların dînî mûsikî yaptıkları bilinmektedir. "Mevlid-i Muhammediye" gibi çeşitli na't ve ilâhîler besteleyen Çelebi gibi kişiler, zamanla Saraya girmiştir. Beşinci olarak Fârâbî, İbn-ü Sînâ gibi X. ve XI. yüzyıl İslâm bilgin ve mûsikî adamlarının mûsikîyi; önce İran'a, ardından Selçûklu ve Osmânlı'ya taşıdığı söylenmiştir. Bütün bunlara ek olarak XIV. yüzyıl sonlarından XV. yüzyıl ortalarına kadar yaşamış olan Marâgalı Abdülkâdir, bu mûsikîyi ilk kez kuramlaştıran bestecilerden biridir. Onunla mûsikî Osmânlı Sarayı'na girmiştir. Elde yazılı belge olmadığı için bu mûsikîlerin nasıl olduğu pek bilinmemektedir. Sadece ebced yazısıyla yazıldığı, bu eserlerden 30 kadarının elde olduğu belirtilmektedir.[74]

Atılgan, onur ve şân peşinde koşan, zekî, kimseden çekinmeyen bir pâdişâh olan Fâtih, kişisel zevk ve eğlence hayâtına ilgisizdi. Batı kaynaklarından onayladığı üzere Arapça, Farsça, Slavca, Rûmca, Çağatayca bilirdi. Geniş hoşgörü sahibiydi. İlim ve sanat adamlarına meclisi her zaman açıktı. Fâtih'in bestelenmiş şiirlerinin listesi:

1- Alâeddin Yavaşca (1926) Şehnâz Şarkı Ağır Aksak
2- Melahat Pars (1918) Hicâz Şarkı Müsemmen
3- Ekrem Güyer (1921-1954) Uşşâk Şarkı Müsemmen
4- Turhân Toper (1929) Hicâz Şarkı Müsemmen
5- Emin Ongan (1906-1984) Râst Şarkı Müsemmen
6- Osmân Nûrî Özpekel (1957) Hicâz Yürük Semâî
7- Bekir Sıtkı Sezgin (1936-1996) Mâhûr İlâhî[75]

Osmânlı büyük sanat hâmîsi Fâtih ile Avrupalı, Yavuz ile İslâm, Kanûnî ile dünyalı kimliğine bürünmüştür.[76]

---

[74] KAYGISIZ, a.g.e., s.145, 150-152.
[75] ÖZPEKEL, Osmân Nûrî; Osmânlı, *Şâir ve Bestekâr Osmânlı Pâdişâhları*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.610-611.
[76] KAYGISIZ, a.g.e., s.18.

4.2.2. Sultân II. Bayezid (1481-1512)

Dimetoka Aralık 1447- Ocak 1448- Abalar Köyü, Çorlu 10 Haziran 1512. Osmânlı pâdişâhlarının 8.'si (22 Mayıs 1481-24 Nisan 1512)

II. Mehmed (Fâtih) ile Gülbahar Sultân'ın oğludur. İstanbul'da tahta çıkan ilk Osmânlı pâdişâhıdır. Saltanatının başlangıcında ve sonunda Yeniçeri ayaklanmaları olmuştur. İstanbul'da bir külliye yaptırmıştır. Hattât ve şâir olan II. Bayezid, şiirlerinde Adnî mahlasını kullanmıştır.

Babası Fâtih'in Gebze'de ansızın ölmesiyle küçük kardeşi Konya Vâlîsi Cem'den önce İstanbul'a gelerek tahta oturmuştur. Kardeşi Cem Sultân ölene kadar (1495) saltanatının başlıca sorunu olmuştur.

II. Bayezid'in hükümdârlığında halkın kendisini "uğursuz" saymasına neden olan şiddetli sağanaklar, yangınlar, fırtınalar, büyük depremler, salgınlar ve kıtlıklar yaşandı. Bu olaylarda binlerce insan öldü, sadece İstanbul'da 109 câmi, 1070 ev yıkıldı.

II. Bayezid, babası Fâtih'in merkez ve taşra yönetimlerindeki ödünsüz tutumunu izleyemediğinden saltanatının son iki yılında, oğullarının taht için başlattıkları savaşıma etkin bir müdâhalede bulunamadı.

Yeniçerilerin desteğini alan Şehzâde Selîm'i (Yavuz) II. Bayezid İstanbul'a davet etti. 5000 Yeniçerinin gösteriler yaparak kent dışında karşıladığı Pâdişâh alayı 19 Nisan 1512'de Topkapı'dan İstanbul'a girdi. 24 Nisan 1512'de Topkapı Sarayı'nda düzenlenen ve bütün Kapıkulu Askerleri'nin de izlediği ayak dîvânında II. Bayezid tahtı Selîm'e bırâktı. Eski Pâdişâh hazırlıklardan sonra Dimetoka'ya giderek Çorlu'da öldü. İstanbul'da adını taşıyan külliyede câminin kıble tarafına gömüldü.

İstanbul'un gerçek anlamda Osmânlı başkenti ve bir kültür merkezi oluşunun süreci II. Bayezid'in hükümdârlığı döneminde başlamıştır. Bilim adamlarını ve sanatçıları koruyan hükümdâr Doğu-Batı dengesine babası gibi hoşgörüyle yaklaşamamış olsa da pek çok sanatçıyı, târihçiyi, yazar ve ozanı himâye ettiği bir gerçektir. Çağdaşı otuz kadar bilgin ve sanatçıya yüksek aylıklar bağladığı bilinmektedir. Fâtih'in Bellini'ye yaptırdığı resimleri Saraydan çıkarmasına karşılık, Leonardo da Vinci'ye Haliç ve Boğaz Köprüleri için projeler hazırlatması, aynı konuda Michelangelo'nun önerileriyle ilgilenmesi önemlidir.

II. Bayezid uzun yıllar bulunduğu Amasya'ya, Osmânlı Devleti'nin ilk başkentleri olan Bursa'ya ve Edirne'ye ayrıca ana yollar üzerine pek çok hayır eseri yaptırmıştır. Osmânlı ülkesinin iki taht (İstanbul ve Edirne) ve bir sancak (Amasya) kentine yaptırdığı üç büyük külliyeyle Anadolu Türk-İslâm Mimârlığı'nın gelişmesine hizmet eden II. Bayezid İstanbul'un su gereksinimi için Cebeciköy su isâle yolunu yaptırmış, iki büyük deprem felâketinin izlerini silmek için, saltanatının son iki yılında büyük çaba ve para harcamıştır. Acemîoğlanlarının eğitimleri için Galata Sarayı'nı yaptıran da II. Bayezid'dir.

Şiirleri küçük bir dîvânda toplanmıştır. Döneminde ve daha sonra onun ermişliğine inananlar olmuştur. Ölümüne düşürülen "Geçdi Sultân Bayezid-i Velî" dizesindeki "velî" (ermiş) sözcüğü bunun kanıtı sayılmıştır. Kendisiyle ilgili efsaneler, kerâmet öyküleri çoktur.[77]

4.2.2.1. Sultân II. Bayezid Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Osmânlı pâdişâhları içerisinde (izâfe edilmiş olsa bile) mûsikîyle ciddi bir biçimde uğraşan ilk simâ II. Bayezid'dir.[78]

XVI. yüzyıl minyatürleri Mevlevî Âyînlerini ve köçek oyunlarını resmetmekte ve bu belgeler II. Bayezid'in mûsikîye çok önem verdiğinin bir göstergesi olarak önemli belge niteliği taşımaktadır.[79]

II. Bayezid 1846'da Edirne'de yaptırdığı Külliyesi'nin Şifahânesinde (bir tür üniversite hastahânesi) sinir ve akıl hastalarının, hastalık tür ve derecelerine göre sümbül, şebboy, karanfil, yasemin ve fesleğen kokularıyla; üveyik, keklik ve bıldırcın etlerinin yanı sıra eski bir Türk âdetinin devâmı niteliğinde 10 makamdan özel olarak bestelenen mûsikî parçalarıyla hastalarının tedâvî edildiği bir medenîyetin hükümdârıdır.

Lâdikli Mehemmed Abdülhamîd Çelebi'nin "Zeynü'l-Elhân fî İlmi't Te'lif ve'l-Evzan" ve "er-Risâletü'l-Fethiyye" adlı eseri bu Pâdişâh'a ithâf edilmiş olup,

---

[77] SAKAOĞLU, a.g.e., *Bayezid II*, C.1, s.299-302.
[78] ÖZPEKEL, a.g.e., s.611-612.
[79] KAYGISIZ, a.g.e., s.160.

"Beyânü'l-Edvâr ve'l-Makâmat ve fî İlmi'l-Esrar ve'r-Rîyâzât" adlı anonim eser de aynı çağın en önemli mûsikî kitabıdır.[80]

Bu kitabın başında XV. yüzyıl sonu XVI. yüzyıl başlarında Osmânlı Sarayı'nın mûsikî siyâsetini ne yolda çizdiğini göstermesi bakımından ilginç bir bölüm vardır. Yazar bu bölümde önce mûsikî biliminin matematik biliminde ikinci hoca sayılan Fârâbî'den kaynaklandığını, daha sonra Safiyüddin Abdülmûmin'in matematikten yararlanarak sesleri tesbît ettiğini, Safiyyüddîn zamanında Bağdâd'ta bilginlerin mûsikîyle uğraşmalarının yasak edildiğini ama mûsikî biliminin aslında "İlm-ü Hakk" olduğunu, "terk edilecek fenn olmadığını" çeşitli kanıtlar ve örnekler göstererek açıklamaktadır.[81]

Aynı dönemin tanınmış bir diğer nazariyecisi de, "Makâsıdü'l Edvâr" başlığını taşıyan eseriyle Marâgi'nin torunu olan Mahmûd Çelebi'dir.[82]

II. Bayezid ayrıca Osmânlı hat ekolünün kurucusu Şeyh Hamdullah'ı Amasya'dan İstanbul'a getirten ve Marâgi'nin çırağı Gulam Şâdi'den yetişen, Horâsân hükümdârı Hüseyin Baykara'nın fasıl şefi olan, üstâd Zeynelâbidin'in İran'dan gelip Sarayına girdiği büyük bir sanat koruyucusudur. İmparatorluğun en büyük kültür ocaklarından olan İstanbul'un ilk Mevlevî Dergâhı Kulekapısı (Galata) Mevlevîhânesi'de O'nun zamanında kurulmuştur. (1491)[83]

II. Bayezid'in Sarayında yevmiyeli mûsikîciler bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivindeki Kanûnî Sultân Süleyman Dönemi'ne ait 7843 no'lu defterde "cemâât-i mutribân" arasında, II. Bayezid zamanından beri mutrib olduğu belirtilen "Şabân" ve "Hüsrev" adlı kopuzcularla, "Sâdi" ve "Muhiddin" adlı iki kanûnî ve "Nasuh" adında bir kemençecinin adı geçmektedir. Kopuzcu Hüsrev'in yanında "içerden çıkmıştır" notunun bulunması, Bayezid'in Sarayı Enderûn'unda mûsikîcilerin de bulunduğunu gösterir.[84]

Oğullarından Amasya Vâlîsi Sultân Ahmed, mâhiyetinde maâşlı fasıl heyeti bulunduracak ve Zeynelâbidin'i dâvet edip hem kendisine, hem müzisyen çocuklarına en yüksek itibârı gösterecek kadar mûsikîye düşkündür. Zeynelâbidin aynı itibârı, Ahmed'in kardeşi Manisa Vâlîsi Korkud'dan da görmüştür. Birkaç sâzda

---

[80] TANRIKORUR, a.g.e., s.36.
[81] www.turkmûsikîsi.com/araştırmâlar/sarayda mûsikî
[82] www.osmânlımedenîyetleri.com
[83] TANRIKORUR, Cinuçen; a.g.e., s.36.
[84] PEKİN, a.g.e., s.12-13.

hüner sahibi olan Korkud'un "Gıda-i Rûh" adlı bir sâz icâd ettiği söylenir. Ayrıca ilk Türkçe ahlâk kitabı "Ahlâk-ı Âlâ-î"nin yazarı Bursa Kadısı müderris Kınalızâde Âlî Efendi'nin oğlu olma şerefini taşıyan, şiir ve mûsikîde üstün bilgi sahibi Hasan Çelebi'nin "Tezkiretü'ş-şûrâ"sında bestekâr olarak övülmüş; mûsikîde üstün bilgi sahibi olan ve günümüze tek eseri olarak Hüseynî / Musabba (Devritürkî) Peşrevi gelen bestekâr bir kişiliktir.[85]

II. Bayezid; Zenbilli Âlî Efendi, Molla Lâtifi, Sâdi Çelebi, Müeyyedzâde Abdurrahman, Necâtî, Ahmed Paşa, Ca'fer Çelebi, Sâfi, Behiştî ve Zâti gibi devrinin ünlü âlim ve sanatkârlarını desteklemiştir.[86]

II.Bayezid babası Fâtih'ten sonra Osmânoğulları içinde en büyük bilgin sayılan; dînî ilimler, edebiyât, felsefe, matematik, hat ve şiir ile ilgilenen; döneminde sanata özellikle mûsikîye çok büyük önem veren, aynı önemi aldırdığı eğitim ve yapmış olduğu besteleriyle çocuklarına da aşılayan, besteleri günümüze kadar gelen ilk pâdişâh olarak mûsikî târihimize ışık tutan ve kendisinden sonra gelen pâdişâhlara da besteleriyle örnek olan sanatçı bir kişiliktir.

4.2.2.2. Sultân II. Bayezid'in Besteciliği ve Eserleri

Bu dönemde gelişmiş bir nota sistemi olmadığından ve o döneme ait yeterli kaynağa sahib olunmadığından dolayı II. Bayezid'in günümüze gelen eserlerinin O'nun besteleri olduğuna dair kesin konuşmak mümkün değildir. Eskiden beri bu büyük ilim ve sanat koruyucusu olan hükümdâra bazı sâz eserleri izâfe edilmiştir. Ancak 1,5 asır sonra Âlî Ufkî Bey'in yazdığı "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı eserde Nevâ Düyek Peşrevi'ne "Peşrev-i Bayezid" kaydını düşmüştür. Bu da kendisinin bestekârlığına dair en önemli belgelerden biri sayılmaktadır.[87]

II. Bayezid'in eserlerini incelediğimizde Nevâ Makamı ağırlıklı olmak üzere değişik makamlarda sâz eserleri bestelediğini görülmektedir. Nevâ'nın dışında Arazbâr Zemzeme, Dügâh, Aşîrân Bûselik, Evc, Nişabûr, Râhat-ül Ervâh Makamları'nda sâz semâîsi ve peşrev'ler bestelemiştir. Bestelerinde dokuzu büyük usûlde olmak üzere küçük usûllere de yer verdiği görülmektedir.

Adnî mahlasıyla şiirler yazan II. Bayezid'in Matbaa-i Osmânî'de basılmış, içinde 124 şiiri bulunan Dîvân'ı vardır. Bu kıymetli şâir ve bestekâr Pâdişâhın

---

[85] TANRIKORUR, a.g.e., s.36.
[86] FÛAD, ÂLî; "*Sultânların Şiiri*", Yağmur Dergisi, S.19, Işık Yayınları, İstanbul, 2003, s.25.
[87] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.102-103.

bestelenmiş bir şiiri ya da bestelediği sözlü formda bir eseri olmamasına karşılık aşağıdaki sâz eseri formundaki eserlerinin notaları mevcûddur.

Makam	Form	Usûl
1- Arazbâr Zemzeme	Peşrev	Devr-i Kebîr
2- Arazbâr Zemzeme	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
3- Aşîrân Bûselik	Peşrev	Ağır Düyek
4- Dügâh	Peşrev	Devr-i Kebîr
5- Dügâh	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
6- Evc (Bezm-i mülûk)	Peşrev	Muhammes
7- Evc	Peşrev	Devr-i Kebîr
8- Evc	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
9- Nevâ I	Peşrev	Fahte
10- Nevâ II	Peşrev	Fahte
11- Nevâ III	Peşrev	Fahte
12- Nevâ I	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
13- Nevâ II	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
14- Nevâ III	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
15- Nevâ Bağdâd	Sâz Semâîsi	Yürük Semâî
16- Nişâbur	Peşrev	Sakîl
17- Râhat-ül Ervâh	Peşrev	Çifte Düyek
18- Râhat-ül Ervâh	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
19- Nevâ	Peşrev	Düyek[88]

[88] ÖZPEKEL, a.g.e., s.611-612.

4.2.2.3. Yükselme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Tablo 4.2. Yükselme Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN YÜKSELME DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1453-1579)							
	Besteciliği	Saz Eseleri		Sözlü Eserler		İcrâ Ettiği Çalgılar	Terkib Ettiği Makamlar	Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler
		Dînî	Din Dışı	Dînî	Din Dışı			
SULTÂN II. MEHMED (FATİH) (1451-1481)	-	-	-	-	-	-	-	- Enderûn'da mûsikî eğitimi verilmesi - Marâgi'nin oğlu Abdülazîz'in yazdığı "Nekavetu'l Edvâr"adlı eser - Fethullah Mü'min Şirvanî'nin "Risale fü İlmü'l Mûsikî" adlı Edvâr'ı - Dursun Bey'in yazdığı "Târih-i Ebü'l-Feth" adlı eser - Sarayda yevmiyeli çalgı yapımcılarını çalıştırılması. - Tuğ Takımı'ndan Mehterhâne'ye geçiş
SULTÂN II. BAYEZİD (1481-1512)	√	-	19	-	-	-	-	- Sinir hastalıklarının mûsikîyle tedavisi - Ladikli Mehemmed Abdülhamîd Çelebi'nin yazdığı "Zeynü'l-Elhân fi İlmi't Telif ve'l-Evzan" ve "Er-Risâletü'l-Fethiyye" adlı mûsikî kitapları. - İlk mevlevî dergâhının (Galata) kuruluşu - Horâsân'ın ünlü fasıl şefi Zeynelâbidin'in İran'dan Osmânlı'ya getirilişi - Marâgi'nin torunu Mahmûd Çelebi'nin yazdığı "Mâkasıdü'l Edvâr"adlı nazariyât kitabı - Saray'da yevmiyeli mûsikîcilerin bulundurulması.

4.3. Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Duraklama Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Duraklama Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi'ndeki Mûsikîşinas Pâdişâhlar IV. Murâd, IV. Mehmed, II. Ahmed ve II. Mustafâ Dönemi'nde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve oluşturulan tabloyla bu dönemin genel değerlendirmesi yapılacaktır.

4.3.1. Sultân IV. Murâd (1623-1640)

İstanbul 9 Temmuz 1611-8 Şubat 1640. Osmânlı pâdişâhlarının 17.'si (10 Eylül 1623-8 Şubat 1640) Şiirlerinde ve bestelerinde Murâdî, Şâh Murâd mahlaslarını kullanmıştır. I. Ahmed ile Mahpeyker Kösem Sultân'ın oğludur.

Babası öldüğünde 6-7 yaşlarındaydı. Amcası I. Mustafâ'nın ikinci kez hâl' edilmesi üzerine 12 yaşında tahta çıktı. Hükümdârlığı süresince annesi Kösem Sultân etkili oldu. Döneminde zorbaların sürekli ayaklanmasından dolayı son derece acımasız bir otorite vardı. İçkiden tütüne pek çok şey yasaklanmıştı. 28 Mart günü çıktığı İran Seferi'nden Revân galîbiyetiyle döndü. 17 Mayıs 1639'da İran'la Kasr-ı Şirin Anlaşması imzâlandı. Bağdâd'ın fethi İstanbul'da coşku uyandırdı, kentte donanmalar ve şenlikler yapıldı. Diğer yandan pâdişâhın sefere çıkarken yapımlarını emrettiği Topkapı Sarayı'ndaki Revân ve Bağdâd Köşkler'i bir senede tamamlandı.

Sağlığının bozulması nedeniyle bir süre içki içmeyen IV. Murâd ramazanda rahatsızlandı, bayramda Kabak Meydanı'nda at koşturup ok attı. Atmeydanı'na Silâhtâr Paşa'nın Sarayı'na çıktı. Buradaki içki âlemlerinden Saraya dönünce komaya girdi ve öldü. Haber Sarayı mateme boğdu, haremde ve Enderûnda camlar kırıldı, kepenkler söküldü, kıyametler koparıldı. I. Ahmed türbesine gömüldü yerine I. İbrâhim pâdişâh oldu.

Yavuz-ı Sâni diye anılan IV. Murâd uzun boylu, heybetli bakışlarıyla ve garip çehresiyle korku uyandıran bir fiziğe sahibti. Kantemiroğlu'na göre IV. Murâd bedensel ve rûhsal yeteneklerle donatılmıştı ve bir askerde aranan bütün beden özellikler onda mevcûdtu. Gücü, biniciliği, silâhşörlüğü ile ünlüydü. Bir pehlivân olan iri vücûdlu Silâhtar Mustafâ Paşa'yı sağ eliyle kuşağından tutup ayaklarını yerden keser, Has Oda'da birkaç tur dolaştırdıktan sonra hiçbir yorgunluk belirtisi göstermeden bırâkırdı. Okçuluk ve binicilikte üstüne yoktu.

Koçi Bey yönetim işlerinde IV. Murâd'a danışmanlık etmiş, eski yasaların nasıl uygulanması gerektiği konusunda lâyıhalar sunmuştur. Evliyâ Çelebi sesinin güzelliğiyle IV. Murâd'ın dikkatini çekmiş ve onun himâyesinde yetişmiştir. Hezarfen Ahmed Çelebi de ilginç bir denemeyi IV. Murâd'ın izniyle gerçekleştirerek Galata Kulesi'nden lodos rüzgârıyla uçup Üsküdar'a inmiştir. Özellikle Doğu Anadolu'nun imârıyla ilgilenip yollar, hânlar, köprüler yaptıran IV. Murâd'ın adını taşıyan yerleşim yerleri ve büyük bir akarsu (Fırat'ın kolu Murâd suyu) mevcûddur.

Boğaz güvenliği için Kavak Kaleleri'ni yaptırmıştır. Bağdâd ve Revân Köşkleri İstanbul'a kazandırdığı çok değerli mimârî eserlerdir. Şiirleri ve bestelediği sâz eserleri de vardır. "Bağdâd Fâtihi" olarak anılır.[89]

4.3.1.1.Sultân IV. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

XVII. asır pâdişâhlarının en büyüğü olan IV. Murâd Osmânoğullarının yetiştirdiği dehâ sahibi son askerdir.[90]

Bu yüzyıl Osmânlı İmparatorluğu'nun Duraklama Dönemi olmasına rağmen Osmânlı Medenîyeti için hele bazı sanat kolarında tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştur. Genişleyen mûsikî hayâtı yalnız Sarayla sınırlı kalmamış; devlet adamları ve sultânların saraylarına, varlıklı kimselerin konaklarına kadar taşınmış en verimli yıllarından biride Sultân IV. Murâd'ın saltanat yıllarında yaşanmıştır.[91]

IV. Murâd devri Türk Mûsikîsi târihinin çok önemli bir dönemidir. XVI. yüzyıl sonlarında İmparatorluğun karşılaştığı siyasî ve iktisâdî sorunlar yüzünden Saraydaki mûsikî faâliyetleri neredeyse bütünüyle durmuştur. IV. Murâd döneminde mûsikî yeniden canlanmış, yaygınlaşmış, büyük bir gelişme göstermiştir.[92]

IV. Murâd devrinin Klâsik Türk Mûsikîsi târihinde özel bir önemi vardır. Hemen bütün emsâlleri gibi şâir ve mûsikîşinas olan Pâdişâh; zamanındaki bütün mûsikîşinasları, sanatkârları himâyesine almış ve onların çok parlak bir devir yaşamalarını sağlamıştır.[93]

---

[89] SAKAOĞLU, a.g.e., *Murâd IV* , C.2, s.243-247.
[90] ÖZTUNA, Yılmaz; "*Türk Bestecileri Ansiklopedisi*", Hayât Neşriyat, İstanbul, 1970, s.121.
[91] ÖZALP, a.g.e., s.356.
[92] BARDAKÇI, Murâd; *Bestekâr Sultânlar Sultân Bestekârlar,* CD/Kitap, Kalan Müzik, İstanbul, 1999, s.30.
[93] AKSÜT, Sadun; "*500 Yıllık Türk Mûsikîsi Antolojisi*", Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967, s.179.

Mûsikîyi seven, aynı zamanda bestekâr olan bu Pâdişâh Enderûn'a yeni sanatkârlar kazandırmış, her gittiği ülkeden tanınmış sanatkârları İstanbul'a getirmiştir.[94]

Bunlardan hânende Mehmed Bey ile en ünlüleri bestekâr Şeştarî Murâd Ağa olan değerli Âzerî Mûsikîciler'i, Revân ve Bağdâd Seferleri'nden dönüşte İstanbul'a götürmüş, bu kişiler İstanbul'da mûsikî hayâtını canlandırmıştır.

Ayrıca IV. Murâd Kâtip ve Evliyâ Çelebiler gibi büyük ilim adamlarıyla; Solakzâde, Âmâ Kadri, Benli Hasan Ağa, Neyzen ve Çengî Mevlevî Yusuf Dede, Derviş Ömer ve Koca Osmân Efendi (Itrî'nin meslekî dedesi) gibi büyük bestekârlara çevresini açmış gerçek bir sanat koruyucusudur.[95]

XVI. yüzyılın başından IV. Murâd'ın öldüğü 1640'a dek Doğu'ya yapılan seferler sayesinde Osmânlı Sarayı'na ganîmet ve kültür nakledilen bu çağda, bestekâr olan Sultân IV. Murâd'ın hânendeliği ve sâzendeliği ile meşhûr Şâhkulu'nu Bağdâd'tan İstanbul'a getirttiği de bilinmektedir. Bunun gibi Osmânlı Sarayı'na Ortadoğu'dan getirtilen mûsikî ve sanat adamlarının faâliyet gösterdiği, Şii-Sünnî Mezhepler arasında derin ayrışmaların patlak verdiği "Şark Dönemi" vuku bulmuştur.[96]

Tebriz'i fethettikten sonra büyük bir Türk sanatkâr kitlesini İstanbul'a nakletmiştir. Bunların arasında pek çok bestekâr ve müzisyen de vardır. Bu sûretle Türk ülkeleri arasındaki mûsikî teması artmıştır. Devri, Türk Mûsikîsi'nin çok parlak bir devri olmuştur ki musâhibi ve hânendesi olan Evliyâ Çelebi, I. cildinde yüzlerce sahîfede bu âlemî tasvîr etmiştir.[97]

IV. Murâd, saltanat yılları içerisinde bir haftayı yaz ve kışta sekize çıkartmıştır ve haftanın her gecesi ayrı bir etkinlik için tayîn edilmiştir. Bunlardan cumartesi geceleri Evliyâ Çelebi'nin de Seyahatnâme'sinde bahsettiği üzere, IV. Murâd'ın ilâhî ve na't okuyanlar ile hânende ve sâzendeleri toplayarak sohbet ettiği bilinmektedir. 1635'te böyle bir cumartesi gecesi IV. Murâd'ın huzûruna kabûl edilen Evliyâ Çelebi, güftesi IV. Murâd'a; bestesi Gülşenî Tarîkatından, aynı zamanda Evliyâ'nın da mûsikî hocası Derviş Ömer'e ait bir varsağı, segâh, mâye ve

---

[94] ÖZALP, a.g.e., s.356.
[95] TANRIKORUR, a.g.e., s.37-38.
[96] www.osmânlımedenîyeti.com
[97] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s.39-40.

bestenigâr makamlarında eser okuduğunu anlatır. Bir halk adamı olan Evliyâ Çelebi'nin çeşitli vesîlelerle Sarayla ilişkisi olmuş, hattâ Kiler Odası'na girdiğinden de bahsetmiştir.[98] Pâdişâhın bir şiirinden türkü bestelemesi, bunu bir halk adamının başka eserlerle birlikte Sultânın huzûrunda okuması Saray-toplum ilişkileri bakımından ilginç bir örnek oluşturur. Ayrıca Seyahatnâme'sinde Saray Meşkhânesi'nin Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunda has hamamın yanında olduğunu açıklar.

Enderûn Osmânlı Saray Mûsikîsi hayâtının en önemli kurumuydu. Enderûn'da pâdişâhın özel hizmetinde bulunan ağalar Seferli, Kiler, Hazîne ve Has Odalarında yaşarlardı. Mûsikîciler Seferli Odası'nda toplanmıştı. Seferli Odası IV. Murâd zamanında kurulmuştu. Bu odalardan önce mûsikî eğitimi ve terası için "büyük" ve "küçük" odalar kullanılırdı.

Bu mûsikî âlemînin yaşandığı aynı dönemde Topkapı Sarayı Enderûn'unda bulunan Âlî Ufkî Bey (Albert Bobowski), çizdiği Topkapı Sarayı plan krokisinde üçüncü avluda meşkhâneyi de göstermiştir. Bu krokiye göre bugün yerinde bulunmayan meşkhânenin Arz Odası'nın sağ tarafında, bugün pâdişâh elbiselerinin sergilendiği yapının önünde olduğu anlaşılmaktadır. Günümüze "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı bir kitap bırâkmış olan Âlî Ufkî Bey; meşkhânenin gün boyu açık kaldığını, yalnız geceleri kapandığını, mûsikîcilerin burada hocalardan ders aldıklarını yazar. Ders veren hocalar Saray dışında yaşayan mûsikîcilerdir, her gün ilk dîvân toplantısının ardından Saraya gelirler. Enderûn'daki çeşitli odalardan toplanmış mûsikîyle ilgili içoğlanları kendi odalarında yaşarlar. Sultân Murâd zamanında Saraydaki bir İtalyan mûsikîcinin Batı Mûsikîsi tekniği ile hazırladığı konseri dinleyen Âlî Ufkî Bey konserde çalınan çalgıları kemençe, tanbûr (veya şeştar), santur, mıskal, ney, ud diye sıraladıktan sonra; halk şarkılarını çalmak için de çağana, çöğür, tanbûra, tel tanbûrası ve çeşdenin kullanıldığını yazmıştır.[99]

Polonya asıllı Âlî Ufkî Bey, 1650 yılında yazdığı "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir Batı Mûsikîsi nota sistemiyle 150 kadar eseri notaya alarak (türkü, varsağı, yelteme) yayınlamıştır. Dili Fransızca ve

---

[98] KAHRAMAN, Seyit ÂLî- DAĞLI, Yücel; "*Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*", Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, C.1, 2. Kitap, s.624.
[99] PEKİN, a.g.e., s.13-14.

Osmânlıcadır. Bu eser Batı notasının Türk Mûsikîsinde kullanıldığı ilk örnek olmuştur. Bugün Londra British Museum No: 3114'tedir.[100]

Batı Mûsikîsi ile olan ilişkilerin devâm ettiği bu dönemde, Musâhib Ömer Gülşenî'den mûsikî dersi alan ve bu sanatı iyi bilen Evliyâ Çelebi, Rumeli ve Avrupa gezilerinde bu mûsikîyi sık sık dinleme fırsatını bulmuş, org ve orkestrayı tanımış, beğendiğini anılarında belirtmiş, dinlemiş olduğu eserlerin çoğunu "Rehâvî Makamı'na" benzetmiştir. O yıllarda org çok rağbet edilen bir mûsikî âletidir. Âlî Ufkî Bey'in yukarıda sözünü ettiğimiz eserinde, Sultân IV. Murâd gibi sanatkâr ve bestekâr pâdişâhın İtalya'dan bir mûsikî hocası getirterek Sarayda "Concertando ve Sonnet"ler bestelettiğine değinilir. İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in Pâdişâha bir org hediye ettiği ve bizzât ustalar gönderip Topkapı Sarayı'na monte ettirdiği de bilinmektedir.[101]

O dönemde Türk Mûsikîsi âletleri de Avrupa'da oldukça yaygınlaşmıştı. İstanbul'da olduğu gibi Avrupa'da da konaklarda ve zengin evlerinde sâz takımları bulunuyordu.[102]

Görüldüğü üzere IV. Murâd Türk Mûsikîsi târihinde özel ve önemli bir yeri olan, zamanının bütün sanatkârlarını himâyesi altına alıp destekleyen, onların her anlamda parlak bir dönem yaşamalarını sağlayan, kendisi de şâir ve bestekâr olan mûsikîşinas bir pâdişâhtır.

4.3.1.2. Sultân IV. Murâd'ın Besteciliği ve Eserleri

Eldeki kaynaklara göre bestekâr olduğu kabûl edilen IV. Murâd'ın günümüze gelen eserlerinin XVII. yüzyılda çağdaşı olan Âlî Ufkî'nin "Mecmua-i Sâz-ü Söz"ünde; yarım asır sonra Kantemiroğlu'nda ve buradan alıntı yapılmasıyla Kevserî'de; 1,5 asır sonra da Hamparsum'da notaya alındığı görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında aynı çağda yaşamış olan Âlî Ufkî'nin el yazması olan "Mecmua-i Sâz-ü Söz'ü" en önemli kaynak sayılmaktadır. Buradaki eserlerde peşrevlerin üzerinde "Şâh Murâd" yazdığı için bazı tereddütler olmuştur. "Şâh" sanını pâdişâhtan başka kimsenin kullanamayacağı âşikârdır. Fakat Âlî Ufkî Bey'in Bayâtî Semâî'ye "Sultân Murâd Hân Fâtih-i Bağdâd" kaydını düşmesi, IV. Murâd'ın

---

[100] AK, a.g.e., s.25, 64.
[101] ÖZALP, a.g.e., s.357.
[102] AK, a.g.e., s. 64.

bestekâr olduğu üzerindeki bütün tereddütleri kesin bir şekilde ortadan kaldırır. Kantemir'de 4 Hüseynî Peşrevi'nin notası vardır ve buradan da Kevserî'ye geçmiştir. Hamparsum ise, Şehnâz Aşîrân Peşrevî ile Hüzzâm Sâz Semâîsi'ni yazmıştır. Diğer bütün eserleri Âlî Ufkî notaya almıştır. Sayılan 6 parçadan yalnız "Tozkoparan" adlı Peşrev Âlî Ufkî'de de vardır; fakat bestekârın ismi belirtilmemiştir ve 3 hânedir. Kevserî ayrıca Acem ve Nühüft Peşrevleri'ni notaya almıştır. Kantemir'de bir de Nevâ Peşrevi vardır. Âlî Ufkî, Evc İlâhî'nin sahibi olarak da "Sultân Murâd Hân-ı Tâbeserâh" kaydını düşmüştür. Bu tablo, IV. Murâd'ın çok eser veren bir bestekâr olduğunu ortaya koymaktadır. Pek çok eser beste lediği kesin şekilde anlaşılmaktadır. Aynı makamdan 6 peşrev besteleyen tek bestekâr da O'dur. Türk Târihi'nin büyük dehâlarından olan IV. Murâd'ın bu sûretle büyük bir bestekâr olduğu da anlaşılmıştır.[103]

IV. Murâd'ın eserleri incelendiğinde Hüseynî Makamı'nda 6 eser birden yapması dolayısıyla özel bir ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. 15'e yakın sâz eseri bulunan IV. Murâd'ın genellikle birleşik ve büyük usûllerle yaptığı peşrevleri ve birini ilâhî olarak bestelediği 2 sözlü eseri günümüze gelmiştir.

Bestelediği peşrevlerde çok kullandığı Hüseynî Makamı dışında; Acem, Irâk, Nühüft, Uzzâl, Nevâ, Evc ve Bayâtî Makamları'nı kullandığı görülmektedir. Günümüze gelen eserlerinden Hüseynî Peşrevleri'nin 6.sında değişmeli 5 usûl kullandığı göze çarpmaktadır.

IV. Murâd aynı zamanda "Murâdi" mahlasıyla şiirler yazan şâir bir pâdişâhtır. Evc Devr-i Revân İlâhîsi "Uyan Ey Gözlerim Gafletten Uyan" ile Bayâtî Yürük Semâî eseri "Gelse Nesim-i Müjde Şâh-ı Bahardan" güftesini kendi yazmış olduğu sözlü eserleridir.

IV. Murâd'ın günümüze gelen eserleri sırasıyla aşağıdadır:

Makam	Form	Usûl
1- Hüseynî	Peşrev I	Darb-ı Fetih
2- Hüseynî	Peşrev II	Berefşan
3- Hüseynî	Peşrev III	Fahte (3 Hâne)
4- Hüseynî	Peşrev IV	Düyek (Tozkoparan)

[103] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s.39-40.

5- Hüseynî	Peşrev V	Düyek
6- Hüseynî	Peşrev VI	Düyek, Çenber, Fahte, Berefşan, Ceng-i Harbî (Değişmeli 5 usûl)
7- Acem	Peşrev	Çenber
8- Irâk	Peşrev	Berefşan (3 Hâne)
9- Nühüft	Peşrev	Hâvi
10- Uzzâl	Peşrev	Devr-i Kebîr
11- Nevâ	Peşrev	Düyek
12- Nevâ Bağdâd	Peşrev	Fahte
13- Evc	İlâhî	Devr-i Revân
14- Bayâtî		Yürük Semâî[104]

4.3.2. Sultân IV. Mehmed (1648-1687)

İstanbul 1 Ocak 1642- Edirne 17 Aralık 1692. Osmânlı pâdişâhlarının 19.su (8 Ağustos 1648-8 Kasım 1687) Sultân İbrâhim ile Hatice Turhân Sultân'ın oğludur.

6 yaşında tahta çıkmıştır. Ondört yıl boyunca vezîr-i a'zamlar, vâlide sultânlar ve paşalarla yönetilen bir Osmânlı idâresi söz konusudur. Bu durumdan faydalananların çıkardıkları iç ve dış isyânlar sürerken 15 Eylül 1656'da Köprülü Mehmed Paşa'nın özel koşullarda sadrâzam olmasıyla Köprülüler Dönemi, IV. Mehmed için de İstanbul'dan uzakta Mora'ya, Balkanlar'a uzanan alanlarda yıllarca sürecek sefer ve avlanma dönemi başlar. Köprülü devletin iç ve dış sorunlarıyla boğuşurken genç Pâdişâh Balkanlar ve Edirne dolaylarında avlanır. Geçen zaman IV. Mehmed'in İstanbul'a ilgisini giderek azaltır. Mehmed Halîfe, "Târih-i Gılmâni"de "Edirne'de gezip dolaşmaktan o derece hoşlanmıştı ki İstanbullular bir daha payîtahta dönmesinden umutlarını kesmişlerdi" der. 31 Ekim 1665'de annesiyle birlikte Edirne'den Yeni Câmi'nin açılış töreninde bulunmak için İstanbul'a gelir.

1672 ve 1673'te iki kez Lehistan Seferi'ne çıkar, Kamaniçe Kalesi'nin alınışında bulunur, Bucaş Anlaşması'nın imzâlanmasından sonra Edirne'ye döner. 1675'de oğlu Şehzâde Mustafâ'nın sünneti, kızı Hatice Sultân'ın evlenmesi münâsebetiyle ünlü "Edirne Şenliği'ni" düzenletir.

[104] ÖZPEKEL, a.g.e., s.616.

IV. Mehmed 1679'da Beşiktaş semtinde bir sâhil sarayı yaptırdığı sırada Eğrikapı çöplüğünde ünlü Kaşıkçı Elması bulunmuştu. Bir hatt-ı hümâyûnla Saraya getirtip İç Hazîne'ye koydurttu. 1680'de İstanbul'da kalan Pâdişâh cambazların gösterilerini ve Osmânlı târihinde bir kez yaşanan bir kadının recm (taşlama) edilmesi olayını izledi. 29 Ekim 1680'de İstanbul'dan ayrılıp avlanarak 10 Aralık'ta Edirne'ye ulaşan Pâdişâh, Edirne-İstanbul gidiş dönüşlerini sürdürdü.

Tek tutkusu avlanma olan IV. Mehmed bazen haftalarca süren büyük av partileri düzenletirdi. Nedîmlerinden Abdi Ağa'ya günlük yaşamını yazdırtmıştır. "Vekayinâme-i Abdi" denen eser IV. Mehmed'in av serüvenlerini, eğlencelerini ayrıntılarıyla vermektedir.

Enderûnlu Mehmed Halîfe'nin kaleme aldığı "Târih-i Gılmâni"de de IV. Mehmed'in 1665'e kadarki pâdişâhlığı döneminde çalgıcı ve oyuncu kollarını yasaklatıp, halk sanatçılarını küreğe koydurtması, kahvehâneleri kapattırması, içki, ve tütün yasakları uygulatması gibi ilginç konular vardır.

1689'da II. Süleyman'ın (1687-1691) Edirne'ye gidişi sırasında kapalı araba ile İstanbul'dan Edirne Sarayı'na nakledilen IV. Mehmed burada ölmüş, cenâzesi İstanbul'a getirilerek Yeni Câmi Türbesi'ne gömülmüştür.[105]

4.3.2.1. Sultân IV. Mehmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Osmânlı Mûsikî için II. Murâd'dan sonra okul sayılabilecek ikinci parlak dönem 64 yıllık IV. Murâd - IV. Mehmed çağıdır ki imparatorluğun "Köprülüler Devri" olarak tanınan çöküş başlangıcı döneme karşılık gelir.

Türk Mûsikî târihinin zirvesi, ünlü Bayram Tekbîri'nin bestekârı Itrî, hocası Hafız Post, Taşcızâde Receb Çelebi, büyük dînî eserler bestekârı Âlî Şîruganî, Seyyid Nûh, Yahya Nâzım gibi büyük bestekârlarla mûsikî bilgini Âlî Ufkî Bey'de IV. Mehmed'in sanat çevresini oluşturan en önemli isimlerdir.[106]

Kültür, sanat ve mûsikî fevkalâde gelişmiş ve himâye edilmiştir. Devrin bestekârlarının biyografilerini Şeyhûlislâm Esad Efendi "Atrabu'l Âsâr" ında kaleme almıştır.[107]

---

[105] SAKAOĞLU, a.g.e., *Mehmed IV*, C.2, s.89-93.
[106] TANRIKORUR, a.g.e., s.37-38.
[107] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s.17.

Bu eser XVII. asrın ilk çeyreğinde yetişen 100 kadar bestekârın biyografisini anlatan ve eserlerinden örnekler veren, çok süslü bir dille kaleme alınmış; küçük fakat Türk Mûsikîsi târihi bakımından mühim bir eserdir.[108]

IV. Mehmed'in tercümanı ve sâzendesi santurî Âlî Ufkî, sonraki nota koleksiyonlarının ilk me'hazı olması bakımından çok önemli bir yer teşkîl eden, XV. yüzyıldan kendi çağına kadar gelen pek çok Osmânlı Mûsikîsi eserini topladığı "Mecmua-i Sâz-ü Söz"ünü 1664 yılında bu Pâdişâh döneminde yazmıştır. Ancak Kanûnî'den sonraki en uzun (42 yıllık) saltanat dönemi olan IV. Mehmed çağı siyâsî-askerî alanda türlü beceriksizliklerin yanı sıra medrese-tarikât çatışmasının önlenemediği; hattâ kadızâdelerin gitgide güçlenerek Mevlevî Semâ'ını ve diğer mûsikîli âyînleri 17 yıl boyunca (1666-1684) yasaklatmayı başardıkları bir dönemdir.[109]

IV. Mehmed'in sanat çevresini oluşturan en önemli isim olan Itrî beş pâdişâh dönemi görmüştür. Fakat IV. Mehmed zamanında tanınmış ve üne kavuşmuştur. Pâdişâh onu sık sık Saraya davet etmiş, huzûrda düzenlenen fasıllara hânende olarak katılmış, bestelediği eserlerle Pâdişâhtan yakınlık görmüş, iltifâtlara nâil olmuştur. Bu yakınlığının bir sonucu olarak çok kârlı bir iş olan ve Itrî'nin kendisinden uzun zamandır istediği "Esirciler Kethûdâlığı"nı kırmayarak istediği üzerine vermiş; geliri bol olan bu iş ile O'nun rahat bir hayât sürmesini sağlamıştır. Itrî mûsikîye yetenekli ve güzel sesli gençleri seçebilmek, İstanbul'a getirilen esirlerin mûsikîlerini tanımak ve bilgi edinmek, onları eğitmek için bu görevi ısrarla istemiş Pâdişâh da Itrî'ye çok arzuladığı bu görevi vermiştir.

IV. Mehmed Itrî'yi serhânende yapmış, Harem-i Hümâyûn'daki câriyelere mûsikî öğretmesini sağlamıştır. Tüm bu gelişmeleri Pâdişâh'ın sanata, mûsikîye ve sanatçıya verdiği değere bağlamak mümkündür.[110]

Ayrıca IV. Mehmed kızı Hatice Sultân'ın düğünü için Venedik Elçisi Giocomo Guerini'den bir opera trupu getirmesini istemiştir. 1675'de oğlu II. Mustafâ'nın sünnet düğünü için aynı istek tekrarlanmıştır. Taleblerin yerine getirilip getirilmediği bilinmemektedir. Fakat bu olay Pâdişâh'ın Batı Mûsikîsi'ne olan ilgi ve

---

[108] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.199.
[109] TANRIKORUR, a.g.e., s.38.
[110] SALGAR, Fâtih; "*50 Türk Müziği Bestekârı*", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s.50.

merakını göstermesi ve Fâtih'le başlayan Osmânlı-Batı devletleri arasındaki sanatsal ilişkilerin devâmı açısından önem arz etmiştir.[111]

IV. Mehmed sanatı ve sanatçıyı destekleyen, koruyan, itibâr gösteren, himâyesi altına alan, sanatlarını rahatça icrâ edebilmeleri için olanaklar sağlayan ve teşvîk eden mûsikîşinas bir pâdişâh olarak adını târih sayfalarına yazdırmıştır.

4.3.3. Sultân II Ahmed (1691-1695)

İstanbul 25 Şubat 1643- Edirne 6 Şubat 1695. Osmânlı pâdişâhlarının 20.'si (22 Haziran 1691-6 Şubat 1695) Sultân İbrâhim'le Hatice Muazzez Sultân'ın oğludur. Cülûs ve kılıç alayı törenleri Edirne'de yapılan Pâdişâh, kısa saltanatında İstanbul'a hiç gelmemiştir.

Babası Sultân İbrâhim tahttan indirilip öldüğünde henüz 5 yaşındaydı. Topkapı Sarayı'nın Şimşirlik Kasrı'nda göz hapsinde tutulduğu şehzâdelik yıllarını nücumla (yıldızbilim) uğraşarak geçirdi.

II. Ahmed'in kısa saltanatında bozgunlarla sonuçlanan Avusturya-Macaristan Savaşları, Hicâz ve Kuzey Afrika'da ayaklanmalar yaşandı. Köprülü Fazıl Mustafâ Paşa'nın Salankamen Savaşı'nda şehit düşmesinden (1691) sonra II. Ahmed kısa aralıklarla Arabacı Âlî Paşa'yı (1691), Hâcı Âlî Paşa'yı (1692), Bozoklu Mustafâ Paşa'yı (1693), Sürmeli Âlî Paşa'yı (1694) sadrâzam ve serdâr-ı ekrem atadı. Bu sadrâzamlar görevlerini Edirne'de sürdürdüler veya cepheye gittiler.

II. Ahmed'in sık sık atama ve uzaklaştırma yapmasının hiçbir yararı olmadı. Önceki Pâdişâh II. Süleyman (1687-1691) gibi çevresindeki kıt görüşlü ve çıkarcı bir grubun etkisinde kalan II. Ahmed kendisini çok akıllı, âdil, yetkin bir pâdişâh sanmaktaysa da son derece kıt görüşlü ve duygusaldı. Bu nedenle İstanbul'a gitme isteği her seferinde türlü bahânelerle önlenerek kalabalık kadrolu Topkapı Sarayı'nın entrikalarına oyuncak edilmeye çalışıldığı ve Edirne Sarayı'nda tecrîd edildiği ileri sürülmüştür.

Sağlıksız bir bünyeye sahib olan II. Ahmed Edirne'de öldüğü zaman Dîvân-ı Hümâyûn toplantıdaydı. Gelen haber üzerine yerine yeğeni II.Mustafa tahta çıktı. II. Ahmed'in cenâzesi İstanbul'a gönderildi ve cenâze Kanûnî Sultân Süleyman Türbesi'ne defnedildi.

---

[111] KAYGISIZ, a.g.e., s.162.

Mûsikîden ve şiirden hoşlanan II. Ahmed Topkapı Sarayı'nın Şimşirlik Kasrında geçen şehzâdeliğinde, Muslihiddin Mustafâ bin Vefâ'nın (ö.1491) "Mülheme-i Şeyh Vefâ" adlı eserini okumuştur. 33 varaktan ibâret bu eser Topkapı Sarayı Kütüphânesi'ndedir. II. Ahmed'in adına yapılmış bir eser yoktur.[112]

4.3.3.1. Sultân II. Ahmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Sultân II. Ahmed neshte hattât, şâir ve bestekârdır. Fakat zamanımıza gelen bestesi yoktur. Güzel Kur'ân'lar yazmıştır. Şehzâdeliğinde tuttuğu günlük not defteri bugün elimizdedir.

II. Ahmed tahta geçince oğlu gibi sevdiği zekî Kantemiroğlu'nu Saraya aldırdı. Kantemiroğlu Enderûn'da Doğu kültürü ve dillerini öğrendi. Osmânlı Sarayından yakın ilgi ve sevgi gördü. Sultân II. Ahmed kendisini evlâdı yerine koyarak şehzâdeler gibi yetişmesini istedi. Hattâ babası ölünce 1693'te birkaç ay için Kantemiroğlu'nu Boğdan Bey'i yaptı. 20 yaşında olduğu için tahtından geri alındı ve Enderûn'a geri döndü. [113]

Kantemiroğlu'nun mûsikî açısından en büyük hizmeti kısaca "Kantemiroğlu Edvârı" diye bilinen "Kitâb-ı İlm'l-Mûsikî alâ vechi'l Hurûfat-işâret-i Perdehâ-yi Mûsikî" adıyla yayınladığı eseridir. Bu eserinde yeni geliştirdiği yazım sistemini tanıtmış bunu 1693 yılında Sultân II. Ahmed'e sunmuştur.[114]

Eser nefis bir Osmânlı Türkçesi ile yazılmıştır. İki kısımdan oluşur. İlk kısım klâsik edvâr kitaplarına benzer. Uzun uzun perdelerden ve makamlardan kısacada usûllerden bahseder. XVIII. asırda yazılmış en mühim Türk Mûsikîsi nazariyâtı kitabıdır. Eserin ikinci kısmı XVI.- XVII. asırlarda bestelenmiş 309 peşrev, 39 sâz semâîsi ve bir beste; toplam olarak 349 parça Türk Mûsikîsi eserinin (ki 47 makamdandır ve 176'sının sahibi gösterilmemiştir) ebced notası ile notasını verir.[115]

II. Ahmed gerek bestekâr olması, gerek sanat ve sanatçıları destekleyip himâyesi altına alması, gerekse de döneminde yazılıp kendisine sunulan son derece kıymetli ve önemli nazariyât kitabı "Kantemiroğlu Edvârı" ile mûsikî târihimizde önemli bir yeri olan mûsikîşinas pâdişâhlarımızdandır.

---

[112] SAKAOĞLU, a.g.e., *Ahmed II,* C.1, s.93-95.
[113] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.17,322-323.
[114] AK, a.g.e., s.25.
[115] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s. 323.

4.3.4. Sultân II. Mustafâ (1695-1703)

Edirne 5 Haziran 1664-İstanbul 30 Aralık 1703. Osmânlı pâdişâhlarının 22.'si.(6 Şubat 1695-22 Ağustos 1703) IV. Mehmed ile Emetûllah Gülnûş Vâlide Sultân'ın oğludur.

Mustafâ'nın eğitimi 1669'da babası ile birlikte Mora Yenişehir'deyken "bed-i besmele" töreniyle başladı. İlk dersi Vanî Mehmed Efendi verdi ve "Rabbi yessir"i okuttu. Yazı hocası ünlü hattât Hafiz Osmân'dı. 1670'de Seyyid Feyzullah Efendi kendisine hoca tayîn edildi. Târihçi Râşid'in yazdığına göre "karârgâh-ı saltanat" olan "Dârü'l-meymene-i Edirne"de Mustafâ'nın eğimine çok önem verildi. Târihlere "Edirne Şenliği" olarak geçen 1675'deki sünnet düğünü geceli gündüzlü onbeş gün sürdü. IV. Mehmed çıktığı seferlere ve düzenlediği av partilerine II. Mustafâ'yı da götürdü. Amcaları II. Süleyman ve II. Ahmed'den sonra tahta çıktı.

Tahta çıktığı zaman Avusturya ve Venedik sorunlarıyla boğuşmuş, ilk seferini Avusturya'ya düzenlemiş, Lippa Kalesi'ni alıp, Lugos Zaferi'ni kazanarak "Gazî" sanını almıştır. Bunu 1696'daki Ulaş (Olasch) Meydan Zaferi izlemiştir. 1699'da Avusturya, Rusya, Venedik ve Lehistan ile Karlofça Antlaşması imzâlanmıştır. Döneminin önemli iki olayı ordunun bozguna uğrayıp ağır kayıplar verdiği Avusturya cephesi üzerindeki Zenta fâciası ve Edirne Vak'a'sı olmuştur. Bu olayın sonucunda 22 Ağustos günü tahtı kardeşi III. Ahmed'e bırâkmak zorunda kalmıştır.

Oğulları ile İstanbul'a getirilen II. Mustafâ kapatıldığı Topkapı Sarayı Kafes Kasrı'nda 30 Aralık 1703'te ölmüş ve Yeni Câmi Türbesi'ne gömülmüştür.

Pâdişâhlığı süresince önce hocası daha sonra Şeyhûlislâm olarak atadığı Feyzullah Efendi'nin etkisinde kalmıştır. Döneminde vergilerin düzenli ve eksiksiz toplanması için önemli mâlî karârlar alınmıştır. II. Mustafâ her çeşit paranın sürüm de olmasına kısıtlama getirerek kendi adına ilk kez "tuğralı" altın ve gümüş paralar "tuğralı cedîd altun" darb edilmiştir.

Kızıl sakallı, kısa boyunlu, orta boylu ve heybetli olarak tanımlanan II. Mustafâ'nın Levnî tarafından yapılmış bir minyatürü vardır. 1699'dan sonra, babası gibi ava ve eğlenceye ilgi duymuş, edebiyâtla uğraşmış ve "İkbalî" mahlası ile şiirler yazmıştır. Celî, nesh ve sülüs tarzında hatları olan II. Mustafâ aynı zamanda okçudur.

Döneminin târihini yazmak üzere görevlendirdiği Silâhtar Fındıklılı Mehmed Ağa, "Nusretnâme" adlı eseri yazmıştır.[116]

4.3.4.1. Sultân II Mustafâ Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

II. Mustafâ çok iyi bir eğitim almış, fevkalâde kültürlü, birçok dil öğrenmiş, şâir, hattât, ilim ve sanata önem veren mûsikîşinas bir pâdişâhtır.

Yazdığı dînî ve tasavvufî şiirlerinde "İkbalî" ve "Meftunî" mahlaslarını kullanmış bunların bir kısmı bestelenmiştir. "Allah Rabb-ı la yezal yâ vahid-ü yâ zülcelâl" mısralarıyla başlayan beyiti Gülşenî Tarîkatı Şeyhî Âlî Şir-u Gâni Dede tarafından Acemâşîran Makamı'nda, ilâhî formunda bestelenmiştir. Bunun gibi farklı makamlarda, çeşitli dînî formlarda bestelenmiş şiirleri mevcûddur. Bunların bir kısmı tekkelerde okutulmuştur.[117]

Galata Mevlevîhânesi şeyhî ünlü neyzen hattâ neyzenlerin kutbu (en bilgesi) manâsıda "Kutb-i Nâyî" unvânıyla anılan Osmân Dede (1655?-1730) de bir çeşit Ebced Notası geliştirmiştir. Bu nota sistemini mûsikîye çok meraklı ve müzisyen olan Sultân II. Mustafâ Devri'nde meydana getirdiği sanılmaktadır.[118]

Osmân Dede'nin Arapça ve Farsça nazariyât eserlerinden görüp ilhâm aldığı Ebced Notası'nı tâdilen yaptığı yeni Ebced Notası ile yazdığı eserlerden hiçbiri zamanımıza gelmediği gibi, bu notayı ve mûsikî nazariyâtını içine alan "Edvâr"ı da kaybolmuştur.[119]

Görüldüğü üzere Sultân II. Mustafâ sanata özellikle mûsikîye önem veren, destekleyen bir pâdişâhtır.

---

[116] SAKAOĞLU, a.g.e., *Mustafâ II,* C.2, s.270-272.
[117] ÖZPEKEL, a.g.e., s.616-617.
[118] AK, a.g.e., s.25.
[119] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s. 125.

4.3.4.2. Duraklama Döneminin Genel Değerlendirmesi

Tablo 4.3. Duraklama Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN DURAKLAMA DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1579-1683)							
	Besteciliği	Saz Eseleri		Sözlü Eserler		İcrâ Ettiği Çalgılar	Terkib Ettiği Makamlar	Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler
		Dînî	Din Dışı	Dînî	Din Dışı			
SULTÂN IV. MURÂD (1623-1640)	√	-	12	1	1	-	-	- Saray dışına taşan genişleyen mûsikî hayâtı - İngiltere Kralîçesi Elizabeth'in pâdişâha hediyesi olan org. - İtalya'dan mûsikî hocası getirilip konçerto ve sonatlar besteletilmesi. - IV. Murâd zamanında kurulan "Seferli Oda" da mûsikîcilerin toplanması. - Saraya Ortadoğu ve Âzerî diyarından getirilen sanatçılarla canlanan, zenginleşen mûsikî hayâtı. - Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi.
SULTÂN IV. MEHMED (1648-1687)	-	-	-	-	-	-	-	- Şeyhülislâm Esad Efendi tarafından yazılan ve dönemin bestekârlarının biyografilerini içeren "Atrabu'l Âsâr" adlı kitap. - Büyük deha Itrî'nin tanınması, üne kavuşması. - Venedik Elçisi'nden "Opera Trupu"nun istenmesi. - XV. yy'dan IV. Mehmed Dönemi'ne kadar gelen pekçok Osmânlı Mûsikîsi eserinin toplandığı Âlî Ufkî Bey tarafından yazılan "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı eser.

Tablo 4.4. Duraklama Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN DURAKLAMA DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1579-1683)							
	Besteciliği	**Saz Eseleri**		**Sözlü Eserler**		**İcrâ Ettiği Çalgılar**	**Terkib Ettiği Makamlar**	**Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler**
		Dînî	**Din Dışı**	**Dînî**	**Din Dışı**			
SULTÂN II. AHMED (1691-1695)	Bestekârlık yapmıştır fakat eserleri günümüze ulaşamamıştır	-	-	-	-	-	-	- Kantemiroğlu'nun mûsikî açısından en büyük hizmeti olan kısaca "Kantemiroğlu Edvârı" diye bilinen "Kitab-ı İlmîl-Mûsikî alâ vechi'l Hurûfat-işâret-i Perdehâ-yi Mûsikî" adıyla yayınladığı ve yeni geliştirdiği yazım sistemini tanıttığı 1693 yılında Sultân II. Ahmed'e sunulan eser.
SULTÂN II. MUSTAFÂ (1695-1703)	-	-	-	-	-	-	-	- Nâyi Osmân Dede tarafından geliştirilen bir çeşit "Ebced Notası". - Nâyi Osmân Dede tarafından yazılan "Edvâr". - II. Mustafâ'nın yazdığı dînî ve tasavvufî şiirlerin bir kısmının bestelenip, tekkelerde okutulması.

4.4. Osmânlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi'nde Mûsikîşinas Pâdişâhlar, Gerileme Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Gerileme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi'ndeki Mûsikîşinas Pâdişâhlar III. Ahmed, I. Mahmûd, I. Abdülhamîd, III. Selîm, II. Mahmûd, I. Abdülmecîd, Abdülazîz, V. Murâd ve II. Abdülhamîd Dönemi'nde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve oluşturulan tabloyla bu dönemin genel değerlendirmesi yapılacaktır.

4.4.1. Sultân III. Ahmed (1703-1730)

Bulgaristan / Hâcıoğlupazarı 31 Aralık 1673- İstanbul 1 Temmuz 1736 Osmânlı pâdişâhlarının 23.'sü (22 Ağustos 1703- 1 Ekim 1730) IV. Mehmed ile Rabiâ Emetûllah Gülnûş Sultân'ın oğludur.

Pâdişâhlığının 1718-1730 arasındaki dönemi "Lâle Devri" olarak bilinir. Portona Halîl Ayaklanması'yla tahttan indirilmiştir. Hattât, tezhîbci ve şâirdir. Seyyid Feyzullah, Hattât Hafız Osmân, Velîyeddin Efendi'lerden din, yazı, mûsikî ve edebiyât öğrenmiştir.

Pâdişâhlığı döneminde 23 Temmuz 1711'de Prut Antlaşması, 22 Temmuz 1718'de Pasarofça Anlaşması imzâlandı. Bu antlaşmalardan sonra Pâdişâh yeni Sadrâzamı Nevşehirli Dâmâd İbrâhim Paşa ile Edirne'den İstanbul'a döndü. 20 Ekim 1718'de büyük bir alayla başkente giren III. Ahmed'in bu dönüşü 1730'daki Patrona Ayaklanması'na kadar sürecek olan Lâle Devri'nin başlangıcıdır.

24 Mayıs 1719'da Lâle Devri'nin ilk büyük şöleni Kağıthâne'de eğlencelerle, büyük ziyâfetlerle, cirit gösterileri, at koşuları ve pehlivan güreşlerini kapsayan şenliklerle başladı. Lâle Devri'nin en önemli faâliyetlerinden sayılan Eyüp, Âlîbeyköyü ve Kağıthâne'de özgün bir imâr çalışması başlatıldı, harâb câmiler onarıldı. 8 Temmuz 1721'de yine bir Lâle Devri yeniliği olarak ilk kez tulumba kullanılarak yangınlar söndürüldü. Su bendleri inşâ edildi, çini fabrikaları açıldı, "Darbhâne-i Âmire" yapılarak para basımı düzene sokuldu.

Lâle Devri adına özgü olarak lüks yaşam, sık sık düzenlenen Kağıthâne eğlenceleri, Çırağan âlemleri ve helva sohbetleriyle sürdü. III. Ahmed saltanatının son iki yılını giderek ağırlaşan ekonomik ve siyâsal bunalımlarla geçirdi. Buna İran Hükümdârı Nâdir Şâh'ın Osmânlı topraklarının Doğu bölgelerini işgâl etmesi,

yönetimin olay karşısında pasif kalması ve sefere çıkılma karârının sürekli ertelenmesi eklenince târihe Patrona Halîl Ayaklanması olarak geçen büyük eylem başladı III. Ahmed tahttan indirildi. I. Mahmûd tahta çıktı. Oğullarıyla birlikte kapatıldığı Sarayın Kafes Kasrı denen dâiresinde altı yıl yaşadı, İstanbul Bahçekapı'da babaannesi Hatice Turhân Sultân'ın türbesine gömüldü.

III. Ahmed'in 27 yıllık saltanatının ilk evresinde önemli bir başarıdan söz edilemez. Buna karşılık 1718'i izleyen 12 yıl özellikle İstanbul için bir aydınlanma ve açılış dönemi olmuştur. Bu pâdişâh payîtaht İstanbul'u kendi yaşam anlayışına uygun bir ortam yapmak istemiş ve İstanbul târihinin en kapsamlı imâr çalışmalarından birine tanık olmuştur. Aynı zamanda bir su tutkunu olan III. Ahmed su bedleri, çeşme, sebîl ve park çağlayanları yaptırmıştır. Biri Topkapı Sarayı içinde olmak üzere üç kütüphâne tesis etmiştir.

III. Ahmed devlet işleri yanında güzel sanatlardan hat ve şiirle uğraşmış, sanatkârları korumuştur. Şiirlerinde "Necîb" ve "Ahmed Hân" mahlaslarını kullanmış; Nedîm, Seyyid Vehbî gibi büyük ozanları desteklemiştir.

Mûsikîyi ve eğlenceyi çok seven III. Ahmed devrin tanınmış hattâtı Hafız Osmân'dan yazı öğrenmiştir. Bunun dışında tezhîb, minyatür, ebrû, cilt ve kitap sanatları O'nun saltanatında parlak bir devir yaşamış ve bu işlerle uğraşanlar O'nun iltifâtlarına mazhar olmuşlardır. III. Ahmed Osmânlı pâdişâhları arasında hattât denilmeye layık bir kişiliğe sahibtir.[120]

4.4.1.1. Sultân III. Ahmed Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

III. Ahmed'in saltanatının ikinci evresinde "Lâle Devri" başlamıştır. Uzun zamandan beri kabuk bağlamaya yüz tutan Osmânlı medenîyet, kültür ve sanatı için yeni ve verimli bir devre olmuş, şiir Nedîm gibi bir dâhî tarafından temsil edilmiştir. Bu dönemde ayrıca ilk Türk Matbaası açılmış, Batı tesîrleri Osmânlı'da iyice artmaya, yayılmaya, sanatlarımızda bile kendini göstermeye başlamıştır.

Sanat; bu arada mûsikî, başta Pâdişâh ve dâmâdı (Dâmâd Nevşehirli İbrâhim Paşa) olmak üzere devrin ileri gelenlerinin pek cömert himâyeleriyle gelişmiştir. Bu devirde halk tabakaları güzel sanatlar ve mûsikî ile eskisinden fazla ilgilenmişler;

---

[120] SAKAOĞLU, a.g.e., *Ahmed III,* C.1, s.95-99.

mûsikî eserlerimiz halkın her tabakasına kadar nüfûz edebilmiştir. Raks sanatı da aynı derecede gelişmiş ve rağbet kazanmıştır.[121]

Galata Mevlevîhânesi'nin 11. postnişîni, büyük dînî eserler bestekârı, ney virtiözü Kutb-i Nâyî Osmân Dede mesnevî şeklinde 276 beyitlik "Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî" adlı Farsça nazariyât kitabını III. Ahmed'e sunmuştur. Dönemin diğer önemli bestekârları XIX. yüzyılda Hâcı Ârif Bey tarafından kesin şekilde yerleştirilecek olan "şarkı" besteciliğinin ilk popüler öncüsü Mustafâ Çavuş, Ebûbekir Ağa, Tab'î, Zaharya, Kara İsmâîl Ağa, Enfi Hasan Ağa, nazariyâtçı Hızır Ağa (eseri: Tefhîmu'l-Makamât fi Tevlîdi'n Nagamât 1749) ve Sûzidil'i icâd eden Abdülhalîm Ağa'dır. Osmânlı Mûsikîsi'nin Lâle Devri denilen bu dönem ve etkileri I. Mahmûd ile I. Abdülhamîd zamanında da devâm etmiştir.[122]

Bu bestekârlar Pâdişâh huzûrunda tertîb edilen fasıllara katılarak tanınmışlar, O'nun tarafından desteklenip himâye edilmişler, Sarayda kabûl görmüşler, serhânendeliğe kadar yükselmişler, dînî ve dindışı pek çok eser vererek de Klâsik Türk Mûsikîsi'nin XVIII. yüzyıldaki temsilcileri olmuşlardır.[123]

Örneğin Enfi Hasan Ağa Sultân III. Ahmed tarafından 1715 yılında belirli bir maâşla Enderûn'a alınmış; Pâdişâh'ın desteğiyle bestekârlığının ve hânendeliğinin zirvesini yaşamış ayrıca kendisine şehzâdeler için yapılan sünnet törenlerinde de yer verilmiştir.[124]

Batı ile olan ilişkiler III. Ahmed döneminde de devâm etmiştir. 28 Mehmed Efendi Pâdişâh'ın Fransa Elçisi'dir. Fransa'daki yaşamı, bilimsel ve teknik yenilikleri gözlemlemiş, (1719) Paris Elçisi olarak bulunduğu Fransa Kralı'nın Sarayı'nda seyrettiği operayı ayrıntılarıyla inceleyip, dönüşte Pâdişâh'a rapor etmiştir.[125]

Avrupa Devletleri de mehter taklîdi bandolar kurmaya başlamışlar, bunların oluşturulmasında Osmânlılar da yardımcı olmuşlardır. III. Ahmed önlerinde savaş kaybettiği Batı ülkelerine birer Mehter Takımı hediye etmiştir. Bunlar 1720'de Lehistan'a, 1725'te Ruslar'adır.[126]

---

[121] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.362.
[122] TANRIKORUR, a.g.e., s.39.
[123] ÖZCAN, a.g.e., C.10, s.730, 732-733.
[124] SALGAR, a.g.e., s.74.
[125] KAYGISIZ, a.g.e., s.108, 163.
[126] TANRIKORUR, a.g.e., s.26.

III. Ahmed döneminde güzel sanatlar özellikle mûsikî çok gelişmiş, Lâle Devri müzisyenleri ondan büyük ilgi görmüş, son derece verimli bir dönem yaşanmıştır. Şiirlerinde "Ahmedî" ve "Necîb" mahlasını kullanan Sultân Ahmed; adını taşıyan çeşmenin üzerindeki beyitin şâiri ve hattâtıdır. Mûsikî ile çok yakından ilgilenen III. Ahmed'in elimizdeki kaynaklarda herhangi bir bestesinin notasına rastlanmamıştır.

4.4.2. Sultân I. Mahmûd (1730-1754)

Edirne 2 Ağustos 1696- İstanbul 13 Aralık 1754. Osmânlı pâdişâhlarının 24.'sü. (30 Eylül 1730-13 Aralık 1754) II. Mustafâ ile Sâlîha Sultân'ın oğludur. Arapça şiirlerinde "Sebkatî" mahlasını kullanmıştır. Döneminde kesilen yirmilik altınlara "Mahmûdiye" denir.

1 Ekim 1730 sabahı "Bâb-üs-saâde" önünde düzenlenen cülûs töreniyle tahta oturdu. Döneminde Batıda Belgrad'ın geri alınması haberi sevinç yarattı. Avusturya ve Rusya ile Belgrad Antlaşmaları'nın imzâlanması yeni bir barış dönemini getirdi.

I. Mahmûd Yeni Hamam'ın (Cağaloğlu Hamamı) yapımını 1740 ilkbaharında başlattı ve İstanbul'da tesis ettiği üç kütüphâneden ilki olan Ayasofya Câmi avlusundakini törenle hizmete açtı; buraya 4000 cild değerli eser vakfetti.

İstanbul'un Beşiktaş semtine özel ilgi gösteren I. Mahmûd buradaki Sarayı 1747'de yeni köşkler ve bahçelerle genişletti. "Bir Mısır hazînesi kadar para sarf ile 22 sütûn üzerine" denize çakılan kazıkların üstüne çok güzel bir mâbeyn köşkü yapıldı. Haremiyle birlikte ilk kez Beşiktaş Sarayı'na taşındı.

I. Mahmûd devrinde İranlılarla savaşmış ve onları yenilgiye uğratmıştır. Daha sonra Ruslar ve Almanlarla da savaşmak zorunda kalmış ve onlarıda yenilgiye uğratarak imzâlanan Pasarofça Anlaşması ile kaybedilen toprakları Almanlar'dan geri almış, Ruslar'a da Karadeniz'in bir Türk Gölü olduğu ve bu denizde sadece Türk bayrağı taşıyan gemilerin bulunacağını kabûl ettirmiştir. Bu başarıları sonucunda Osmânlı İmparatorluğu'nun hâlâ dünyanın en güçlü devleti olduğunu tüm dünyaya duyurmuş ve saltanatı süresince Osmânlı Devleti'ne en parlak dönemlerinden birisini yaşatmıştır.

I. Mahmûd 13 Aralık 1754'te Cuma Selâmlığı için Saraya yakın Ağa Câmi'ne gitmiş, dönüşünde Demirkapı'dan girerken atının üstünde kalp krizinden ölmüştür. Taht sırası gelmiş olan kardeşi III. Osmân için cülûs hazırlıkları yapılırken,

kış gününün kısalığı hesaplanarak I. Mahmûd'un cenâzesi de ivedilikle kaldırılmıştır. III. Osmân'ın buyruğu ile Bahçekapı'daki türbede babası II. Mustafâ'nın yanına gömülmüştür.[127]

4.4.2.1. Sultân I. Mahmûd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

I. Mahmûd Devri Osmânlı târihinin son parlak çağı sayılabilir. Büyük bir hükümdâr olan I. Mahmûd Lâle Devri'ni kendi saltanatı boyunca devâm ettirmiştir.[128]

Amcası Sultân II. Mustafâ'nın tahttan indirilişinden sonra (1695) 8 yaşında kafes hayâtına giren I. Muhmud 1730 yılında hükümdâr oluncaya kadar bütün vaktini şiir, mûsikî, hat ve hakkâklık gibi güzel sanatların dört koluna vermiştir. Özellikle mûsikî sanatında mükemmel bir seviyeye ulaşmıştır. İyi bir bestekâr ve usta bir tanbûrîdir. Aynı zamanda Sarayda câriyelere mûsikî hocalığı yapmıştır.[129]

Sultân I. Mahmûd döneminde Türk Mûsikîsi, târihinin en başarılı dönemlerinden birini yaşamıştır. Bu dönemde birçok değerli bestecinin yetiştiği, Saray ve çevresinde çok canlı bir mûsikî hayâtı olduğu bilinmektedir.[130]

I. Mahmûd zamanında Sarayın mûsikîye olan ilgisi resmî bir ilgiyi çok aşmıştır. Pâdişâh dışında şehzâdeler, hanım sultânlar ve öteki hanedân mensûbları arasında sayısız mûsikîci ve mûsikî heveslisi çıkmıştır.[131] Bu konuda Şamdanîzâde Süleyman Efendi "Mir'âtü't Tevârih-Takvimü't-Tevârih Zeyli" adlı eserinde I. Mahmûd'un birkaç şiirinin Saraydaki bestekâr câriyeler tarafından bestelendiğini yazmıştır. Yine aynı eserde Şeyhülislâm Esad Efendi zaman zaman Pâdişâhın huzûruna çıkarak yapmış olduğu bestelerini ve diğer eserlerini Pâdişâha okuduğundan; Pâdişâhın eserleri dikkatle dinledikten sonra bu eserler hakkında fikir beyân ederek bazı makamların benzerliklerini ve inceliklerini görüp hatâlarını söylediğinden bahsetmiştir.

---

[127] SAKAOĞLU, a.g.e., *Mahmûd I,* C.2, s.54-57.
[128] ÖZTUNA, a.g.e., 1970, s.122.
[129] ÖZALP, a.g.e., s.408.
[130] BARDAKÇI, a.g.e., 1999, s.31.
[131] PEKİN, a.g.e., s.15.

Sultân I. Mahmûd zamanında mükemmel bir gelişme gösteren Enderûn'da ve Sarayda değerli sanatkârlardan oluşmuş bir kadro mevcûddur. Bu insanlar Enderûn'daki gençlerle, Saraydaki câriyelerin yetişmelerinde büyük etken olmuştur.

I. Mahmûd mûsikî ile uğraşanları korumuş, onları teşvîk etmiş ve bu sanatın ilerlemesi için elinden geleni yapmıştır. Sultân I. Mahmûd'un Paris Elçisi Çelebizâde Mehmed Saîd Efendi, Pâdişâhın mûsikîye düşkünlüğünü bildiği için kendisine Fransa'dan piyanonun ilkel şekli olan klâvsen getirmiş; Kemânî Hızır Ağa "Tefhîmî'l Makamat fî-Tevlidi'n-Negamat" adlı eserinde bu olaydan söz etmiştir.[132]

Ayrıca mûsikîde Batılılaşmanın ilk temas dönemlerinden biri olan I. Mahmûd döneminde; Avusturya İmparatoriçesi Maria Teressa'ya yolladığı elçisi aracılığıyla operayla ilgili bilgiler edinmiştir. (1748)[133]

I. Mahmûd'un mûsikîye ne denli önem verdiği devrinde yetişen ve aşağıda isimleri geçen bestekârlara bakınca kolayca anlaşılmaktadır.

I. Mahmûd devrinde mûsikîşinas ve şâir Nâzim Yahya Çelebi (1650-1727), bestekâr ve tanbûrî Enfî (Burnaz) Hasan Ağa (1670-1729), kadın bestekâr Dilhayât Kalfa (ö.1740), Rum asıllı bestekâr ve hânende Mîr Cemîl Zaharya (1680-1750), bestekâr Tanbûrî Mustafâ Çavuş (1689-1757), bestekâr Ebubekir Ağa (1685-1759), bestekâr Tâb'i Mustafâ Efendi, 1749'da kaleme aldığı "Tehfîmû'l Makâmat fî Tevlîdi'n Negâmat" adlı eseriyle bilinen Kemânî Hızır Ağa (ö. 1760), mûsikîşinas Abdülhalîm Ağa (1710-1790), Türk Mûsikîsi'nin Batı Mûsikîsi'yle karşılaştırmasını yapmak üzere aldığı notlarla bilinen Fransız dragoman Charles Fonton (1725-1805), bestekâr Hâcı Sadullah Ağa (1730-1807), Hızır Ağa'nın bestekâr oğulları Vardokosta Seyyid Ahmed Ağa (1730-1794) ile Küçük Mehmed Ağa (ö. 1803) ve mûsikîşinas Hafız Şeydâ Abdürrahîm Dede (ö. 1799) yaşamışlardır.

I. Mahmûd'un mûsikîye bu denli önem vermesi ve devrinde birçok bestekârın yetişmesi mûsikîmizin günümüze kadar gelmesinde kuşkusuz ki çok büyük bir önem taşımaktadır.

Bu devirde dikkat çeken çok önemli bir husûs Tekke ve Câmi Mûsikîsi'ndeki ilerlemedir. Bu sırada ilâhî, na't, murabba, gazel, rübâî, şarkı ve münâcât gibi dînî ve

---

[132] ÖZALP, a.g.e., s.402, 405, 408.
[133] KAYGISIZ, a.g.e., s.163.

dindışı eserler üretilmiştir. Bunda da I. Mahmûd'un tekkelere yapmış olduğu yardımların büyük etkisi olmuştur.

4.4.2.2. Sultân I. Mahmûd'un Besteciliği ve Eserleri

Günümüze gelen kaynaklar ve eserlerinden de anlaşılacağı üzere I. Mahmûd'un bestekârlığı hakkında hiçbir şüphe yoktur.

Daha öncede belirtildiği gibi, zamanındaki bestekârların I. Mahmûd'a eserlerini dinletip görüş almalarından ve Pâdişâh'ın kendilerine makamlar arası benzerlikler olup olmadığı, varsa yanlışlarını ikâz edip izâh etmesinden I. Mahmûd'un nazarî bilgisi yüksek, çok iyi bir bestekâr olduğu anlaşılmaktadır.

Çeşitli kaynaklarda yapılan araştırmalarda I. Mahmûd'un sözlü eserlerine rastlanmamaktadır. Günümüze gelen kayıtlı bütün besteleri sâz eseri formunda olup; birçok makamda, genelde ağır ve birleşik usûlde eserler yaptığı göze çarpmaktadır.

I. Mahmûd'un günümüze gelen eserleri aşağıda belirtildiği şekildedir:

Makam	Form	Usûl
1- Hisâr-ı Vecih-i Şehnâz	Peşrev	Çenber
2- Hisâr-ı Vecih-i Şehnâz	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
3- Şehnâz "Şeh-süvar"	Peşrev	Devr-i Kebîr
4- Şehnâz	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
5- Muhayyer "Tab-dâr"	Peşrev	
6- Muhayyer "Tab-dâr"	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
7- Sultânî Irâk	Peşrev	
8- Feth-i Bağdâdî Bûselik	Peşrev	Muhammes
9- Meclis Efrûz	Peşrev	
10- Uşşâk	Peşrev (2 Hâne)	Darbeyn
11- Muhalîf Uşşâk	Peşrev	Çenber
12- Dertli Uşşâk	Peşrev	Devr-i Kebîr
13- Dertli Uşşâk	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
14- Acem Aşîrân	Peşrev	Devr-i Kebîr
15- Acem Aşîrân	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
16- Ârâm-ı Dil	Peşrev	Berefşan
17-Ârâm-ı Dil	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
18- Bayâtî	Peşrev	Havî

19- Bûselik (Feth-i Bağdâd)	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
20- Dilkeş-hâverân	Peşrev	Berefşan
21- Dilkeş-hâverân	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
22- Evc	Peşrev	Hafif
23- Evc (Bezm-i Mülûk)	Peşrev	Muhammes
24- Evc	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
25- Evc (Bezm-i Mülûk)	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
26- Hicâz (Şehsüvar)	Peşrev	Devr-i Kebîr
27- Hicâz	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
28- Hicâz-ı Irâk	Peşrev	Çifte Düyek
29- Hicâz-ı Irâk	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
30- Karcığar	Peşrev	Devr-i Kebîr
31- Karcığar	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
32- Nev-keş	Peşrev	Çifte Düyek
33- Nev-keş	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
34- Nikriz	Peşrev	Çifte Düyek
35- Nikriz	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
36- Şevkâver	Peşrev	Hafif
37- Şevkâver	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî[134]

4.4.3. Sultân I. Abdülhamîd (1774–1789)

İstanbul 20 Mart 1725- 7 Nisan 1789. Osmânlı pâdişâhlarının 27.'si. (21 Ocak 1774- 7 Nisan 1789) III. Ahmed ile Şermî Rabiâ Kadın'ın oğludur. Osmânoğulları'nın son üç kuşağı O'nun soyundan yürümüştür.

Babası III. Ahmed 1730'da tahttan indirildiğinde 5 yaşındaydı. Topkapı Sarayı'nın Kafes Kasrı'ndaki bir dâirede gözetim altında büyüdü. Saraydaki tutukluluğu 5 yaşından tahta çıktığı 49 yaşına değin 44 yıl sürdü. Ağabeyi III. Mustafâ'nın ölümü üzerine Sarayda yapılan cülûs töreniyle tahta olurdu. Osmânlı-Rus Savaşı'nın devâm etmesi, ordunun seferde olması, İstanbul'da yiyecek sıkıntısı gerekçe gösterilerek cülûs bahşişi dağıtılmadı.

Abdülhamîd devlet işleriyle ilgilenmesine karşılık, sorunları çözebilecek fikir donanımına ve deneyime sahib değildi. Sadrâzam Muhsinzâde Mehmed Paşa'nın

[134] ÖZPEKEL, a.g.e., s.618.

Ruslar'a yenilerek geri çekilmesi Küçük Kaynarca Antlaşması'nın imzâlanması (1774), Avusturya ve İran'ın Osmânlı'ya savaş açmaları O'nun saltanat yıllarındaki önemli olaylardır.

Küçük Kaynarca Antlaşmasıyla Karadeniz'in kuzeyindeki birçok yerler Ruslar'a verilmiş, Kırım bağımsız olup Osmânlı'dan ayrılmış; o sırada Mora, Suriye ve Mısır'da ayaklanmalar baş göstermiştir.

1787-89 Rusya ve Avusturya Savaşları öncekilere oranla daha ağır bir buhrânın doğmasına yol açmıştır. Cephelerden ard arda bozgun haberleri gelmiş, Yaş ve Hotin Kaleleri düşmüş, kuşatma altındaki Özi'yi kurtarma çabaları da sonuç vermeyince gelen haberlerle şoka giren Abdülhamîd, kadın ve çocukların öldürüldüğüne ilişkin yazı okunurken felç olmuştur. O gün durumu ağırlaşmış ve 7/8 Nisan 1789 gecesi 64 yaşında ölmüştür. Ertesi gün düzenlenen cenâze alayıyla Bahçekapı'daki türbesine gömülmüş, yerine yeğeni III. Selîm tahta çıkmıştır.

Abdülhamîd 44 yıllık kapalı bir yaşamın ardından 15 yıllık saltanatı boyunca ya "biniş" denen yarı resmî gezilerle yada "tebdîl" denilen ve kimliğini gizleyen değişik kıyafetlere girerek sık sık Saray dışına çıkmayı, gezinti yerleri, çarşı ve pazara gitmeyi âdet edinmişti. Dervîş giysileriyle her sokağa çıkışında çeşmeleri, sokakları, iskeleleri denetler; Saraya dönünce gördüğü aksaklıkları, sadrâzama veya sadâret kaymakamına yazardı. Şeyhülislâm ve sadrâzamın yemek davetlerini kabûl ederek gider; hokkabaz, cambaz, lubiyyât, tulûât izlerdi. Aşırı dindarlığından şeyhlere, hocalara güveni sonsuzdu.

İleri yaşta tahta çıkan Abdülhamîd, târih okumayı sever, hattât denebilecek düzeyde güzel yazardı. Boş zamanlarında Kur'ân istinsâh eder, ok ve yay yapardı. Bu becerilerini yıllarca süren kafes yaşamında geliştirmişti.

Abdülhamîd'in çocuklarına düşkün olduğu, âile yaşamına ilgi duyduğu; kadınları kızları ve şehzâdeleriyle yaz aylarını Karaağaç'ta, Beşiktaş Sâhil Sarayı'nda geçirdiği bilinmektedir.

"Mühendishâne-i Berri-i Hümâyûn" O'nun zamanında açılmıştır. Olduğu gibi bırâkılmış ve işlemez durumdaki İbrâhim Müteferrika Matbâası da yeniden açılıp

işler hale getirilmiştir. Ayrıca ilk olarak yerli malı kullanmaya halkı zorunlu kılan pâdişâhta odur.[135]

4.4.3.1. Sultân I. Abdülhamîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Şehzâdelik dönemi ve sonrasında mûsikî öğrenmiş olan I. Abdülhamîd bestekârlıkta yapmış, fakat eserleri zamanımıza gelmemiştir. Türk Mûsikîsi'nin büyük koruyucularından ve III. Selîm Ekolü'nün müjdecisidir.[136]

Döneminde Tekke ve Câmi Mûsikîsi'nde ilerleme olmuştur. Bu sırada ilâhî, gazel, murabba, rübâî, şarkı ve münâcât gibi dinsel ve dindışı eserler verilmiştir.[137]

Mûsikîde Batılılaşmanın izleri görülmeye başlanmış ve şarkı formundaki eserlerde artış olmuştur. I. Abdülhamîd bestekâr diye adledilmesine karşın eserleri günümüze gelmediğinden bestekârlığı ve eserleri için yorum yapılamamaktadır.

4.4.4. Sultân III. Selîm (1789–1807)

İstanbul 24 Aralık 1761-28 Temmuz 1808. Osmânlı pâdişâhlarının 28.'si. (7 Nisan 1789-29 Mayıs 1807) III. Mustafâ ile Mihrişâh Vâlide Sultân'ın oğludur. Şiirlerinde "İlhâmî" mahlasını kullanmıştır.

Okumaya aşırı ilgisi nedeniyle beş yaşında iken "bed-i besmele" töreniyle derslere başladı. Onüç yaşındayken babası öldü, tahta amcası I. Abdülhamîd çıktı. Saray geleneğine uyulup Kafes Dâiresi'ndeki gözaltı dönemi başladı. III. Selîm bu yıllarda mûsikîyle uğraştı, besteler yaptı, şiirler yazdı. Gizli yollardan dış dünyada olup bitenleri izlemeye çalıştı, Avrupa'da gelişen sanâyi, askerlik ve toplumsal yapıyı öğrenmek için Fransa Kralı XVI. Louis ile mektuplaştı.

III. Selîm tahta çıktığı zaman pek çok sorun O'nu bekliyordu. Bir yandan süren Avusturya-Rusya Savaşları, devlet içindeki yolsuzluk ve rüşvet, lüks ve israf almış yürümüştü. Bu kötü gidişe Belgrad'ın düştüğü haberlerinin eklenmesi, yenilgilerle sonuçlanan savaşların sonunda 1791 Ziştovi, 1792 Yaş Antlaşmaları'nın imzâlanması genel üzüntü yarattıysa da 1798'e kadar sürecek bir barış ortamını da hazırlamıştı.

---

[135] SAKAOĞLU, a.g.e., *Abdülhamîd I*, C.1, s.48-51.
[136] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.7.
[137] KAYGISIZ, a.g.e., s.154.

Bu durumdan faydalanan III. Selîm köklü yenilikler yaptı. Büyük bir imâr çalışması başlatıldı, Galata Mevlevîhânesi yeniden yapıldı, "Nizâm-ı Cedîd" örgütü kuruldu, Paris'e elçi gönderilerek onun hazırladığı raporlar sonucunda askerî, yönetim, ekonomik ve sosyal konularda 72 maddelik bir reform programı hazırlandı. Londra, Paris, Viyana ve Berlin'e ilk dâimi elçiler gönderildi. Üsküdar'daki Selîmiye Kışlası'nı, Mühendishâneyi ve Kumbarahâne'yi yaptırdı. Okulların kurulmasında yabancı uzmanlardan geniş ölçüde faydalanıldı. Topçu okulunda Fransızca mecbûrî ders olarak okutuldu, aynı okul için 400 cildlik kütüphâne kuruldu, ordu ve donanmanın işine yarayacak önemli kitaplar Türkçeye çevrilip, duraklamış Müteferrika Matbâası düzene sokuldu.

İstanbul'da bu gelişmeler olurken Mısır'ın işgal edilmesi, Sırpların ayaklanması, Belgrad'ın yitirilmesi, Rusya'ya savaş ilânı Hicâz'ın istilâsı, güven bunalımı, dedikodular, yolsuzluklar ve hayât pahalılığı zaten baştan beri sorun çıkaran yobazların din elden gidiyor diye ayaklanmasına, bunun tek sorumlusu olarak Batı tarzındaki Nizâm-ı Cedîd'i göstermelerine ve Kabakçı Mustafâ'nın elebaşılığında ayaklanmalarına neden olmuştur. Pâdişâh olaylar karşısında yetersiz kalmış, önlem almamıştır.

III. Selîm Şehzâde Mustafâ'ya haber gönderip "Tahta buyursun uğurlu kademli olsun" dedikten sonra ölümüne değin 14 ay süreyle Topkapı Sarayı haremindeki dâiresinde ney üfleyerek, Kur'ân okuyarak geçirmiştir. Kendisini yeniden tahta çıkarmak isteyen Alemdâr Mustafâ Paşa'nın bu planını haber alan isyâncılar pâdişâhı öldürmeye karâr vermiş, geldiklerinde dâiresinde ney üfleyen ve kendisini savunacak hiçbir silâhı bulunmayan Pâdişâhı gericiler parçalamış, o sırada Saraya gelen Alemdâr'ın önüne atmışlardır. Bütün umutlarının kaybolduğunu düşünen ve son derece üzgün olan Alemdâr Mustafâ Paşa, Şehzâde Mahmûd'u kurtarması gerektiğini hatırlamış, O'nu kurtararak tahta çıkarmıştır.

III. Selîm 30 Mayıs 1808'de büyük bir cenâze alayı ile babası III. Mustafâ'nın Lâleli Külliyesi'ndeki türbesine gömülmüş, katilleri ve yardım eden on câriye idâm edilmiştir.

Son derece duygusal, halkın sorunlarıyla ilgilenen, geleneklerine bağlı fakat yeniliğe açık, mûsikîşinas, hattât, şâir, milletini seven, devlet adamından ileri büyük bir sanat adamı olan, yaşamı boyunca milleti ve devleti için çalışmış bir pâdişâhtır.[138]

4.4.4.1. Sultân III. Selîm Dönemi'nde Mûsıki Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Klâsik Mûsikîmizde üstün yetenekli olmasından dolayı önemli bir yeri olan bestekâr Sultân III. Selîm'in mûsikîyi kendi kültür ve sanat anlayışı içinde değerlendirmesiyle, sanata ve sanatçıya karşı duyduğu yakın ilgi sayesinde Türk Mûsikîsi hiçbir dönemde erişemediği bir seviyeye ulaşmıştır. Selîm Devri Türk Mûsikîsi'nin altın devridir. Bu dönem Türk Mûsikîsi târihinde "III. Selîm Ekolü" diye anılmaktadır. Daha şehzâdelik yıllarında Saraydaki ve Saray dışındaki mûsikîcileri çevresinde toplamaya başlamış, Saray meşkhânesini yeniden düzenlemiş, bu arada haremdeki mûsikî faâliyetlerini de teşvîk etmeye başlamıştır.[139]

Şehzâdelinde amcası I. Abdülhamîd'in imâmlarından Kırımî Kâmil Efendi'den mûsikî dersleri almış, bu geleneksel yöntemle klâsik mûsikînin temel eserlerini öğrenmiştir. Yine bestekârlık tekniğini de aynı kişiden öğrenmiştir diye düşünmek yerinde olur. Yanî başka bir deyişle, III. Selîm'in dînî ve dindışı mûsikîde elde etmiş olduğu birikimde Kırımî Kâmil Efendi'nin katkısı büyük olmuştur. III. Selîm saltanatı süresince hocasını aynı görevde bırâkmış, Pâdişâhın II. İmâmı olarak saygı görmesini sağlamıştır.

Yine dönemin ünlü bestekâr ve tanbûrisi İshak'tan tanbûr öğrenmiş, bu sâzın verdiği ilhâmla da birçok peşrev ve sâz semâîsi bestelemiştir. III. Selîm hocası olan Tanbûrî İshak'a her zaman saygı ve sevgi duymuş, takdîr etmiş hattâ Tanbûrî İshak huzûruna geldiği zaman O'nu ayakta karşılamıştır. Ayrıca III. Selîm'in ney üflediği de bilinmektedir.[140]

XVIII. yüzyılın en büyük bestekârlarından olan III. Selîm zamanında Saray devrin en büyük en ileri konservatuarı hâline gelmiştir. Abdülhalim Ağa, Vardakosta Mehmed Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Sadullah Ağa, Emin Ağa, Numân Ağa, Şâkir Ağa, Kömürcüzâde Hafız Efendi, Tanbûrî İshak, Dede Efendi gibi dehâ sahibi nice bestekârla, Hamparsum Limonciyan ve Abdülbâkî Nâsır Dede gibi nota mûcidi ve

---

[138] SAKAOĞLU, a.g.e., *III. Selîm*, C.2, s.517-521.
[139] BARDAKÇI, a.g.e., 1999, s.33.
[140] SALGAR, a.g.e., s.133, 148.

bilginlerin yetişmesinde, himâye ve teşvîk edilmesinde başrolü oynayan III. Selîm'in mûsikîye verdiği geleneksel desteğin en yüksek düzeye çıktığı dönemdir.

Yenilikçilik, III. Selîm Dönemi'nin en belirgin özelliğidir. Değişiklik ihtiyacı en çok yeni makam arayışlarıyla kendini belli eder; yeni makam terkibleriyle yeni yollar aranır. III. Selîm'in yeni yeni mürekkeb makamlar yapma merakı sonucu 14 makam terkib ederek mûsikîmize kazandırmıştır. Bunlar;

Acem Bûselik
Arazbâr Bûselik
Evcârâ
Gerdâniye Kürdî
Hicâzeyn
Hüseynî Zemzeme
Isfahânek-i Cedîd
Nevâ Kürdî
Nevâ Bûselik
Pesendîde
Râst-ı Cedîd
Sûz-i Dilârâ
Şevkefzâ
Şevk-ı Dil makamlarıdır.[141]

Bu makamlar bir bölümünden gerek kendisi, gerekse çağdaşı ve sonraki dönem bestekârlarının yapmış olduğu eserler, klâsik repertuarımızın en seçkin eserleri olma özelliğini de taşımaktadır. III. Selîm, mûsikî âlemîne kazandırdığı makamların bir kaçından hiç eser bestelememiş ya da çok az sayıda eser bestelemiş, fakat döneminin büyük bestekârları bu makamları dehâlarıyla değerlendirerek hemen hepsinden ölümsüz eserler vermişlerdir. Bu makamların önemli bir bölümü gerçekten yaşatılması gereken, övgüye lâyık hoş ve ustaca düzenlenmiş makamlardır.[142]

Çeşitli bestecilerin katılımıyla bu makamlardan ortaklaşa fasıllar bestelenmiş, eski gelenek ve yerleşik kurallar bir ölçüde zorlanmıştır.[143]

---

[141] ÖZPEKEL, a.g.e.. s.619.
[142] SALGAR, a.g.e., s.148-149.
[143] BARDAKÇI, a.g.e., 1999, s.33.

Bestelenen şâheserler, düzenlenen yeni makamlar ve değişik teknik arayışların mûsikîmizi zenginleştirdiği dönemde III. Selîm'in bilinçli bir hizmeti de nota ve nazariyât alanında gerçekleşmiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) ve Ermeni asıllı müzikolog Hamparsum Limonciyan'ı (1768-1839) görevlendirerek gerçekleştirdiği bu hizmet, unutulmaması gereken büyük bir hizmettir.

Gerek nota yazısı, gerekse nazariyât konusunda önceden yapılmış çalışmaların eski ve sınırlı olmasından dolayı zamanına göre mûsikîyi hem tesbît, hem de gelecek nesillere yazılı kaynak bırâkmak amacıyla hareket eden III. Selîm'e Abdülbâkî Nâsır Dede ilk eserini 1794 yılında sunmuştur. "Tedkik u Tahkik" adını verdiği bu eserde 136 makam ve 21 usûlün tanımı bulunmaktadır.

1794 yılında kendisine sunulan bu eseri III. Selîm'in incelemiş olduğunu, özellikle bir takım yeni makamların terkib edildiğini ve bunlarında kitaba eklenmesinin uygun olacağı konusunda emir verdiğini Abdülbâkî Nâsır Dede şöyle açıklıyor: "Biraz terkibler dahi ihtira olunup, onlarda yazılsın diye emr-i hümâyûn oldukta…" Abdülbâkî Nâsır Dede, böylece sonradan terkib edilen makamları da ilâve ederek 1795'de eserinin bu bölümünü tamamlamıştır.[144]

Yine III. Selîm'in isteği üzerine Dedesi Osmân Dede'nin yazım sistemini geliştirerek meydana getirdiği yeni sistemine de "Tahrîriyye-Tahrir-i Fi'l Mûsikî" adını vermiştir. III. Selîm tarafından terkib edilen Sûz-i Dilârâ Makamı'ndan yine Sultân'ın bestelediği Mevlevî Âyînî, peşrev ve sâz semâîsi ile Seyyid Ahmed Ağa'nın bestelediği peşrev olmak üzere dört eserin yazımıyla örneklendirilen bu sistem, benzerleri içinde en mükemmel olanıdır. İlk defa bu nota sisteminde sus işâretleri kullanılmıştır.[145]

Aynı yıllarda Hamparsum Limonciyan da belirli şekil ve değerlerden oluşan basit sayılabilecek bir nota yazısı oluşturmuş, bu yazıyla da birçok eseri notaya almıştır. Bu nota yazısı bestekâr ve icrâcılar tarafından çok ilgi görmüş ve son zamanlara kadar yoğunlukla kullanılarak binlerce eserin notaya alınması sağlanmıştır.[146]

---

[144] SALGAR, a.g.e., s.149.
[145] AK, a.g.e., s.25-26.
[146] SALGAR, a.g.e., s.149.

Tanbûrî ve neyzen olduğunu belirttiğimiz Sultân III. Selîm aynı zamanda Mevlevîdir. Bütün hayâtı boyunca bu ilim ve sanat yuvasını korumuş, her türlü yardımı esirgememiştir. Mevlevî Dergâhları'ndan yetişmiş olan sanatkârların sanat yolunda ilerlemesi için her imkânı sağladığı gibi, bizzât kendisi de sanata istidâdı olduğunu gördüğü ya da duyduğu kimseleri mûsikîmize kazandırmıştır. Başta Hammâmîzâde İsmâîl Dede, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzâde Sâlih Efendi, Dellâlzâde İsmâîl Efendi olmak üzere pek çok sanatkâr III. Selîm'in mûsikîmize kazandırdıklarındandır.

Tekke Mûsikîsi'ne gelince, bunların başında yine Mevlevîlik Tarîkatı görülmektedir. Mevlevî Âyîni bestekârlığı dikkati çekecek kadar artmıştır. Bu tarîkata mensûb olan Sultân III. Selîm'in zaman zaman bizzât Mevlevîhânelere giderek ya da Mevlevîhâne mensûblarını Saraya davet ederek âyîn izlemesi gibi hareketlerle bu kuruluşlara destek vermesinin önemi büyük olmuştur. Ayrıca Mevlevî mûsikîşinaslarının çoğu dindışı mûsikî ile de uğraştıklarından Sarayda yapılan fasıllara katılmışlardır. Bu ilgi ve yakınlık sanatkârları teşvîk etmiş, o zaman ve daha sonra Dede Efendi, Seyyid Ahmed Ağa, Hâcı Faik Bey, Bolâhenk Nûrî Bey, Rifat Bey, Ahmed Hüsameddin Dede, Mehmed Celâleddin Dede gibi kişilerin âyîn bestelemeleri sağlamış, bu sûretle sınırlı da olsa geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır.[147]

III. Selîm'in Dînî Mûsikî'ye bu denli gösterdiği ilgiyle Mevlevî Mûsikîsi zirveye çıkmış, önceki yıllarda bestelenen toplam 13 Mevlevî Âyînine karşılık, XIX. yüzyılda 42 âyîn birden bestelenmiştir. Mevlevî Âyînleri sadece bestekârlık kabiliyetinin en yüksek ifâde ve isbât vasıtası değil; aynı zamanda makam, usûl, geçki, prozodi, ses ve sâz icrâcılığı konularında da ilgisi ile âdetâ konuşan bir hoca gibidir.[148]

Hattâ III. Selîm'in bestekârlığında ustalığını gösteren Sûz-i Dilârâ Âyîn'i Şerîfi ilk defa 1798'de kendisinin himâyesinde tadîlâtı biten Galata Mevlevîhânesi'nin açılış gününde icrâ edilmiştir.[149]

III. Selîm şiir, raks, mûsikî, cezbe, îman tarîkatı olarak gördüğü; derin sevgi ve saygı duyduğu, sık sık ziyâret ettiği mevlevîhânede özellikle Şeyh Galib'e

---

[147] ÖZALP, a.g.e., s.502.
[148] TANRIKORUR, a.g.e., s.30.
[149] SADAKOĞLU, a.g.e., *Selîm III,* C.2, s.521.

yakınlık göstermiş; dergâha her gelişinde zarîf hediyeler getirmiş, O'na verdiği değeri her zaman belli etmiştir. Bu hediyeler karşısında Şeyh Galib çok sevinmiş, O'na bir şükran kasîdesi söylemiştir.

Yine Mevlevîler arasında ağızdan ağıza dolaşan başka bir söylenti de şudur: III. Selîm, Şeyh Galib'e "Pamuk Şeyhim" diye hitâb edermiş. Hattâ III. Selîm, Şeyh Galib'le yaşamış olduğu sohbetlerde resmîyeti aradan kaldırmış ve bir gün başını Şeyh Galib'in dizine koyarak:

- Şeyhim, bana Hz. Mevlânâ'nın kerâmetlerinden söz edermisiniz? Diye sormuş. Şeyh Galib'de:
- Aman Efendimiz, bir irâdesiyle orduları, donanmaları harekete geçiren, üç kıtada yaptığı fütûhât ile muazzam bir ülkenin sahibi olan sizin gibi bir hükümdârın, benim gibi âciz bir dervişin dizine başını koyarak, O'na bu derece iltifât etmesi, Hz. Mevlânâ'nın en büyük kerâmeti değil midir? Daha nasıl bir kerâmet bekliyorsunuz? Demiş.

III. Selîm'in sanata ve sanatçıya verdiği değer ile yaklaşımı gösteren bir başka olayda şöyle gerçekleşmiş:

III. Selîm çok güvendiği Sadullah Ağa'ya haremdeki câriyelere mûsikî öğretsin diye görev vermiş. Fakat Sadullah Ağa haremde bulunan câriyelerden biri ile aşk macerası yaşamış. Olay pâdişâhın kulağına gitmiş gazaba gelerek idâmını fermân buyursa da üstâdın Pâdişâh Hazretlerinin fevkalâde sevgisini kazanmış olmasından ve günün birinde affa uğrayacağı ümîd edildiğinden, idâm hükmünün infâzında acele edilmesi durumunda sonradan pişmanlığa sebeb olabileceği düşünülerek hapiste gizlenmesi uygun görülmüş.

Nitekim Hâcı Sadullah Ağa hapis süresince mûsikî değeri pek kıymetli olan "Bayâtî Arabân" faslını besteleyerek gizlice öğrencileriyle geçmiş ve bir akşam Pâdişâh huzûrunda icrâ edilen şenlikte okunmuş. Eserdeki ince üslûb Pâdişâhın dikkatini çekmiş bestekârını sormuş. Sadullah Ağa cevâbını alınca birden eski gazabı geçmiş, böyle bir fermân verdiğinden dolayı esef ve pişmanlığını belirterek derhâl tahliyesi ile beraber sevgilisi olan câriye ile de evlenmesini fermân buyurmuş, üstâdın hayâtını kurtaranları da ödüllendirmiş.

III. Selîm'in mûsikîye olan hâkimiyeti ve bestekârlığının kudretini gösteren olayda şöyle gerçekleşmiş:

III. Selîm bestelemiş olduğu eserlerin eleştirilecek tarafları olup olmadığını öğrenmekten çok büyük lezzet alırmış. Düşünülecek olursa şanlı bir Pâdişâh'ın eserlerinin, özellikle bendeleri tarafından çeşitli güzellikler ve üstünlükler isnâ edilerek yüceltildiğini görmek istemesi kadar olağan bir şey düşünülemez. Fakat III. Selîm kesinlikle bu fikirde olmadığı gibi tam tersine kendi eserleri okundukça her biri gerçekten kudretli birer sâzende ve hânende olan Pâdişâh musâhiblerince tarafsız bir biçimde fikirlerinin bildirilmesini ve eleştirilmesini ârzû eder, hattâ verilecek cevâblarda sırf dalkavukluktan başka bir şey görülmez ise hiddetini ortaya koyacak kadar ileri gidermiş.

Selîm döneminin mûsikî değerlendirmesini yapan birçok araştırmacının ortak görüşlerinden biri de III. Selîm'in Türk Mûsikîsi'nin en büyük bestekârlarından biri olan Dede Efendi'nin ortaya çıkmasına ve yetişmesine zemin hazırlamasıdır.

III. Selîm Batı Mûsikîsi'ne de kayıtsız kalmamış, fırsat buldukça bu mûsikîyi öğrenmeye çalışmıştır. III. Selîm'in sırkâtibi tarafından yazılan ve onun günlük yaşantısından bölümler nakleden bir kaynakta "..1793 Şevvâl ayının 4. günü Pâdişâh, Sadâbâd dönüşü Topkapı Sarayı'na geldiği zaman orada "Şevkîyye" Köşkü'nde hazırlanmış "Frenk Rakkaslarını" seyredip eğlenmiştir." denmektedir.[150]

III. Selîm hem Fransız Devrimi'nin sebeb ve sonuçlarını hem de Avrupa ülkelerindeki yansımalarını öğrenmek ayrıca Avrupa mûsikîsi hakkında bilgi edinmek için Alman, Fransız ve Rusya elçilerini görevlendirmiş; Berlin Elçisi Ahmed Azîz Efendi, Petersburg Elçisi Râsih Efendi ve Paris Elçisi Seyid Mehmed Efendi'den opera hakkında ayrıntılı bilgi edinmiştir. Hattâ bununla yetinmeyip 1797'de bir opera getirtip Topkapı Sarayı'nda ilk kez seyretmiştir. Pek itibâr görmediği anlaşılan operayla ilgili Saray sırkâtibinin notu şöyle olmuştur: "Dün gece Topkapı alay yerinde opera adlı ecnebî oyununu gösteren Frenklerin temâşâ ettikleri çengili, çalgılı oyun ve konuşmaları, dimağa sıkıntı ve nezle getiren is ve pasları ve taklîdleri hatırlanıp söyleşerek eğlenildi...." III. Selîm'e kadar gelen süreçte Batı Mûsikîsi'nin kendisi olmasada çalgıları Osmânlı'ya taşınmıştır. Kemân, klârnet ve çalgı tellerinin bu yıllarda geldiği sanılmaktadır.[151]

Ayrıca III. Selîm Dönemi'nde Galata Mevlevîhânesi'nde Şeyh Galib zamanında ilk kez bir Batı enstrümanı, piyano kullanılmıştır. Osmânlı Sarayı'ndaki

---

[150] SALGAR, a.g.e., s.149-150,152.
[151] KAYGISIZ, a.g.e., s.163.

ilk yabancı bando 1795 yılında Napolyon'un III. Selîm'e gönderdiği bandodur.[152] Fransa'dan gelen ilk dans sanatçıları da Pâdişâh huzûrunda dans etmiş ve bunlar Saraydaki câriyelere mûsikî ve dans eğitimi vermişlerdir.[153]

III. Selîm, Batı sanatlarına olan ilgisini her zaman sürdürmüştür. Fakat bu durumu kendi kültür ve sanat hayâtımıza fikir verecek bir unsur olarak değerlendirmek istediği muhakkaktır. Yanî klâsik gelenek, III. Selîm döneminde de olabildiğince sürmektedir.[154]

III. Selîm devrinde deprem ve yangın gibi âfetlerden harâb olan Mehterhâne Kışlası 1792-1793 yıllarında onarım görmüştür. Yapılan mûsıki çalışmaları ve besteler Mehter Mûsikîsi'nin yenilenmesine ve repertuarının ileri bir şekilde genişlemesine faydalı olmuştur.[155]

Genel manâda değerlendirirsek; III. Selîm engin bir mûsikî anlayışına sahib olan; mûsikî târihinin en görkemli devrine gerek sağladığı imkânlarla, gerek Saray bünyesinde toplayıp mûsikîmize kazandırdığı dehâ seviyede bestekârlarla, gerekse terkib ettiği ondört makam ve bestelediği muhteşem eserlerle hizmet eden; Türk Mûsikîsi'ne adını altın harflarle yazdıran gerçek bir mûsikîşinastır. Buldurmuş olduğu nota yazıları sayesinde döneminin değerli mûsikî eserlerinin günümüze kadar taşınmasını sağlamıştır. Mûsikîye olan bu yakın ilgi ve yönlendirici etkisi ile bir "III. Selîm Ekolü" oluşmuştur. Bu bakımdan Osmânlı pâdişâhları arasında hatrı sayılır bir yere ve öneme sahibtir.

4.4.4.2. Sultân III. Selîm'in Besteciliği ve Eserleri

Eldeki kaynaklara göre bestekârlığı tartışmasız bir şekilde kabûl gören III. Selîm'in eserlerini incelendiğinde hem dönemin özelliklerini hem de mûsikî alanında yeni bir şeyler yapma düşüncesine sahib olduğunu açıkça görülmektedir.

III. Selîm yapmış olduğu bestelerinin halk tarafından çalınıp söylenmesinde, tahtını veya kendisini küçük ya da hafif düşürecek bir nokta görmemiştir. Bu düşünceleri yapmış olduğu bestelerin halka mâl olmasına ve çok sevilmesine neden olmuştur.

---

[152] TANRIKORUR, a.g.e., s.80.
[153] SAKAOĞLU, a.g.e., *Selîm III,* C.2, s.520.
[154] SALGAR, a.g.e., s.149.
[155] TUĞLACI, Pars; "*Mehterhâne'den Bando'ya*", Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.21.

III. Selîm'in eserlerini inceldiğimizde 44 makam kullandığı, genellikle kendi terkib ettiği ve az kullanılmış makamları tercih ettiği; 62 sâz eseri (31 tanesi peşrev, 31 tanesi sâz semâîsi formunda), 1 Mevlevî Âyîni, 1 durak, 1 tevşîh, 3 ilâhî, 1 kâr, 5 ağır semâî, 5 yürük semâî, 10 beste, 18 şarkı ve 1 köçekçe yaptığı görülmektedir. Yenilik arayışı içinde olmasına rağmen Klâsik Türk Mûsikîsi tarzında eserler bestelediği göze çarpmaktadır.

III. Selîm'in terkib ettiği makamlardan en sevileni olan "Sûz-i Dilârâ Makamı" özellikle Batı Mûsikîsi etkisinde yapılmıştır. Makamı nazarî olarak incelediğimizde biri Çârgâh'ta diğeri Râstta olmak üzere iki Çârgâh dizisinden meydana geldiğini görmekteyiz. Çârgâh dizisi ise Batı Mûsikîsi bakımından tamamen Majör'dür. Bu durumu göre Sûz-i Dilârâ Makamı Do Majör ve Sol Majör Dizisi'nin birbirine karıştırılmasından oluşmuştur. Bilindiği gibi herhangi bir majör ve minör dizisinin bir takım yakın komşuları vardır ve o majör veya minör dizisi seyir esnasında bu ilgili tonlara geçip kalışlar yapar. Bu komşu tonlar: Herhangi bir majör veya minörün ilgili majör veya minörü; o majör veya minörün bir işâret fazla ve bir işâret eksik yakın komşuları; bu komşularında ilgili majör veya minördür.

Böylece, Batı Mûsikîsi'nde her tonun beş komşusu vardır. Sûz-i Dilârâ Makamı da iki majör diziden meydana geldiğine göre, seyir sırasında bahsi geçen bu komşularına geçip asmakarârlar yapar. Esâsen makamı meydana getiren iki dizi de komşu tonlardır. Sûz-i Dilârâ Makamındaki bütün bu komşuluklar şöyle sıralanabilir:

Sûz-i Dilârâ Makamı'ndaki hemen bütün asmakarârlar makamı meydana getiren iki dizinin kendi komşularına geçip yaptıkları asmakarârdır. Bunları şöyle sıralanabilir:

Makamın dizilerinden biri olan Çârgâh yanî Do Majör'ün ilgili minörü La Minör'dür. Bu sebeble Dügâh perdesinde Bûselik'li asmakarârlar yapılır. Do Majör'ün bir indirici işâret fazla komşusu Fa Majör'dür. Fa Majör'ün ilgili minörü ise Re Minör'dür. Bu sebeble Nevâ'da Bûselikli asmakarâr yapılabilir. Hattâ Sûz-i Dilârâ seyri sırasında, yanî eserlerde görülen yerinde Hicâzlı ve yerinde Nikriz'li asmakarârlarda Yegâh perdesindeki Re Minör, yanî Bûselik dizisinin üst bölgesidir. (Yegâh'taki minör, Armonik Minör olarak kullanıldığı takdîrde Dügâh'ta da Hicâz ve Râst'ta Nikriz çeşnilerinin meydana geldiğini biliyoruz. Bu tarzdaki dizi, bizim

ikinci şekil Bûselik dizimizdir.) Bu Yegâh'taki ikinci şekil Bûselik dizisi aynı zamanda makamın pest tarafındaki genişlemesidir.

Sûz-i Dilârâ Makamı'nın ikinci dizisi Râst'ta Çârgâh, yanî Sol Majör dizisidir. Makam bu dizi ile Râst perdesinde karâr edecektir. Sol Majör'ün ilgili minörü Mi Minör'dür. Bu sebeble Hüseynî perdesinde Bûselik'li asmakarârlar yapılır. Yine Sol Majör'ün bir işâret fazla komşusu Re Majör'dür. Bu sebeble Nevâ'da Çârgâh'lı –bazen yarım- asmakarâr yapılır. Re Majör'ün ilgili mönürü Si Minör olduğuna göre, Bûselik perdesinde de Bûselik'li asmakarâr yapılabilir.

Özetlersek; Hüseynî'de Bûsek'li Nevâ ve Yegâh'ta Bûselik'li, yine Nevâ'da Çârgâh'lı, Çârgâh'ta Çârgâh'lı, Bûselikte Bûselikli, Dügâh'da Bûselik'li ve Hicâzlı, Râst'ta Nikriz'li (Yegâh'daki ikinci şekil Bûselik dizisi Re Minör Armonik'in üst bölgesi olarak), Hüseynî Aşîrân'da Bûselik'li, Yegâh'da Bûselik'li ve Çârgâh'lı asmakarârlar yapılabilir. Görüldüğü gibi makam, tamamen majör-minör ilişkisi ve tonların komşuluğu esâsı üzerine kurulmuştur.[156] Buda bize III. Selîm'in Batı Mûsikîsi'ni ne kadar iyi bildiğini göstermektedir. Diyebiliriz ki III. Selîm, Sûz-i Dilârâ Makamı'nı Batı'nın etkisi ile Klâsik Mûsikî tarzında terkib etmiştir.

Kullanılan değişik çeşnilerden oluşan ve mürekkeb makamlar sınıfında değerlendireceğimiz birçok makamdan verilen eserler Selîm döneminin özelliklerindendir. Yine Bûselik karârlı mürekkeb makamlar, Batı ile ilerlemeye başlayan ilişkilerin mûsikîye yansıması olarak değerlendirilebilinir. Burada Doğulu karakterdeki makama Batı özellikli Bûseliğin eklenmesinin özellikle yapıldığı kesindir. Unutulmaya yüztutmuş veya unutulmuş makamlardan verilen eserler de dikkat çekicidir.

Yine III. Selîm'in Şevk-ü Tarab eserlerinde görüldüğü gibi, bazı makamların klâsik ölçülerde kullanımından sonra, karâr aşamasında vermiş olduğu ve bilinçli olarak yapılmış melodik yapıdır. Öyle ki, eserde tam karâr duygusu yoktur. Âdetâ bir asmakarâr yapısı ile diğer bir deyişle eksik kalmış bir kalış duygusu verilerek eser karârını verir. Bu yapıyı da mûsikîmiz bünyesi içinde yapılan önemli bir çeşni olarak değerlendirebiliriz.

---

[156] ÖZKAN, a.g.e., s.427.

Buna karşılık Sultân Selîm'in bulduğu Evcârâ, Şevkefzâ gibi geniş ses sahasına ve çeşniye sahib olağanüstü güzellikteki makamlar da büyük bestekârlarımız tarafından kullanılmıştır.

Özellikle III. Selîm'in terkib ettiği makamlar içinde özel bir yeri olan Evcârâ Makamı, dizi ve sahib olduğu ses bölgesi bakımından ayrı özellikler gösterir. Makamı oluşturan III. Selîm olmasına rağmen, özellikle Dilhayât Kalfa ve Küçük Mehmed Ağa'nın yapmış olduğu eserler, bu makama gerçek kimliğini kazandırmıştır. Aynı durum Şevkefzâ Makamı içinde geçerlidir. III. Selîm, makam hakkında vermiş olduğu fikirlerle, dönemin dâhilerini sanki ölümsüz eserler vermeye zorlamış ve bunun karşılığını Dede Efendi ve Kömürcüzâde Hafız Şeydâ'dan almıştır.[157]

Bu anlattıklarımız III. Selîm'in gerek Türk Mûsikîsi, gerekse Batı Mûsikîsi nazariyâtına çok iyi hâkim olduğunu ve yapmış olduğu bestelerinde dilediği gibi oynayabildiğini açık bir şekilde anlatır.

III. Selîm aynı zamanda alçak gönüllü ve tevazû sahibi bir bestekâr olmuştur. Yaptığı besteleri devrinin bestekârlarına dinletmekten keyif almış ve tenkide şâyân olup olmadığını öğrenmekten çok memnun kalmıştır. Hattâ Saraydaki bir fasılda III. Selîm'in Şevk-ü Tarab Faslı'nın irâde edilmesinden sonra Vardakosta Ahmed Ağa'nın kendisini eleştirdiğinden ve kendisinin de bu eleştiriden çok memnun kalmış olduğundan bahsedilmektedir.[158]

Gerek günümüze ulaşan eserleri gerekse kendisiyle ilgili tüm kaynaklar gösteriyor ki bazı eserlerine "Selîm Dede" imzâsını atan III. Selîm, Osmânoğulları içinde tartışmasız en büyük bestekârdır. Osmânoğulları içinde çok değerli bestekârlar yetişmesine rağmen hiçbiri Selîm gibi dehâ çizgisine erişememişlerdir.

Bu dehâ seviyedeki bestekârın günümüze kadar gelen eserleri sırası ile aşağıdadır:

Dînî Eserleri:

Makam	Form	Usûl	Güftekâr
1- Sûz-i Dilârâ	Mevlevî Âyîn-i Şerifî		-
2- Irâk	İlâhî	Düyek	Niyâzi Mısrî

[157] SALGAR, a.g.e., s.151.
[158] ÖZALP, a.g.e., s.500-502.

Zahida sûret gözetme içerü gir câna bak

3- Râst İlâhî Nim Evsat Hâlikî

Andelib olmak dilersen ol güle

4- Şevk-u Tarab Durak Durak Evferi Nâzîm

İrândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet yâ Resûl Allah

5- Şevk-u Tarab İlâhî Muhammes Niyâzi Mısrî

Aşkın meyine ben kâne geldim

6- Şevk-u Tarab Tevşîh Evsat Vâsıf

Cenâbındır şeh-i pâkize-meşreb ya Resûl Allah

Sâz Eserleri

Makam	Form	Usûl
7- Ârâm-ı Cân	Peşrev	Devr-i Kebîr
8- Ârâm-ı Cân	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
9- Arazbâr	Peşrev	Ağır Düyek
10- Arazbâr	Sâz Semâîsi	
11- Büzürk	Peşrev	Çenber
12- Büzürk	Sâz Semâîsi	Aksak Semâî
13- Dilvenâz	Peşrev	Fahte
14- Dilvenâz	Sâz Semâîsi	
15- Evc	Peşrev	Düyek
16- Evc	Sâz Semâîsi	
17- Evc Bûselik	Peşrev	Devr-i Kebîr
18- Evc Bûselik	Sâz Semâîsi	
19- Evc Kürdî	Peşrev	Çifte Düyek
20- Evc Kürdî	Sâz Semâîsi	
21- Hicâz	Peşrev	Devr-i Kebîr
22- Hicâz	Sâz Semâîsi	
23- Hicâz-ı Rûmî	Peşrev	Devr-i Kebîr
24- Hicâz-ı Rûmi	Sâz Semâîsi	
25- Hicâz Zemzeme	Sâz Semâîsi	Yürük Semâî
26- Hisâr-ı Vech-i Şehnâz	Peşrev	Fahte
27- Hisâr-ı Vech-i Şehnâz	Sâz Semâîsi	
28- Hüseynî	Peşrev	Devr-i Kebîr

29- Hüseynî	Sâz Semâîsi	
30- Isfahânek	Peşrev	Ağır Düyek
31- Isfahânek	Sâz Semâîsi	
32- Muhayyer Sünbüle	Peşrev	Ağır Düyek
33- Muhayyer Sünbüle	Sâz Semâîsi	
34- Nevâ	Peşrev	Fahte
35- Nevâ-Bûselik	Peşrev	Darbeyn
36- Nevâ-Bûselik	Sâz Semâîsi	
37- Nevâ-Kürdî	Sâz Semâîsi	
38- Nihâvend	Peşrev	Çenber
39- Nihâvend	Sâz Semâîsi	
40- Pesendîde	Peşrev	Hafif
41- Pesendîde	Sâz Semâîsi	
42- Pesendîde	Peşrev	Çenber
43- Pesendîde	Sâz Semâîsi	
44- Râst	Peşrev I	Hâvî
45- Râst	Sâz Semâîsi I	
46- Râst	Peşrev II	Çenber
47- Râst	Sâz Semâîsi II	
48- Râst	Peşrev III	Düyek
49- Râst-ı Sûltânî	Peşrev	Çifte Düyek
50- Râst-ı Sûltâni	Sâz Semâîsi	
51- Rehâvî	Peşrev	Düyek
52- Rehâvî	Sâz Semâîsi	
53- Sabâ	Sâz Semâîsi	
54- Sabâ Aşîrân	Peşrev	Fahte
55- Sabâ Aşîrân	Sâz Semâîsi	
56- Sipihr	Sâz Semâîsi	
57- Sûz-i Dil	Peşrev	Hafif
58- Sûz-i Dil	Sâz Semâîsi	
59- Sûz-i Dilârâ	Peşrev	Ağır Düyek
60- Sûz-i Dilârâ	Sâz Semâîsi	
61- Sûz-i Dilârâ	Peşrev	Hafif
62- Sûz-i Dilârâ	Sâz Semâîsi	

63- Şevk-ü Tarab	Peşrev	Devr-i Kebîr	
64- Şevk-ü Tarab	Sâz Semâîsi		
65- Şevk-ü Tarab	Peşrev	Devr-i Kebîr	
66- Tarz-ı Cihân	Peşrev	Düyek	
67- Tarz-ı Cihân	Sâz Semâîsi		
68- Uşşâk	Peşrev	Devr-i Kebîr	

Sözlü Eserler:

Makam	Form	Usûl	Güftekâr
69- Acem Bûselik	Şarkı	Ağır Düyek	
Müştâk oldum dilber sana			
70- Arazbâr	Şarkı	Ağır Aksak Semâî	
Oldu gönül sana mâil			
71- Bûselik	Şarkı	Aksak	Kendisi
Bir pür-cefâ hoş dilberdir			
72- Büzürk	Beste	Hafif	
Aşkınla havalandım bîlâneliğim gel gör			
73- Evcârâ	Beste	Muhammes	
Mevc-i atlâs-ı felekde ben hevâdan geçdim			
74- Hüzzâm	Köçekçe	Aksak	
Bir gonca-i neveres fidân			
75- Hüzzâm	Şarkı	Aksak	Kendisi
Gönül verdim bir civâne			
76- Mâhûr	Beste	Remel	
Teşrîf-i kudûmün gözetir şevk ile cânım			
77- Mâhûr	Şarkı	Ağır Aksak Semâî	Vâsıf
Sen şeh-i hüsn-ü bahâsın			
78- Mâhûr	Şarkı	Şarkı Devr-i Rvânı	Şâkir
Gel açıl gonca dehân zevk edecek günlerdir			
79- Muhayyer Sübüle	Ağır Semâî	Sengin Semâî	Kendisi
Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni			
80- Muhayyer Sünbüle	Şarkı	Ağır Düyek	
Bir yosma şûh-i dil-rübâ			

81- Muhayyer Sünbüle Şarkı Düyek Kendisi
Ey gonca-i nâzik tenim
82- Nevâ Bûselik Şarkı Düyek Vâsıf
Çünkü ey şûh-i fedâî
83- Nihâvend Şarkı Ağır Aksak
Olmasın mı mübtelâsı serseri
84- Nihâvend Şarkı Ağır Aksak Semâî
Gel azmedelim bu gece Göksu'ya berâber
85- Pesendîde Beste Çenber Vâsıf
Her ne dem sâki elinden sâgâr-ı işret gelir
86- Pesendîde Ağır Semâî Ağır Aksak Semâî
Zîver-i sîne edip rûh-i revânım diyerek
87- Pesendîde Yürük Semâî Yürük Semâî
Yine gül safâya mecbûr ne esîr-i dilrûbâdır
88- Râst-ı Cedîd Beste Hafif Kendisi
Çeksem o şûhu sîneye hülyâlarım gibi
89- Sabâ Şarkı Düyek
Bu dil üftâde ol kâkül-i yâre
90- Sûz-i Dilârâ Beste Darbeyn Kendisi
Kemân-ı aşkını çekmek o şûhun hayli müşkilmiş
91- Sûz-i Dilârâ Beste Hafif Zâik
Çîn-i giysûsuna zencîr-i teselsül dediler
92- Sûz-i Dilârâ Ağır Semâî Ağır Aksak Semai Sâbit
A gönül cur'a mıyız kâr-ı penâh eyleyelim
93- Sûz-i Dilârâ Yürük Semâî Yürük Semâî Bağdâdlı Esad
Âb-ü tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor
94- Sûz-i Dilârâ Şarkı Ağır Aksak Semâî Pertev Paşa
Gülşende yine meclis-i rindâne donansın
95- Şehnâz Şarkı Aksak Vâsıf
Bir nev civâna dil müptelâdır
96- Şehnâz Bûselik Şarkı Aksak
Bu gün bir bî aman gördüm
97- Şevkefzâ Şarkı Aksak Kendisi
Ey serv-i gülzâr-ı vefâ

98- Şevk-ı Dil	Ağır Semâî	Aksak Semâî	
Aman aman yetişir bu edâların cânım			
99- Şevk-ı Dil	Yürük Semâî	Yürük Semâî	
Nice bir yakılayım tâb-ı rûhun mehveşine			
100-Şevk-u Tarab	Kâr	Hafif	Şeyh Galib
Der sipihri sîne-em dağ-ı muhabbet kevkebet			
101-Şevk-u Tarab	Beste	Zencir	
Perçem-i gül-pûşûnun yâdıyla feryad eyledim			
102-Şevk-u Tarab	Ağır Semâî	Aksak Semâî	Vâsıf
Lâ'l-i cân-bahşını sun bezmde ey şû emelim			
103-Şevk-u Tarab	Yürük Semâî	Yürük Semâî	
Gönlüm yine bir gonca-i nâzik tene düştü			
104-Şevk-u Tarab	Şarkı	Aksak	Kendisi
Kapıldım ben bir civâna			
105-Tâhir Bûselik	Şarkı	Aksak	
Güzel gel meclise tenhâ			
106-Zâvil	Beste	Ağır Çenber	
Bezm-i âlemde meserret bana cânân iledir			
107- Zâvil	Beste	Muhammes	
O gülden nâzik endâmın dayanmaz nâle vü aha			
108-Zâvil	Yürük Semâî	Yürük Semâî	Dâniş
Olmuş nişân-ı tîr-i muhabbet civân iken[159]			

4.4.5. Sultân II. Mahmûd (1808–1839)

İstanbul 20 Temmuz 1785-1 Temmuz 1839. Osmânlı pâdişâhlarının 30.'su. (28 Temmuz 1808-1 Temmuz 1839) I. Abdülhamîd ile Nakşidil Sultân'ın oğludur.

Babası öldüğünde beş yaşındaydı. III. Selîm'in eğitimine önem verdiği II. Mahmûd Saray hapsinde olmakla birlikte farklı bir özgürlük ortamında din, edebiyât, mûsikî, yazı ve topçuluk eğitimleri aldı.

III. Selîm'in isyâncılar tarafından tahttan indirildiğini duyan Alemdâr Mustafâ Paşa, O'nu tekrar tahta çıkarma fikriyle harekete geçmiş, Topkapı Sarayı'na geldiğinde Pâdişâh'ın henüz şehit edilmiş cesediyle karşılaşmıştır. Adamları

[159] SALGAR, Fâtih;" *III. Selîm Hayâtı, Sanatı, Eserleri"*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s.56-60.

kendisini acele edip tek ümîd olan Şehzâde Mahmûd'u kurtarmaları konusunda uyarmış, bu sırada katiller veliahttın dâiresine girmişlerdir. Veliaht dâiresini idâre eden Cevriye Kalfa katillerin gözüne doğru kızgın kül serperek onları birkaç dakika durdurmuş, şehzâdeyi hasır yığınlarının arasına saklamış, bu sürede yetişen Alemdâr da IV. Mustafâ'yı tahttan indirmiş, 24 yaşındaki II. Mahmûd 28 Temmuz 1808 günü tahta oturmuştur.

31 yıl süren saltanatı boyunca Vehhâbilerin başkaldırısı, Rusya'nın giderek artan bıskısı; Sırbistan, Eflâk, Boğdan sorunları, Mora'da silâha sarılanların yanı sıra Rumeli, Vidin, Bağdâd, Trabzon, Akkâ, Şam, Halep, Divriği, Lâzkiye, Yanya ve Mısır Paşaları'nın ayaklanmaları; Alemdar, Vak'a-i Hayriyye olaylarıyla uğraşmış, yılmamış, büyük işler yapmış ve pekçok reform gerçekleştirmiştir. Döneminde 8 Nisan 1833'de Kütahya, 8 Temmuz 1833'te de Hünkâr İskelesi Antlaşmaları imzâlanmıştır.

Yeniçerilerin ağabeyi IV. Mustafâ'yı tahta geçirme istekleri sürekli sorun ve ayaklanmayla sonuçlandığından II. Mahmûd IV. Mustafâ'yı boğdurtarak hayâttaki tek Osmânoğlu kalmış, ondan sonraki bütün Osmânlı hanedânı II. Mahmûd'un iki oğlu olan Abdülmecîd ve Abdülazîz'le yürümüştür. Kendisinden günümüze kadar gelen tüm Osmânoğulları'nın atası II. Mahmûd'dur.

Aldığı itinâlı eğitim sonucu tam bir ıslahâtçı olarak yetişmiş, Osmânlı'nın cihânşümûl mevkiîni korumak amacıyla devlet müesseselerinde kökten ıslahât yapmak gerektiğine inanmıştır.

II. Mahmûd'la Osmânlı Devleti'nin modern devri başlamıştır. Dağılmakta olan eyâletler toplanmış, tamamen merkezi bir idâre kurulmuştur. Saray teşkîlatından başlayarak tüm devlet teşkîlatı yenileştirilmiştir. Harbiye, tıbbiye gibi okullar kurulmuş, Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, Fransızca'ya öğretimde büyük ilgi gösterilmiştir. "Takvîm-i Vakayi" adıyla resmî devlet gazetesi kurulmuş, matbaacılığa önem verilmiştir. Buhar kuvvetine dayanan modern sanâyi benimsenmiş, ilk fabrikalar kurulmuştur. İngiltere'den satın alınan ilk buharlı gemi İstanbul'a gelmiştir. İstanbul-İzmit posta yolu ve İstanbul'da ilk postane açılmıştır. İlk kez pâdişâhın doğum yıldönümü şenlikleri yapılmış, Azapkapı-Unkapanı arasına "Hayretiye" adı verilen ilk köprünün açılış töreni gerçekleştirilmiştir. Avrupa buluşları birkaç yıl ara ile kabûl edilmiş, parasız ilköğretim kanûnu çıkarılmış, resmî

kıyafet olarak fes ve pantolon zorunluluğu getirilmiştir. II. Mahmûd devlet dâirelerine kendi resminin asılmasını da istemiştir.

Mehterhâne kapanarak Mızıka-i Hümâyûn kurulmuş, Batı Mûsikîsi ciddi olarak Osmânlı Devleti'ne girmiştir. Bestekârlığının yanısıra hattât ve şâir olan Pâdişâh şiirlerinde Adlî mahlasını kullanmıştır. Verem olan II. Mahmûd kızkardeşi Esma Sultân'ın Çamlıca'daki köşkünde ölmüş, Dîvânyolu'ndaki türbesine gömülmüştür.[160]

4.4.5.1. Sultân II. Mahmûd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Mûsikî eğitimi amcası III. Selîm'in şehzâdeliği sırasında başlayan II. Mahmûd, tanbûr ve ney çalmasını da amcasından öğrenmiştir. Mevlevîlik Tarîkatı'na girmiş, Dînî Mûsikî'yi yakından tanımıştır. Kudretli bir hânende olduğunu târihi kaynaklar bildirmektedir.

Türk Mûsikîsini yakından tanıyan, bilen, çok iyi bir bestekâr ve icrâcı olan II. Mahmûd, hem sâzı hem de sesi ile bu güzel sanatımıza hizmet etmiş büyük bir hükümdârdır.[161]

II. Mahmûd dönemi Osmânlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin resmen başlatıldığı ve bu Batılılaşma hareketlerinin mûsikîye de yansıtıldığı bir dönemdir. Sultân II. Mahmûd "Vak'a-i Hayriyye" ile 15 Haziran 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak, temelden reformlarla Osmânlı Devlet teşkîlâtını Batılı anlamda modernize etmeye başlamıştır. Bu reformlar çerçevesinde 500 yıllık Mehterhâne kapatılmış askerî alanda yapılan yeniliklerin bir uzantısı olarak kapatılan Mehterhâne'nin hemen ardından "Mızıka-i Hümâyûn" faâliyete geçmiştir.

Mızıka-i Hümâyûn'un ilk orkestra şefi "Manguel" isminde bir Fransız'dır. II. Mahmûd O'nun hizmetlerinden memnun kalmayanca 1828'de "Guiseppe Donizetti"yi İstanbul'a davet etmiştir. [162] Sonradan paşalığa kadar yükselen Donizetti, Napolyon'un ordusunda yıllarca bando denetçisi olarak çalışmış, Napolyon Waterloo'da yenilince işsiz kalmış ve yapılan daveti kabûl edip istanbul'a gelmiştir. Kendisine bandonun kurulması görevi verilmiş, besteci bu görevi ölünceye

---

[160] SAKAOĞLU, a.g.e., *Mahmûd II*, C.2, s.57-62.
[161] AK, a.g.e., s.92.
[162] KOSAL, Vedat; Osmânlı, *Osmânlı İmparatorluğu'nda Klâsik Batı Müziği,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.642, 647.

kadar sürdürmüştür. Donizetti ünlü İtalyan besteci "Gaetano Donizetti"nin ağabeyidir ve iyi bir eğitim almıştır.[163]

Donizetti ilk olarak Osmânlı'da kullanılan "Hamparsum Notası"nı öğrenmiş ve bu yolla öğrencilerine Batı notasını öğretmiş; İtalya'dan getirttiği yeni çalgılarla bandoyu zenginleştirmiştir. Topluluğu geliştirerek çalgı mûsikîsi dışında İtalyan Operaları'ndan seçme parçalar okuyabilecek düzeye getirmiş, harem dâiresinde de dersler vermiştir.[164]

Sultân II. Mahmûd Saray Orkestrası mâhiyetindeki Mızıka-i Hümâyûn'u kurarak Klâsik Batı Mûsikîsi'ni resmen yerleştirmiştir. Evvelce yalnız Avrupa'dan misafir gelen opera toplulukları konser verirken yeni kurulan orgnizasyon Osmânlı İmparatorluğu târihe karışana kadar her pâdişâh tarafından korunarak gelenekselleşmiştir.[165]

1829'da"Mahmûdiye Marşı"nı yazan Donizetti, bu marşı Sultân Mahmûd'a takdîm etmiş; o târihte henüz dört beş aylık kıdemleri olan öğrencilerine çaldırmıştır. Bu olay hem öğretinin az zamanda çok netice aldığını, hem de öğrencilerin zekâ, gayret ve yeteneklerini ortaya koymuştur. Kısa zamanda göstermiş olduğu başarılar neticesinde 1831 yılında pırlantalarla süslü "Nişan-ı iftihâr" ile ödüllendirilmiştir.[166]

1829'da Mahmûdiye Marşı'nın ardından 1839'da "Mecîdiye Marşı"nı besteleyen (I. Abdülmecîd'e) Donizetti'nin bu eserleri adlarını taşıdıkları pâdişâhın saltanatı boyunca İmparatorluğun millî marşı olarak kabûl edilmiştir. Sultân II. Mahmûd devrinde çok sesli mûsikî yazan ilk Türk bestecisi Ahmed Ağa olmuştur.

Donizetti İtalya'nın en gelişmiş bando enstrümanlarını ve bunları çalmayı öğretmek için öğretmenler getirmiş; böylece Mızıka-i Hümâyûn Yeniçeri Ocağı'ndaki Mehterhâne ile Sarayın mûsikî gereksinimini karşılayan eski çalışmaların yerini almıştır. 1848 yılında Sarayda şan, sâz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamış, bu çalışmaların sonucunda Saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Mızıka-i Hümâyûn'daki gençlerden kurulu bir Saray orkestrası olmuştur.

---

[163] KAYGISIZ, a.g.e., s.163-164.
[164] AKSOY, Bülent; Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, *Tanzîmâttan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma,* İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C.5, s.1217.
[165] KOSAL, a.g.e., s.642.
[166] KÖSEMİHÂL, Mahmut Ragıp; "*Türkiye Avrupa Mûsikî Münâsebetleri*", Numune Matbaası, İstanbul, 1939, C.1, s.100.

Mızıka-i Hümâyûn'un kuruluşundan sonra II. Mahmûd'un Batı Mûsikîsi'ne daha fazla ilgi göstermesi ilk yıllarda Saray bestecileri ve icrâcıları tarafından çok büyük bir tepkiyle karşılanmamış; köklü, eski bir sanatın temsilcileri olarak Batı sanatına belli bir hoşgörüyle bakılmıştır. Dönem hâlâ şâheserlerin çıktığı bir dönemdir. XIX. yüzyılın büyük bestecisi Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi güçlü eserler vermeye devâm etmektedir. II. Mahmûd yönetimi sırasında Pâdişâhın Türk Mûsikîsi'ne olan sevgisi o dönem besteci ve icrâcılarına tüm tedirginliklerine rağmen güven vermiştir.[167]

İstanbul'da ilk dönem tiyatro hareketleri de II. Mahmûd zamanında başlamıştır. İlk tiyatro binâsı 1838'de Gaetano Mele adlı bir İtalyan (ya da Venedikli) tarafından II. Mahmûd'un izniyle kurulmuştur. Bunu Giustiniani adlı diğer bir İtalyan'ın tiyatrosu izlemiştir. 1840'da kurulan üçüncü tiyatro da Bosco adında yine bir İtalyan'a aittir.[168]

İsmi geçen tiyatrolarda temsiller başlamış, Osmânlı Sarayı'nda çoksesli mûsikî ve operaya duyulan ilgi uzun yıllar sürmüş, bu konudaki öncülüğü II. Mahmûd yapmıştır.

Osmânlı'da ilk yerleşik bale çalışması yine II. Mahmûd döneminde Donizetti Paşa'nın çabalarıyla başlamıştır.[169]

I. Murâd'ın 1363'te kurduğu, II. Mehmed, II. Murâd ve II. Bayezid tarafından geliştirilip mükemmel bir ünivesite hâline getirilen Enderûn'da, 1833'de II. Mahmûd tarafından kapatılmıştır. Enderûn kalburüstü Osmânlı Mûsikîcileri'nin sadece yetiştiği değil, ders verdikleri de bir okuldur. Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılan Mehterhâne gibi, imparatorluk Sarayı'nın bu önemli mûsikî öğretim merkezi de II. Mahmûd tarafından Enderûn-u Hümâyûn'la birlikte kapatılıp târihe karışmıştır.[170]

Kendiside bestekâr olan II. Mahmûd amcası III. Selîm kadar mûsikî düşkünü ve müzisyenlerin koruyucusu olmuştur. Yapılan mûsıki toplantılarına katılarak eski eserlerimizi meşk etmiştir. Târihçi Ata Bey'in yazdığı kitabın 3. cildinin 191. sayfasında Sultân II. Mahmûd'a ait olan kısmında, II. Mahmûd'un Saraydaki mûsikî

---

[167] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.630, 635, 647, 649.
[168] KAYGISIZ, a.g.e., s.168.
[169] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.632.
[170] TANRIKORUR, a.g.e., s.30.

ile ilgili çalışmalarından, icrâlarından, mûsikîşinaslarla olan diyaloglarından şöyle bahsedilmektedir:

"...Sultân Mahmûdî Sânî ammî ekremlerinin ilmî mûsikîde bildiği bilgilerden faydalanarak, dinlenmeye çekildiğinde çoğu kez feni ve diğer ilimlerden meydana gelen bilgileri incelemiştir. Çünkü Sarayda Sultân Ahmed devrinden beri fen, şiir ve mûsikî eğitimine gösterilen rağbet ve özen Sultân III. Selîm zamanında bir kat daha saygınlık ve ün kazanmış, Sultân II. Mahmûd zamanında da bu konuya devâm eden büyük ilgi sonucunda zamanın mûsikîşinasları, Pâdişâhın destek ve teşvîki ile birçok nâdîde ve duyulmamış eserler meydana getirmeye imkân bulmuşlardır.

Sarayda çırak olduğum 1241 (1825) târihinde Saraydaki mûsikî odasında henüz eski usûller üzerinde mûsikî öğrenilmekteydi. Koğuşlarda bulunan değerli kişiler, ocak ağaları denen subaylardan onlar da silâhtar ağadan izin ve belge ile ayda iki kere terkîbi yapılmak sûretiyle, koğuşlarında bulunan mûsikîşinaslar ve çavuş ağaları şerefine bir kahvaltı verirlerdi. Davet yapılmak sûretiyle yemek dûasından sonra, kapı yoldaşlarına riâyet edilerek şarkı, beste, kâr, nakış ve semâî gibi formlarda eserler okunup, çalınırdı."[171]

Yukarıda anlatılanlardan da anlaşılmaktadır ki, Sultân II. Mahmûd Devri mûsikîmizin son altın devri kabûl edilmektedir. Çünkü Saray kapılarından saygıdeğer kişilerin konaklarına ve Mevlevî Dergâhları'ndan diğer mûsikî toplantı mekânlarına kadar taşan Türk Mûsikîsi'nin ölmez eserleri Sultân II. Mahmûd'un himâye ve teşvîkiyle en yüksek derecesini bulmuştur.

Kendiside Mevlevî olan II. Mahmûd, Dede Efendi haranıydı. Onu sık sık mûsikî toplantılarına davet eder, fasıllarını büyük bir coşkuyla dinlerdi. II. Mahmûd Dede'ye 1812 yılında "Musâhib-i Şehriyârî" ünvânını verdi. Bir müddet sonrada Sarayın yüksek görevlerinden olan "Müezzinbaşılığa" getirdi. II. Mahmûd, saltanatının en büyük bestekârı olan Dede'yi devlet işlerinden fırsat buldukça Yenikapı Mevlevîhânesi'nde ziyâret ederdi. Bir Perşembe günü Mevlevîhâne'ye geldiğinde Nevâ Âyîn-i Şerîf'i okunuyordu. II. Mahmûd Âyîn'i dinledi, Dede'ye takdîr duygularını belirtti ve Saraydaki görevini hatırlattı. Dede de bunun üzerine "Fermân Efendimizin. Yalnız başımdaki Sikke-i Mevlânâ'yı çıkarmamaklığıma müsâade buyurun..." diye ricâda bulundu fakat II. Mahmûd gibi zarîf ve gönül ehli

---

[171] İNAL, İbnülemin Mahmûd Kemâl; "Hoş Sadâ-Son Asır Türk Mûsikîşinasları", Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1958, s.216-217.

bir Pâdişâh Saray kurallarını bozamadı ve Dede'ye sarıklı bir kavuk, Enderûn'a mahsûs bir elbise giydirdi, böylece musâhib olarak göreve başladı.[172]

II. Mahmûd'un 1839'a kadar devâm eden 31 yıllık saltanatı boyunca, devrin en gözde bestekârı olarak Dede'nin şöhreti artmıştır. II. Mahmûd'un Ferahfezâ Âyînî'nin ilk mukabelesinde şöyle bir olay gerçekleşmiştir: Ferahfezâ Âyîn'i II. Mahmûd'un emriyle bestelenmiş bir âyîndir. Dede, dergâhın müezzinleri ve âyînhânları tarafından hazırlıklar tamamlanır. 18 Muharrem 1255 târihinde bir Çarşamba günü Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde âyînin okunmasına karâr verilir. Pâdişâh'a da gerekli mâlûmat aktarılır. Mukabele günü Mevlevîhâne birçok muhibbân, dervîşân, mûsikîşinas ile hınca hınç dolup taşar. Herkes II. Mahmûd'un gelmesini beklerken Saraydan gelen bir görevli Zat-ı Şâhâneleri'nin mukabelede bulunmasının şüpheli olduğunu bildirir. Başta Dede olmak üzere herkesin neşesi kaçar. Fakat Pâdişâhın isteği üzerine âyîne başlamak için semâhâneye girilir. Henüz Na't-ı Şerîf'in kırâatına başlanmıştır ki Sultân II. Mahmûd dergâhtan içeri girer. Bu durum tüm heyet-i mutribânın şevkîni arttırır ve Ferahfezâ Âyîn'i büyük bir şevkle okunur. Mukabeleden sonra Pâdişâh Dede'yi mahfiline çağırtarak "Çok rahatsız idim, gelemeyecek idim, gayretle geldim; lâkin çok isâbet etmişim, Ferahfezâ Âyîn'i bana iksîr-i hâyat gibi te'sir etti; hamd olsun âdetâ iyileştim..." diyerek iltifâtlar eder, dergâhtaki tüm dervişlere atiyyeler dağıtır.

II. Mahmûd ayrıca yeni ihdâs ettiği ve ancak büyük devlet adamlarına verilen "murassâ imtiyaz nişanı"nı eliyle Dede'nin göğsüne takmış böylece sanata ve sanatçıya aynı zamanda Klâsik Türk Mûsikîsi'ne verdiği değeri ve önemi bir kez daha göstermiştir.[173]

II.Mahmûd döneminde mûsikî etkinlikleri ele alınırken bu Pâdişâh zamanında Topkapı Sarayı'ndaki Sertâb Kasrı'nda okunan Ferahfezâ Faslı'nda hânende olarak Dede Efendi, Delâlzâde İsmâîl Efendi, Şâkir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Suyolcuzâde Sâlih Efendi, Kömürcüzâde Hafız Efendi, Basmacızâde Abdi Efendi; neyzen olarak Kazasker Mustafâ İzzet Efendi, Said Efendi; kemânî olarak Rıza Efendi, Mustafâ Ağa, Âlî Ağa; tanbûrî olarak da Numân Ağa, Zekî Mehmed Ağa, Keçi Ârif Ağa ve Necib Ağa gibi zamanın çok değerli mûsikîcileri yeralmıştır. Fasıl

---

[172] SALGAR, a.g.e., s.169.
[173] ÖZTUNA, a.g.e.1969, C.1, s.303-304.

heyeti Saray âdetine uygun olarak yere serilen kırmızı bir yaygı üzerine oturmuş, Pâdişâh'ın iltifâtına mazhar olduktan sonra faslın icrâsına başlanmıştır.

Sultân II. Mahmûd bu üstâdlarla mûsikî meşk etmiş ve onları himâye ederek Türk Mûsikîsi'ne büyük eserler vermelerine olanak sağlamıştır. Hünkârın huzûrunda yapılan küme fasıllarında en çok Hüzzâm Şehnâz, Hicâz Zemzeme, Arazbâr Bayâtî, Bestenigâr, Muhayyer Sünbüle, Müstear, Hicâz, Irâk ve bu meyanda bilhassa Ferahnâk, Isfahân, Bûselik ve Sûz-i Dilârâ fasılları fazlası ile yeralmıştır.

II. Mahmûd Sarayında Enderûn'dan yetişmiş Hızır İlyas Ağa'da yazdığı "Letâif-i Enderûn" adlı eserinde Osmânlı Mûsikî Târihi bakımından önem taşıyan; dönemin Saray görevlisi mûsikîcilerin hangi odalarda ve görevlerde olduklarını, ilişkilerini, eserlerini ve kişiliklerini anlattığı eseriyle döneme ışık tutmuştur.[174]

Bu dönemin eserleri incelendiğinde durak ve tevşîh gibi büyük formdaki dînî eserlerin bestelenmesinin azaldığı; daha çok ilâhî bestelendiği, bunda bile gözle görülür bir azalma olduğu dikkat çekmektedir.

Osmânlı'daki mûsikî geleneği Batı Mûsikîsi'nin gelmesiyle büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Hattâ ünlü mûsikîşinaslarımız bu değişimlerden az çok etkilenmiş; örneğin Tanbûrî Numân Ağa gibi geleneksel bir bestekâr bile "Ey Pâdişâhım şevketin" güftesi ile başlayan Râst Makamı'ndaki şarkısında (methiyesinde) bu etkilenmeyi dile getirmiştir.

Batı Mûsikîsi'nin, Sultân II. Mahmûd'un başlattığı değişim rüzgârlarıyla Osmânlı'da yerleşmeye başladığı o günlerde Türk Mûsikîsi de hayâtîyetini sürdürmeye devâm etmiştir. Geleneksel öğretim yöntemleriyle yeni sanatkârlar yetişmiş, yetişenler de hafızalarında saklı olan eserleri daha sonrakilere naklederek unutulmalarını nispeten önleyebilmişlerdir. Ancak bu çalışmalar sınırlı çevrelerde kalmış, yavaş yavaş bir geçim aracı alarak sonradan "piyasa ağzı" denen bozucu, yozlaştırıcı bir çarkın dişlisine gitgide terk edilmiştir.

Geleneksel beste tekniği ve meşk sistemi unutulmaya yüz tuttuğu ve bestekârlar eserlerini nota ile bestelediği için, eserlerde eski akıcılığın kalmadığı görülmüştür. Sırf notaya bağlı kalmanın yetmediğini ve notanın herşey demek olmadığını ileri süren eski ustalar haklı çıkmış, mûsikîmizde nüans işâretleri bulunmadığı için bir çok icrâ özellikleri unutulmuştur.

---

[174] www.turkmûsikîsi.com/araştırmâlar/sarayda mûsiki.

Buna rağmen eski geleneksel kalıplardaki mûsikî eğitim ve öğretimine devâm edilmiştir. Sultân II. Mahmûd'un döneminde mûsikîmiz gerilemeye başladı denilse de; Dede Efendi, Şâkir Ağa ve Dellâlzâde İsmâîl Efendi gibi mûsikîşinas ustaların sayesinde saygınlığını sürdürmüştür. O dönemde mûsikî anlayışının bu kadar büyük ölçüde değişmesinin bir başka yönü daha vardır. Zevkler yavaş yavaş basite kaymaya başladığından eski ağır, mistik havalı kâr, beste ve semâîler zamanın romantik akışına uymadığı ve uyamadığı için yerini yavaş yavaş şarkı formundaki hafif eserlere bırakmaya başlamıştır.[175]

II. Mahmûd Dönemi Osmânlı Mûsikîsi'nin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda geleceğin Türk Mûsikîsi'ni hazırlayan büyük mûsikîcilerinde yetiştiği bir târih dilimi olmuştur. Bu dönemde III. Selîm'le başlayıp, II. Mahmûd'un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı; İsmâîl Dede, Şâkir Ağa, Zekî Mehmed Ağa, Dellâlzâde, Kazasker, Osmân Bey ve Yusuf Paşa gibi son klâsikleri yaratmış ama aynı zamanda klâsik formlardaki (klâsik güfteli ve büyük usûllü) eserlerin yerlerini bir XVIII. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştır.[176]

4.4.5.2. Sultân II. Mahmûd'un Besteciliği ve Eserleri

II. Mahmûd'un eserleri incelendiğinde küçük ve birleşik usûllerde besteler yaptığı görülmektedir. Genel olarak şarkı formunda olmak üzere tavşanca ve marş türlerinde besteler yapmıştır. Makam olarak Acem, Acem Aşîrân, Acem Bûselik, Arazbâr, Bayâtî, Bûselik, Evc Bûselik, Ferahfezâ, Hicâz, Hicâz Bûselik, Hüzzâm, Müstear, Nihâvend, Muhayyer Bûselik, Râst, Şedarabân, Şehnâz, Şehnâz Bûselik, Şevk-ü Tarab Makamları'nı kullanmıştır.

II. Mahmûd, yüksek derecede mûsikî bilgisi ve üstâdlardan etkilenmesi sonucunda Türk Mûsikîsi'ne çok güzel eserler vermiştir. Genel olarak bakıldığında yapmış olduğu bestelerin çoğunun güftesinin kendisine ait olduğu görülür. Bunlardan mûsikîmize kazandırmış olduğu en önemli şâheseri kuşkusuz Hicâz (Kalenderî) Dîvân'dır. Yapmış olduğu bu eseriyle kendisinin edebî bir şâhsîyete sahib olduğunu ve mûsikîşinas üstâdlar arasında önemli bir mevkiîde bulunduğunu kanıtlamıştır.

---

[175] ÖZALP, a.g.e., s.485-488.
[176] TANRIKORUR, a.g.e., s.43.

Sultân II. Mahmûd kendi döneminde birçok usûl ve makamda İran Sâzendeleri, Horâsân ve Isfahân Mûsikîşinasları ile başedebilecek dereceye erişmiş, bestelediği eserler sayesinde "Şarkıların Pâdişâhı" diye anılmaya başlamıştır.

Ayrıca Acem Aşîrân Makamında (Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye) bestelediği marş O'na "Marş besteleyen ilk Türk müzisyeni" ünvânını kazandırmıştır. II. Mahmûd'un günümüze gelen besteleri aşağıda verilmiştir:

Makam	Form	Usûl
1- Acem Aşîrân	Marş	
Artar cihadda şanımız		
2- Acem Aşîrân	Şarkı	Ağır Aksak
Açıldı ser-te-ser güller		
3- Acem Bûselik	Şarkı	Düyek
Aldı aklım yine bir nevres-nihâl		
4- Acem Bûselik	Şarkı	Yürük Aksak
Ey sîne-i saf la'l-i mül		
5- Arazbâr	Şarkı	Düyek
Naz etme gel ey gonca-fem		
6- Bayâtî	Şarkı	Ağır Aksak Semâî
Ey şah-ı cihân eyleye Hakkömrünü efzûn		
7- Bûselik	Şarkı	Ağır Aksak
Gül-zare salın gonca-i ziba-yı zamansız		
8- Evc Bûselik	Şarkı	Ağır Aksak
Nihâl-i gül-bin-i hüsn-i ezelsin		
9- Evc Bûselik	Şarkı	Yürük Aksak Güfte: Adlî
Düştü gönül bir güzele		
10- Ferahfezâ	Şarkı	Düyek
Sevdim yine bir meh-veşi		
11- Ferahfezâ	Şarkı	Yürük Aksak
Gördüm yine bir âfet-i devran		
12- Hicâz Dîvân (Kalenderî)		Aksak Güfte: Adlî
Ebrûlarının zahmı nihândır ciğerimde		
13- Hicâz	Şarkı	Ağır Aksak
Söylemezmiydim sana ey gül-izar		

14- Hüseynî Aşîrân	Ağır Aksak	Ağır Aksak Semâî
Pek hâhişi var		
15- Hisâr Bûselik	Şarkı	Yürük Aksak
Aman ey şûh-i nazende		
16- Hüzzâm	Şarkı	Devr-i Revân
Güller açıldı geldi yaz		
17- Hüzzâm	Tavşanca	Yürük Aksak
Aldı aklım bir gonca-leb		
18- Müstear	Şarkı	Düyek
Sevmez miyim ey şûh seni		
19- Nihâvend	Şarkı	Ağır Aksak
Gel azm edelim bu gece Göksu'ya		
20- Muhayyer Bûselik	Şarkı	Düyek Güfte: Enderûnî Vasıf
Ey gonca-i nazik tenim		
21- Râst	Şarkı	Düyek
Hüsnüne olmadan mağrur		
22- Şedarabân	Şarkı	Yürük Aksak
Manend-i meh etdi zuhûr		
23- Şehnâz	Şarkı	Düyek
Elemdir feleğin derûnunda kârım		
24- Şehnâz Bûselik	Şarkı	Düyek
Ey dilber-i zengin edâ		
25- Şehnâz Bûselik	Şarkı	Düyek
Gönlüm ey şûh-i gül-izar		
26- Şevk-ü Tarab	Şarkı	Yürük Aksak
Ey gül nihâl-i işvebaz		
27- Tâhir	Şarkı	Ağır Aksak
Bulsun ikbâl devletin günden güne		
28- Sûz-i Dilârâ	Şarkı	Aksak
Ah nihâli kametin birgül fidandır		
29- Mâhûr	Şarkı	Aksak
Aldı aklımı bir gonca		

30- Mâhûr Şarkı Düyek

Ne ararsam sende mevcûd[177]

4.4.6. Sultân I. Abdülmecîd (1839–1861)

İstanbul 25 Nisan 1823-25 Haziran 1861. Osmânlı pâdişâhlarının 31.'si. (1 Temmuz 1839-25 Haziran 1861) II. Mahmûd ile Bezmiâlem Vâlide Sultân'ın oğludur.

Saltanatı Tanzîmât'ın başlangıcı ve ilk dönemidir. Bu dönemde Batılılaşma ve yönetimin kurumlaşması süreçleri hızlanmıştır. Eğitimine çok büyük önem verilmiş; Fransızca, resim, hat, alafranga mûsikî dersleri almış, çağdaşı Avrupa prensleri gibi yetiştirilen ilk şehzâde olmuştur. Saray çevresinin alışık olmadığı bir ilk gençlik yaşamış Paris'te yayımlanan gazete ve dergilere üye olmuştur.

Tahta çıktığı zaman Osmânlı Devleti ciddî sorunlarla boğuşuyordu. Avrupa Devletleri'nin ağırlaşan baskısı, uyanan ulusculuk hareketleri; Sırbistan, Eflâk-Boğdan, Hicâz, Suriye bölgelerindeki ayaklanmalar ve karışıklıklar, eyâletlerdeki kötü yönetimler, işsizlik ve ekonomik buhrân, üst yönetim kadrosundaki çekişmeler, dış ilişkilerin yarattığı bunalımlar 22 yıllık pâdişâhlığı boyunca hiç eksilmedi.

3 Kasım 1839'da Tanzîmât, 1856'da Islahât Fermânları'yla gayrimüslim cemâatler birçok haklar elde ettiler. Bunun sonucunda yabancı uyruklu yerliler mülk edinmeye, aldıkları bu mülklerde Batı tarzı yapılaşmayı yaşatmaya başladılar. Avrupa'nın barok, rokoko, ampir ve neogotik üslûbları Osmânlı'nın resmî, özel, askerî hattâ dinsel yapılarına yansımakta gecikmedi. Pâdişâhın isteğiyle Dolmabahçe Sarayı, birçok köşk ve kasır inşâ edildi. Topkapı Sarayı tamamen terk edildi. Yüksek rütbeli askerler, zenginler, yabancı devlet temsilcileri görkemli konaklar, sâhilhâneler, yalılar yaptırma yarışına girdiler. Lüks düşkünlüğü, sanatsal arayışlar mobilyadan mûsikîye, resimden dekorasyona kadar her alanda Batı'ya özentiyi öne çıkardı.

Bu durumda, doğrudan doğruya Abdülmecîd'in yetişme tarzı, yaşam anlayışı ve babası II. Mahmûd'tan devraldığı Batılılışma tutkusunun payı büyüktür. Genel bir bakışla Abdülmecîd dönemi önceki dönemlere oranla halk açısından daha huzûrlu ve adâletli geçmiştir denebilir.

---

[177] ÖZPEKEL, a.g.e., s.623-624.

O'nun döneminde ilk kez çiçek aşısı uygulanmış (1845), ilk kez telgraf olanağına kavuşulmuş (İstanbul-Edirne-Şumnu hattı) (1855), Pâdişâhın annesi Bezmiâlem Vâlide Sultân tarafından halk hizmeti için ilk vakıf hastanesi (Vakıf Gurebâ) tesis edilmiş (1843) ve bu yıllar boyunca sosyal, külterel, askerî ve dînî birçok önemli kurum hizmete sokulmuştur.

Kişilik olarak özgürlüğü seven, hoşgörülü ve kan dökülmesinden nefret eden bir insandır. Bir baba olarak Şehzâdesi IV. Murâd'la kızı Fatma Sultân'ı ellerinden tutup okula götürmesi, Beyoğlu'nda tiyatroya gitmesi ve izlediği temsillerden etkilenerek Dolmabahçe Sarayı'nın yanına bir Saray Tiyatrosu yaptırması ilginçtir. İlk müzenin açılışı da (1846) O'nun dönemindedir. İlk kâğıt para ve ilk kimlik belgesi de yine O'nun döneminde (1844) gerçekleşir.

İçki ve kadın düşkünlüğünden kaynaklanan yıpranışla vereme yakalanan Abdülmecîd bir ziyâfet sırasında ağırlaşmış, Ihlamur Kasrı'nda ölmüştür. Abdülmecîd çok kibâr, alafranga yaşamayı seven, mevsimine göre Saray değiştiren, pek ender ava giden bir pâdişâhtır. Fransız ve İngilizler Abdülmecîd'i gerçek bir Avrupalı olarak görmüşler, kendisine Fransa'nın "Legion d'Honneur", İngiltere'nin "Dizbağı Nişanları"nı vermişlerdir. Dolmabahçe Sarayı'nı, Beykoz, Küçüksu, Ihlamur, Yıldız Kasırlarını; Hırka-î Şerîf, Mecîdiye, Teşvîkiye Câmilerini yaptırmış, Kâbe'nin çevresindeki Harem-î Şerîf'i onartmıştır.[178]

4.4.6.1. Sultân I. Abdülmecîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Bu dönemde Sarayda, konaklarda, azınlık ve Batılı iş çevrelerinde alafranga yaşam hüküm sürmüştür. Fransızca konuşma ve selâmlaşma, yine Avrupaî giyim-kuşam, yeme, içme, toplantı, ziyâret herşey bu yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Doğal olarak mûsikîde Avrupaî olacaktır. XIX. yüzyıl ortalarından itibâren kemân, flüt, viyolonsel çalma, Fransızca şarkı söyleme; hele hanımlar arasında piyano çalma tutkusu hem asâletin, hemde alafrangalaşmanın vazgeçilmez bir öğesi olmuştur.

Alafranga yaşam, Batılılaşma isteği sadece İstanbul'la sınırlı kalmamış; İstanbul dışındaki büyük kentlerde de tiyatro, opera, operet ve Batı Mûsikîsi'ne ilgi artmıştır. Tanzîmât'ın hemen ertesinde İtalyan ve Fransız mûsikî grupları Osmânlı'ya akın etmeye başlamış, İstanbul ve büyük kentlere turneler düzenlenmiş,

---

[178] SAKAOĞLU, a.g.e., *Abdülmecîd,* C.1, s.62-66.

aylarca Osmânlı topraklarında kalmışlardır. Aynı yıllarda mûsikîyle ilgili yayınlar, çeviriler, notalar çoğalmış mûsikî âletlerinin satışında patlamalar meydana gelmiştir. 1860'lı yıllarda yılda ortalama 400 piyano satılmıştır. Osmânlı'da Batılılaşmanın en çok yansıması tiyatro, müzikâl, opera ve operet alanlarında olmuştur.[179]

Çocukluğundan başlayarak piyano ve Batı Mûsikîsi eğitimi alan Abdülmecîd'in döneminde özellikle Batı Mûsikîsi büyük gelişme göstermiş, II. Mahmûd'un kurduğu Mızıka-i Hümâyûn teşkîlâtı büyük kadrolarla desteklenerek, genişleyip yayılmıştır. Abdülmecîd Sarayında ciddi mûsikî çalışmalarından biri dünyaca tanınmış büyük sanatçıların İstanbul'a gelerek Pâdişâh huzûrunda verdikleri konserler olmuştur.

İmparatorluk mûsikî hayâtının gelişmesi için en büyük ve en önemli etkiyi, Klâsik Batı Mûsikîsi'ne olan hayranlığın hakikaten artmasını ünlü yabancı virtüözlerin konserlerine borçludur. Bunlardan şüphesiz en önemli olanı Fransız Liszt'in İstanbul'da verdiği konserdir. 18 Haziran 1847'de Sarayda Sultân Abdülmecîd'in huzûrunda (G.Donizetti'nin Mecîdiye Marşı üzerine muhteşem bir parafraz bestelemiş) konser icrâ edildikten sonra Pâdişâh Liszt'e 4. derece Mecîdi Nişânı ve çok kıymetli, mücevherli bir kutu verilmesini emretmiştir. Bundan sonra artık meşhûr sanatkârlara nişân takmak âdet olmuştur. Ayrıca 1849'da Johânn Strauss'da Sultân Abdülmecîd'e bir marşla, iki polka sunmuş, Rossini'de iki Pâdişâha birer Türk Marşı ithâf etmiştir. (II. Mahmûd ve Abdülmecîd'e)

Pâdişâh kendisini çocukluğundan beri tanıdığı Donizetti Paşa'nın tavsiyelerine büyük ilgi göstermiş, Batı Mûsikîsi'nin Saraya yerleşmesine önem vermiş, şehzâde ve hanımsultânların piyano dersleri alabilmeleri için Avrupa'dan yabancı müzisyenler getirip Saraya pekçok piyano satın almıştır. XIX. yüzyılda Abdülmecîd döneminde piyano çalan ilk hanımlar arasında Leylâ (Sâz) Hanımefendi de vardır.

Donizetti 1839 yılında Sultân için "Mecîdiye Marşı"nı bestelemiş bu eser Abdülmecîd'in 22 yıl süren saltanatı boyunca millî marş olmuştur. Sultân Abdülmecîd 1856'da Donizetti'nin yerine Callisto Guatelli Paşa'yı (1820-1899) Mızıka-i Hümâyûn'un kumandanlığına getirmiştir.

---

[179] KAYGISIZ, a.g.e., s.166-167.

Mızıka-i Hümâyûn ilk olarak bando vasfıyla kurulmuşsa da daha sonra kadrosunu genişletmiş, bünyesinde bandonun dışında Sultân Abdülmecîd zamanında yaklaşık 1840'lı yıllarda küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Askerî Mûsikî'nin dışındaki türlere de yönelmesi neticesinde teşkîlât bir konservatuar niteliğini kazanmıştır. Saray teşkîlâtında daha önce varolan dînî, resmî ve özel vazîfelerde ananevî bir biçimde ilgisi bulunan müezzinân, fasıl takımı, orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Mızıka-i Hümâyûn daha sonra tiyatro, orta oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, karagöz, kukla ve hattâ opera ile operet gibi bölümleri bünyesine katarak genişlemiş ve özel bir eğitim teşkîlâtı olmuştur.

Yine bu dönemde Mızıka-i Hümâyûn'un komutanlığına getirilen Necîb Paşa tarafından Harem'de 80 kişilik bir "Kızlar Bandosu" kurulmuş, şefi dâhil tüm bando kızlardan oluşmuştur. Bu orkestra II. Mahmûd'un kızı Âdile Sultân'ın gözetiminde çalışmalarını sürdürmüş; orkestrayı oluşturan çalgılar kemân, viyolonsel, zihter, musıkâr, kopsa, klârnet ve obua olmuştur. Abdülmecîd dönemine rastlayan 1857-1861 yılları arasında dikkat çeken özellikler sadece kadın müzisyenlerden oluşan bir bandonun denenmesi olmamış, Saray Fasıl Topluluğu'nun Fasl-ı Atîk ve Fasl-ı Cedîd olarak ikiye ayrılıp Fasl-ı Cedîd'de Çoksesli Türk Mûsikîsi denemelerinin yapılması olmuştur.

Abdülmecîd tiyatro ve opera sanatına karşı büyük ilgi duyuştur. O'nun emri ile Dolmabahçe Sarayı yapılırken Sarayın yanıbışında bugünkü İnönü Stadyumu'nun bulunduğu yerde 1856'da yapımına başlanan binâ 8 Ocak 1859'da açılmıştır. Böylece hem Avrupa Saraylarında olduğu gibi Osmânlı Pâdişâhları'nın Sarayında da bir tiyatro bulunacak, hem de opera ve tiyatro sanatı ülkede gelişim sahasını bulacaktır. Bu kurumun tüm sanatçıları Türk'tür ve Saraydan seçilmiştir. Abdülmecîd'in ölümünden sonra ilgi görmeyen opera ve binâsı "Dolmabahçe Saray Tiyatrosu" 1865'de yanmıştır.

Saray hâricînde Pera'daki Naum Tiyatrosu'na opera ve operetler seyretmeye gelen Abdülmecîd, temsiller vermek üzere her mevsim mükellef bu tiyatroya gelen opera heyetlerini orada dinlemekle kalmamış, temsiller bazen Saray sahnesinde de tekrarlanmıştır. Hattâ Sultân Abdülmecîd bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynamıştır.

Osmânlılar'da ilk yerleşik bale çalışması II. Mahmûd zamanında başlasa bile gerçek anlamda Abdülmecîd döneminde yine Donizetti Paşa'nın çabalarıyla olmuştur. Donizetti Osmânlı Sarayı'na Batı Mûsikîsi'nin ilkelerinin yanısıra opera, operet ve bale örnekleri getirerek bunların benimsenmesine öncülük etmiştir. Abdülmecîd Sarayı'nda oluşturulan "Ehl-i Fennü Mârifet Kız Fanfarı ve Bale Heyeti" çalışmalarını haremde gerçekleştirmiş; Dolmabahçe ve Çırağan'ın harem dâirelerinde birer bölüm meşkhâne olarak ayrılmıştır. Donizetti'nin İtalya'dan çağırttığı eğitmenler kızlara garb mûsikîsi ile dans dersleri vermiş, kız bale heyeti tarafından haremde verilecek temsillerin mûsikîlerini yine kızlar icrâ etmiştir.

Abdülmecîd yönetiminin Saraya getirmiş olduğu ânî alafrangalaşma, Klâsik Mûsikîmiz'in ancak kuru bir resmîyetle Sarayda varlığını sürdürebilmesi Dede Efendi başta olmak üzere bir takım bestecilerin Saraydan uzaklaşmasına, topluma yönelmesine ve eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamalarına neden olmuş, özellikle Dede Efendi Abdülmecîd'in kendisinden hiçbir sanat değeri bulunmayan sıradan şeyler istemesinden yakınmıştır.[180]

I. Abdülmecîd'in tahta çıktığı zaman Dede'nin son dönemidir. Batı Mûsikîsi öğrenmiş olan genç hükümdârın Türk Mûsikîsi'ne ilgisi zayıftır. Fakat babasının çok sevip, saydığı Dede'yi Sarayda muhâfaza eder. Hürmet ve himâyesini üzerinden eksik etmez. Sultân Abdülmecîd 1842 yılında Dede'nin son ikâmetgâhı olan Ahırkapı civârındaki konağı O'na hediye eder. Dede müezzinbaşılığı görevini de sürdürür fakat Sarayda esen kuvvetli Batı rüzgârları Dede'yi rahatsız eder.[181]

Saray teşkîlatının değişmesi, Batılı müzisyenlere rağbet edilmesi, Pâdişâhın opera ve operet dinlemesi, Osmânlı Sarayı'nı Batı sâzlarının istilâ etmesi, Avrupa'dan piyanolar getirtilmesi, orkestra ve bando takımlarının kurulması, sayılı birkaç ustanın dışında yüzyılların geleneklerine aldırış edilmemesi, Abdülmecîd'in Türk Mûsikîsi'ni iyi bilmediğinden Dede'den basit ve sanat değeri olmayan şeyler istemesi gibi olumsuzluklardan doğan duygu ve düşüncelerin etkisi ile öğrencisi Dellâlzâde İsmâîl Efendi ile Sarayın bahçesinde dolaşırken "İsmâîl, bu oyunun tadı kaçtı" demiştir. Abdülmecîd'den ilerleyen yaşına rağmen hacca gitme bahânesiyle izin alarak Saraydan ayrılmış; Dellâlzâde İsmâîl Efendi ve Mutafzâde Ahmed

---

[180] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.628-633, 635, 640-642, 647, 650-651.
[181] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.I, s.303-304.

Efendi'yle hacca giderken o yıl Mekke'de varolan kolera hastalığına yakalanmış Kurban Bayramı'nın birinci günü Mînâ'da 1846'da ölmüştür.[182]

Tanzîmât Dönemi'nde klâsik yoldaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte XIX. yüzyıl sonlarına kadar eser vermeye devâm etmişlerdir. Bu sırada Türk Mûsikîsi'nin geleceğini Cumhuriyet sonrası yıllarda etkileyecek bir akım başlamıştır: "Şarkı Besteciliği". Bu akımın sonucunda şarkı en önemli, neredeyse tek form hâline gelmiştir. Oysa o yıllara dek klâsik besteciler çoğunlukla fasılı meydana getiren peşrev, kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, sâz semâîsi formlarında eserler vermişler, şarkı formunu pek önemsememişlerdir. Çünkü şarkı, bestecinin tüm sanat ustalığını göstereceği bir form olarak görülmemiştir. XIX. yüzyıl bestecisi şarkı formunu kullanan, klâsik dönemin sıkı kayıtları altına girmek isetemeyen, büyük formlara özgü zorlu usûlleri kullanmayan, terennüm zorunluluğundan kurtulan bir portre çizmiştir. Bunun en büyük temsilciliğini de Hâcı Ârif Bey yapmıştır. Şarkı formu çığırını açan kişidir.[183]

Zekâsı, nezâketi, terbiye ve yeteneği ile Sultân Abdülmecîd'in dikkatini çeken Hâcı Ârif Bey 20 yaşına gelmeden Sultân Mecîd'e mâbeynci oldu. Bu sırada binden fazla mûsikî parçasını ezbere biliyordu. Harem-i Hümâyûn'daki bir kısım câriyelere mûsikî dersleri vermeye başladı. Pâdişâhın zevcesi olma niteliklerine sahib "Çeşm-i Dilber" adlı câriye ile olan hissî ilişkisi duyulunca Pâdişâh evlenmelerine izin verdi ve ayda 60 altın maâşla Ârif Bey'i Saraydan çıkarttı. Fakat bu evlilikte istediğini bulamadı. Pâdişâhtan af diledi ve yine mâbeynci olarak Saraya döndü. Haremde mûsikî hocalığına tâyîn edildi. Bu defa aynı hatâyı ikinci kez tekrarlayarak "Zülf-i Nigâr" adında bir câriyeye ilgi duydu. Sultân iş duyulur duyulmaz ikisinide evlendirdi. Fakat kısa bir süre sonra eşi veremden öldü. 1861'de takrar Saraya girdi ve başhânende oldu. Aynı olayın takîbinde Sultân Abdülmecîd'de ölmüştü.[184]

Tanzîmât Dönemi, şehirli halk zevkiyle Saray zevkinin iç içe girdiği bir önemdir. Mûsikî artık bir şehir mûsikîsi olmuştur. Zaten şarkı bestecilerinin çoğu da Saray ve tekke çevrelerinin dışında yetişmiş, geleneksel Saray akımı kimliğinden uzak kişilerdir. Bu arada klâsik formlar gibi, klâsik usûllerde unutulmuş, büyük formlardan kaçınılması büyük temalardan da kaçınılmasına yol açmıştır.

---

[182] AK, a.g.e., s.87,97.
[183] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.633-635.
[184] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.I, s.61-62.

Tanzîmât; klâsik makam, usûl, üslûb ve karakterini o zamana kadar sürdürmüş olan mûsikî faâliyetlerine, Batı tarzında çok sesli model ve türleri bir seçenek olarak getirmiştir. Bunun sonucunda gelen değişim kendisini topluma kabûl ettirme çabasını sürdürürken, eskiden beri devâm eden klâsik mûsikî faâliyetlerinde de bir yenilenme ve arayış sürecini başlatmıştır.

Batı rüzgârlarının etkisiyle biraz kıyıda kalan Türk Mûsikîsi varlığını sürdürmüş, örnekler verilmeye devâm edilmiştir. Tanzîmât Dönemi'nde Saray'daki Türk Mûsikîsi faâliyetlerine eski ilgi ve özen gösterilmemiştir. Saray ve tekkelerde yetişmiş değerli müzisyenlerin çoğu bu ilgisizlik yüzünden topluma yönelmişlerdir.[185]

Abdülmecîd dönemi değerlendirildiğinde; Batılılaşmanın etiketi olarak görülen opera, tiyatro ve orkestranın resmî itibârı gitgide artmış, eski klâsik fasıl icrâları sayrekleşmiş, koro icrâsı soloya tercih edilir olmuş, peşrevlerin bütün olarak icrâ edilme âdeti kalkmış, eğitimin kesilmesiyle eserler kalitesizleşmiş, gazel yok edilip, taksîm son plana atılmıştır. Büyük formlu ve eseri uzattığına inanılan terennümler kaldırılmış, daha kısa ve özlü ifâde şekilleri ve küçük usûller tercih edilmiş, şarkı formu ön plana çıkmıştır.[186]

4.4.7. Sultân Abdülazîz (1861–1876)

İstanbul 9 Şubat 1830 – 4 Haziran 1876 Osmânlı pâdişâhlarının 32.'si. (25 Haziran 1861-30 Mayıs 1876) II. Mahmûd'la Pertevniyâl Vâlide Sultân'ın oğludur.

15 yıllık saltanatı iç ve dış politikalar, ekonomik buhrânlar, toplumsal eylemler bakımında yoğun olaylar ve gelişmelerle geçmiştir. "Sultân Azîz Devri" denen bu kısa dönem Batı'ya açılışın getirdiği lüks ve sefâhat, Pâdişâhın Mısır'a ve Avrupa'ya yaptığı gezilerin yankıları, "Azîziye" denilen giyim kuşam ağırlıklı bir modanın doğması, basının günlük yaşama girmesi sonucu halkta yeni düşüncelerin ve özgürlük isteklerinin yaygınlaşması; askerî, endüstriyel ve ekonomik açıdan Avrupa'ya bağımlılığın artması, ayrılıkçı ayaklanmaların yoğunlaşmasıyla dikkat çekmiş ve 600 yıllık Osmânlı târihinin önemli bir dönemini oluşturmuştur.

---

[185] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.633-636.
[186] TANRIKORUR, a.g.e., s.43.

Sultân Abdülazîz Arapça, din, edebiyât, mûsikî dersleri almış ancak politik ve askerî deneyimler edinmesine izin verilmemiştir. Kurbağalıdere'deki Köşkü'nde daha çok spor yaparak, ava çıkarak ve resim yaparak vakit geçirmiştir.

1861-71 dönemlerinde Karadağ, Eflâk-Boğdan, Sırbistan ayaklanmalarıyla boğuşmuştur. 3 Nisan 1864'te İstanbul'un en önemli yapıtaşı Galata Köprüsü hizmete girmiştir. 1867'de ilk kez, bir Osmânlı Pâdişâhı sıfatıyla Avrupa'ya resmî geziye çıkmıştır. Bu gezinin etkileriyle Avrupa'dan borç alarak Çırağan ve Beylerbeyi Sarayları'yla; Ayazağa, Tokat Bahçesi, Alemdağ ve İcâdîye Köşkleri'nin yapımlarını başlatmıştır.

1868'de ilk kurum sayılan "Şûrâ-yı Devlet" oluşturulmuş, "bahriyye" ve "adliyye" nezâretleri kurulmuş, yabancılara Osmânlı topraklarında mülkiyyet hukuku tanınmış, pasaport ve mürûr tezkiresi uygulaması yine bu yıllarda gerçekleşmiştir. Saltanatının on yıllık döneminin iki kötü olayı 5 Haziran 1870 Beyoğlu yangını ve 1871'de Sadrâzam Âlî Paşa'nın ölümüdür.

1875 Hersek ayaklanması, Sırbistan-Karadağ Savaşları, Bulgaristan'ın ayaklanması, Selânik Vak'a'sı, medrese öğrencilerinin ayaklanması, Rusya-Avusturya ve Almanya'nın Osmânlı'nın iç işlerine müdahâle etmesi gibi gelişmelerin sonucunda askerî bir darbeyle Abdülazîz tahtan indirilmiştir.

Önce Topkapı Sarayı oradan Çırağan Sarayı Feriye Dâiresi'ne kapatılan Abdülazîz tahttan indirilişinin beşinci gününde bilek damarlarını keserek intihâr etmiştir.

Şişman, ablak yüzlü, ak düşmüş çember sakallı olarak betimlenen Abdülazîz bol kesimli giysileri tercih etmiştir. Batı-Doğu giyim tarzının karışımı olan bu biçim "Azîziye" denen bir modaya öncülük etmiştir. Tipine uygun tabla fese de o zaman "Azîziye" denilmiştir.

Hayâl, ortaoyunu ile güreş O'nun döneminde altın çağını yaşamıştır. Tiyatroyu sevmeyen Abdülazîz'in köçek oynatması, horoz döğüşü ve Karagöz seyretmesi Batılılarca eleştirilmiştir. Alafrangaya ilgi duymayan Pâdişâh Doğu esintili üslûbları tercih etmeştir. Heykeli yapılan tek pâdişâhtır.[187]

---

[187] SAKAOĞLU, a.g.e., *Abdülazîz,* C.I, s.34-38.

4.4.7.1. Sultân Abdülazîz Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Sultân Abdülazîz biraz Batı Mûsikîsi ve iyi derecede Türk Mûsikîsi öğrenmiştir. Piyano ve lavta çalmakta, çok iyi ney üflemektedir. Ney hocası Yusuf Paşa'dır.[188]

Sultân Abdülazîz'in zamanında Saraydaki Batı Mûsikîsi çalışmaları hızını kesmiş, Abdülmecîd döneminde sönük bir şekilde varlığını sürdüren Türk Mûsikîsi O'nun döneminde biraz olsun ön plana çıkmış olsa da ne yazık ki Saray, Türk Mûsikîsi faâliyetlerine eski ilgi ve alâkayı gösterememiştir. Sarayda ve tekkelerde yetişmiş olan değerli müzisyenlerin çoğu bu ilgisizlik üzerine topluma yönelmişler ve eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamışlardır.

Sultân Abdülazîz edebî ve mûsikî bilgisine sahib olmanın yanında resim, heykel ve sanata da düşkün bir insandır. Avrupa gezisine çıkan ilk pâdişâhtır. (1867) Saltanatı döneminde Avrupa'ya yaptığı gezi sırasında opera ve bale seyretme imkânı bulmuş olan Abdülazîz zamanında Agop Gedik Paşa Tiyatrosu'nda "Telemaque Operası" Türkçe sahneye konmuş ve 1 yıl sonra aynı yerde Fuzûlî'nin "Leylâ vü Mecnûn"u üzerine Mustafâ Fâzıl Efendi'nin bestelediği ilk Türk Operası sahnelenmiştir.

1872'den itibaren "Cavalleria Rusticana" ve "Aida" gibi bazı meşhûr opera ve operetler henüz Paris'te sahneye konulmadan İstanbul'da oynamış olsa da Sultân Abdülazîz ağabeyi kadar (Abdülmecîd) Batı Mûsikîsi'ne itibâr etmemiş, Türk Mûsikîsi'ne daha yoğun bir ilgi göstermiştir.

1862 yılında maiyyeti ile beraber Mısır'a giderken Türklerin ezân okumadaki üstünlüklerini Mısırlılara göstermek amacıyla Nâfiz Bey'i de yanında götürmüştür.[189]

Sultân Abdülmecîd'in ölmesi ve Sultân Abdülazîz'in 1861'de tahta çıkmasıyla Zülf-i Nigâr'la evlenip Saraydan ayrılan Hâcı Ârif Bey kendisinden bir yaş büyük olan hükümdârın Türk Mûsikîsi'ne olan ilgisine güvenerek tekrar Saraya girmek istemiş bu ümîdi gerçekleşerek Sultân Abdülazîz döneminde serhânende olarak tekrar Saraya dönmüştür. Kendisine ek görev olarak Saraydaki câriyelerin mûsikî hocalığı görevi verilmiş ve üçüncü defa aynı hatâyı tekrarlayarak Saraydan

---

[188] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.I, s.3.
[189] KARAMAHMUTOĞLU, a.g.e., s.629,641.

bir câriyeyle gönül ilişkisine girmiş; Pâdişâh ve Vâlide Sultân'ın izniyle evlenmiştir. Bu arada ünü iyice artmış, gördüğü aşırı iltifâttan gurura kapılmıştır. Sarayda en yüksek rütbelilere, hattâ hanedân üyelerine bile kapris yapmaya başlamış, Pâdişâhta onu 40 altın maâşla Saraydan çıkarmıştır. Fakat Sultân Abdülazîz bestekârı, Saraydan çıkarttıktan sonra ilgisini esirgememiş, arada Mızıka-i Hümâyûn'a uğrayıp ders vermesine izin vermiştir. Hattâ sanatkârın eserlerini büyük ve cömert ihsânlarla mükâfâtlandırmıştır.[190]

Belirli zamanlarda yurt dışından gelen bazı besteciler Osmânlı pâdişâhları için besteler yapmışlardır. Callisto, Bayram Marşı, Şevket Marşı, Yıldız Marşı, Osmâniye Marşı ve Osmânlı Sergisi Marşı Abdülazîz için yapılanlardır.

Bu dönemde Saray, mûsikîye olan eski ilgi ve alâkasını kaybetmiş olmasına rağmen; Zekâi Dede, Hâcı Ârif Bey ve Tanbûrî Âlî Efendi gibi mûsikî üstâdlarıyla meşk geleneğini sürdürmeye çalışmıştır. Mûsikîde peşrev, kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî ve sâz semâîsi gibi formlardan tamamen uzaklaşılıp sadece şarkı formunda eserler vermiştir.

4.4.7.2. Sultân Abdülazîz'in Besteciliği ve Eserleri

Sultân Abdülazîz'in günümüze gelmiş dört bestesi vardır. Bunlar:

Makam	Form	Usûl
1- Şevkefzâ	Şarkı	Ağır Düyek
Ey nev-bahar-ı hüsnü an		
2- Muhayyer	Şarkı	Devr-i Hindî
Bi-huzûrum nale-i mürg-i dil-i dîvâneden		
3- Hümâyûn	Sirto	Sofyan
4- Evcârâ	Şarkı	
Ettiğinden utanmaz mısın?		

Eserler incelediğinde küçük usûllerde ve şarkı formunda yapıldıkları görülmektedir.

Ayrıca Sultân Abdülazîz pâdişâhlarımız içinde Klâsik Batı Mûsikîsi besteleyen ilk kompozitördür. Yayımlanmış dört kısa piyano parçası 1970'li yıllarda İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'nde saklanmaktaydı fakat mâlesef bunlardan üçü

[190] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.I, s.62.

kaybolmuştur. Geriye sadece "Invitation ala Valse" (Valse Davet) başlıklı parçasının notası kalmıştır.[191]

4.4.8. Sultân V. Murâd (1876–1876)

İstanbul 21 Eylül 1840 – 29 Ağustos 1904. Osmânlı pâdişâhlarının 33.'sü. (30 Mayıs – 31 Ağustos 1876) Abdülmecîd ile Şevkefzâ Kadınefendi'nin oğludur.

Diğer şehzâde ve sultânefendilerden farklı bir özenle yetiştirilmeye çalışıldı. Lisan-ı Osmânî, hadîs, Fransızca, piyano dersleri aldı. Murâd Efendi târihe, felsefeye, resme ilgi duymakla birlikte en çok mîmarlık ve mûsikîyle ilgilendi. Eskizler, krokiler çizdi; piyano için besteler yaptı.

Kendisini Avrupalı prenslerden farklı görmeyen ve Abdülazîz'in alaturkalığına inat alafranga yaşama biçimini seçen Murâd Efendi, dâiresinin ve köşklerinin konuklarla dolup taşmasını istediğinden Jön Türkler, hürriyet perverler, yabancı ve İstanbullu aydınlar velîahtı ziyârete geliyor ve ağırlanıyorlardı. Kurbağalıdere'deki Köşkü'nde verilen ziyâfetlerde alafranga sofralar donatılıyor, yemek mûsikîsi veya mızıka çalınıyordu. Kış boyunca Dolmabahçe Sarayı'ndaki dâiresinde kız kardeşi sultânlarla mektuplaşıyor, Monte Kristo okuyor, piyano için besteler yapıyordu. Murâd Efendi'nin aşırı özgürlüğü, içki bağımlılığı ve aşırı savurganlığı Abdülazîz'i çok rahatsız ediyor; Jön Türklerle, Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemâl'le olan görüşmeri de ayrı bir sorun yaratıyordu.

Murâd'ın tahta geçmesiyle sonuçlanacak 1876 ihtilâli öncesindeki üç yıl boyunca sadrâzam ve vükelâ değişiklikleri, "talebe-i ulûm" gösterileri, Hersek ve Bulgaristan Ayaklanmaları, Selânik Vak'a'sı gibi sorunlar gündemdeydi.

Abdülazîz'i tahtan indirmeyi planlayan ihtilâl komitesini oluşturan paşalar 26 Mayıs 1876 gecesi, Murâd'ın tahta oturtulmasını karârlaştırdılar.

İhtilâlciler Abdülazîz'i Dolmabahçe'den alıp Topkapı Sarayı'na götürdüler. Oradan V. Murâd'ın izniyle Ortaköy Feriye Sarayı'na getirdiler. Planladıkları gibi apar topar V. Murâd'ı tahtta çıkardılar. Eski Pâdişâhın Saraya getirilişinin ikinci gününde intihâr etmesi zaten sorunları olan V. Murâd'ın rûhsal rahatsızlığının büsbütün artmasına neden oldu. Olayı öğrendiğinde "Eyvah, millet bunu benden bilir!" diyerek bayıldı.

---

[191] ÖZPEKEL, a.g.e., s.624.

V. Murâd'ın tedâvîsi için çareler aranmaya başlanmış, Pâdişâh tedâvîye cevâb vermediği gibi rûhsal rahatsızlığı giderek ilerlemiştir. Sırbistan ve Karadağ sorunları da baş göstermiş, halk arasında Pâdişâhın çıldırdığı konuşmaları başlamıştır. V. Murâd'ın tahttan indirilmesinden başka çözüm kalmamış Mithat Paşa Velîaht Abdülhamîd ile temasa geçmiş "Kanûn-ı Esâsî"yi ilân edeceğine söz verdikten sonra 31 Ağustos sabahı tahta oturmuştur.

Eski Pâdişâhın tedâvîsine bir süre devâm edildi. Pâdişâh bu sürede piyano çaldı, besteler yaptı. Murâd hekim tedâvîsinden yoksun, zehirlenme korkusuyla ilâç da almayarak II. Abdülhamîd'in kendisine yasak bölge olarak ayırdığı Feriye Dâiresi'nde hastalıklara direnmeye çalıştı, şeker hastalığı da giderek arttı. 1904'te durumu ağırlaştığı hâlde oğlu Selâhaddin Efendi bundan II. Abdülhamîd'i haberdâr etmedi, kendisi için aldığı ilâçlarla babasını tedâvî etmeye çalıştı. Murâd'ın durumu iyice ağırlaşınca Pâdişâha haber verildi. Pâdişâh hekimleri gönderdiğinde V. Murâd için yapılacak bir şey kalmamıştı. Vasiyet ettiği türbeye gömülmesine II. Abdülhamîd izin vermedi, cenâze alayı düzenlenmeden Yıldız hademesinin gizlice kaldırdığı cenâze Topkapı Sarayı'nda yıkanıp, kefenlendi ve Yeni Câmi hazîresine annesi Şevkefzâ'nın yanına gömüldü.[192]

4.4.8.1.Sultân V. Murâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

V. Murâd'ın dönemi Batı dünyasının yaşam tarzı, kültürü ve sanatının yakından takîb edildiği, oldukça fazla ilgi gördüğü dönemdir. Bu ilgi mûsikîmize de yansımış, dönem bestecileri, Klâsik Mûsikî'nin ağır formlarını genelde terk etmiş ve şarkı formunda eserler üretmişlerdir. Batı Sultân V. Murâd'ı da etkisi altına almıştır. Donizetti Paşa ve Lombardi Bey'den dersler almış, iyi derecede piyano birazda ud ve kemân çalmıştır. Yazmış olduğu şiirleri Hâcı Ârif Bey tarafından bestelenmiştir.[193]

Bu dönemde Sarayda Klâsik Türk Mûsikîsi'ne karşı ilgi oldukça azalmış, meşklerde hafif eserler (şarkı formunda) daha çok tercih edilir olmuştur. Dönem bestekârları da genelde şarkı türünde bestelerle halka yönelmiştir. Zekâi Dede, Hâcı Ârif Bey ve Tanbûrî Âlî Efendi gibi ûstâdlar dönem bestekârlarındandır. V. Murâd'ın saltanatı kısa sürdüğü için döneminin mûsikî anlayışı Sultân Abdülazîz'inki ile hemen hemen aynıdır.

---

[192] SAKAOĞLU, a.g.e., *Murâd V,* C.2, s.247-250.
[193] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.II, s.40.

4.4.8.2. Sultân V. Murâd'ın Besteciliği ve Eserleri

Sultân V. Murâd diğer bestekâr pâdişâhlara bakıldığında yapmış olduğu besteleri bakımından oldukça farklılık göstermektedir. Gerek almış olduğu eğitim, gerekse Batı kültürünün etkisi ile eserlerinde Türk Mûsikîsi formlarını kullanmamış, Batı formunda eserler (marşlar, polkalar, mazukalar, valsler, schottischler, galoplar, quadrilleler) vermiştir.

Sultân V. Murâd'ın torunu Rukiyye Sultân'dan Pâdişâhın tahttan indirildikten sonra Çırağan Sarayı'nda bestelediği büyük cildlerde toplanmış notları kalmış, bu albümler Sultân Efendi'nin kızkardeşi Atiyye Sultân'ın zevci Dâmâd Osmân Hâmî tarafından Nâzım Terzioğlu'na götürülerek, O'nun rektörlüğü sırasında İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'ne alınmıştır. Daha sonraki senelerde bu notalar araştırmacı sanatçı Vedat Kosal'a hediye edilmiştir. Vedat Kosal; Edhem Eldem ve Kıyâmeddin Barlas'la birlikte birkaç sene süren çalışmalar sonucu eserleri incelenmiş ve eserler eski Türkçe'den Lâtin Harfleri'ne geçirilmiştir.

V. Murâd'ın eserlerini titizlikle inceleyerek günümüze kazandıran ve şüphesizki eserler hakkında en fazla bilgiye sahib olan Vedat Kosal'ın görüşleri şöyledir:

"Sultân Abdülazîz Hân'ın yerine Sultân Abdülmecîd'in oğullarından Sultân V. Murâd Hân (1840-1904) (saltanatı: 1876) geçerek, üç ay süren Osmânlı Târihi'nin en kısa saltanatını sürdü. Buna mukabil bütün târihimizin en verimli bestecisi oldu. Üç büyük cild dolusu alafranga besteleri günümüze kalmıştır. Bunlar 1134 sayfada toplanmış solo piyano eserleridir. 488 piyano eserinin tamamanı arşivledim. Ayrıca çocuklarının, torunlarının albümlerine yazdığı bazı eserleri de ilâve ettim. Elimizdeki albümler devrinin salon müziği tarzında marşlar, polkalar, mazukalar, valsler, schottischler, galoplar, quadrilleler ve benzeri parçalardan oluşuyor. Dehâ sahibi bir amatör bestecinin eserleri olduğu söylenebilir. Tahttan indirilmesine sebeb gösterilen sinir hastalığından muzdarip olmasını isbâd edecek kadar materyal bu cildlerde mevcûddur. Çünkü çoğu tahttan indirildikten kısa bir süre sonra bestelenmiştir. Bazı hüzünlü, melankolik satırlar ve müzikler daha ziyâde şiddetli bir depresyona girdiğini gösteriyor.

Albümlerin ilki kayıptır. İkincisi 1878-1885, üçüncüsü 1885-1887, numarasız albüm ise 1881-1892 seneleri arasında yazılmış. Bu üç albümünde bulunan 514

eserin 488'i Sultân V. Murâd'a aittir. Geri kalan eserler ise kızlarından Fehîme ve Hadîce Sultânlarla, muhtelif kalfalar tarafından bestelenmiş. Pâdişâh bazı eserlerini kızlarına (Hadîce, Fehîme ve Fatma Sultânlar'a), oğlu Şehzâde Selâhaddin Efendi'ye, Kadın Efendilere ithâf etmiş. Ayrıca iki tane de merkepli karikatürle süslemiş. Nâdiren şiirler, Farsça-Arapça yazılar serpiştirilmiş. Eskizler, müsveddeler, zayıf parçalar bir tarafa bırakılırsa 130 kadar eser çalınabilecek şekilde tamamlanmış. Başlıklar, ithâflar ve târihler kısmen Fransızca, kısmen eski Türkçe, bazen her iki lisânda birden yazılmıştır.

Târihi açıdan dikkat çekecek başlıklara bir gözatacak olursak;

- La vieillisement, d'une famille en mâlheur et d'injustice
- Quasimoda
- Merche Ahi Vah patrie
- "Hacivad kimdir?"
- Chafak
- Zahür
- Asir
- La me'moir d'une intelligence nefuleuse (aynen!)
- Mâlör yâhud bonör
- Nihâyet bahtiyâr olduğum bugün
- Marş-ı hürriyet-efzâ
- Voix du tombeau
- Marş-ı molécule d'A
- Kemençe Hevâsı
- Bugünkü ziyâfetin şerefine çıkarılan galop

Gibi pek çok enteresan başlık, ithâf ve târihiyle Saraydaki günlük olaylara ışık tutan notlar çıkıyor. (Meselâ kardeşi Nureddin Efendi'nin vefâtı veya oğlu Selâhaddin Efendi'ye bir teşekkür gibi…)

Sultân V. Murâd'ın en dikkate değer eserini inceldiğimizde, evvelâ hemen hemen hiç armoni hatâsı yapmadığı, en zor tonalitelerde bile (çok bemollü veya diyezli, meselâ re bemol majör gibi) tamamen doğru yazdığı ve özellikle melodik buluşları göze çarpıyor. Parçaların çoğunda baslar 2/4'lük polka, ¾'lük mazurka veya vals gibi ritmleri veriyor.

Armoni şemaları da gayet basit; çok sık modülasyon yapıp ana tonaliteden uzaklaşıyor. Fakat bu zayıf yönlerini hocalarının sınırlı müzik bilgisine ve kabiliyyetine bağlamak mümkün. Çünkü Mızıka-i Hümâyûn'un en mühim isimleriyle bile mukayese edildiğinde, Pâdişâhın kabiliyyetinin onların çok üstünde olduğu ortaya çıkıyor. Eğer Saraya besteci, piyanîst, şef ve hoca olarak Liszt veya Saint Saen seviyesinde çok yönlü, büyük bir müzisyen getirtilebilseydi, Sultân V. Murâd muhtemelen profesyonel bir besteci olabilirdi. Elimizdeki hâliyle bile eserlerinin kıymeti diğer hanedân efrâdının ve Saray bestekârlarının yazdığı parçalardan daha yüksek. Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir husûs da, tahttan indirildikten sonra Çırağan Sarayı'nda bahçede gezmesi serbest bile olsa bir nev'î hapis hayâtı yaşayıp, dış dünya ile irtibâtının kesilmiş olması, yanî Mızıka-i Hümâyûn kumandanlarının bu eserleri tashîh etmesinin mümkün olmamasıdır.

Sultân V. Murâd'ın eserlerinin bazı özellikleri müzik târihi açısından dâhî önem taşıyor. Batı Müziğinden aldığı tesîrleri Viyana Valsi, İtalyan Operası (bilhassa Rossini stili) hattâ "Danse pour tastagnettes" gibi İspanyol müziği tarzı parçalarında görüyoruz. Alaturkadan bilhassa marşlardan ilhâm almış. Bazende aynı parçada alafranga-alaturka karışımı görülüyor. Meselâ Chopin tarzı başladığı mazurkaların orta bölümünde alaturkavâri bir melodi yer alıyor. Bu gibi parçalarda ana temanın majör, alaturka kısmın minör olması dikkat çekiyor. Müzik târihimizde bir Türk halk türküsünü piyano için çok seslendiren muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk Pâdişâhın V. Murâd olduğunu bu albümler sayesinde öğrendik. Aydın Hevâsı başlığıyla bir Zeybek armonize etmiş. Aksak ritimlerin notasyonu o devirde bilinmediği için, son vuruşu bu şekilde genişleterek bir amatör için şâyân-ı hayret bir çâre bulmuş. Cumhuriyet'in ilk senelerinde Cemâl Reşîd Rey'in çok seslendirdiği Sarı Zeybek, bu alandaki ilk çalışma olarak kabûl edilirdi. Zaten Béla Bartók gibi besteciler folklorun notasyonunu artık geliştirmişti. Ondan 40 yıl evvel bir Pâdişâhın bu konudaki ilk çabası ise bugüne kadar hiç bilinmiyordu. Hatâsız yazılmış ve bemol majör bir polkasında re bemol ve do diyez notalarının aynı tonu vermesinden istifâde ederek, re bemol majör Jutroduction'dan beklenmedik bir modülasyonla la majör polkaya anarmonik geçişi de bir amatör için son derece dikkate değer bir buluş. Melodide sık sık tierceler, geniş ambitus (melodinin geniş alana, meselâ birkaç oktava yayılması) veya kromatik katlar kullanması özellikle dikkat çekiyor. En güzel melodileri arasında yer alan bazı polkalarda, bir polka için pek tipik olmayan

hüzünlü-zarîf-güzel buluşlarla bezeli, melonkolik melodilerle karşılaşıyoruz. Nâdiren başlarda ve orta katlarda, meselâ kromatik hareket eden poly-melodik dediğimiz çok sesliliği de kullanıyor. Kendi hocalarında bu husûsiyeti görmediğim için buna daha önemli bestecilerin eserlerini tedkik ederek öğrendiği sonucuna varıyorum. Sultân V. Murâd'ın Klâsik Batı Müziği tarzındaki bestelerinin müzik târihimizdeki bu çok özel yönü dolayısıyla, eserlerinin üzerinde teknik detaylarıyla durmak ihtiyâcını hissettim" diyor.

Bu eserler şu anda İstanbul Üniversitesi'nde hâlen düzenleme çalışmaları yapılan kütüphânede olup, dijital kayıda alma işlemi sona erince yararlanmak isteyenlerin hizmetine sunulacaktır.[194]

4.4.9. Sultân II. Abdülhamîd (1876–1909)

İstanbul 21 Eylül 1842-10 Şubat 1918. Osmânlı pâdişâhlarının 34.'sü. (31 Ağustos 1876-27 Nisan 1909) Sultân Abdülmecîd ile Tirîmüjgân Kadınefendi'nin oğludur. Saltanatının başlangıcında I. Meşrûtîyet, sonunda II. Meşrûtîyet ilân edilmiştir. Aradaki 30 yıllık "İstabdâd Devri"nde ise sorumlulukları ilgililere yükleyip yetkileri kendi elinde tutmuş; sansür, jurnal ve sürgün yöntemleriyle yönetimini sürdürmüştür.

Dönemin hocalarından iyi bir eğitim aldı. Amcası Abdülazîz'le Mısır ve Avrupa gezilerine çıktı. Şehzâdeliğinde Saray lüksünden ve savurganlığından uzakta Maslak Köşkü'nde oturdu. Velîahtken verdiği sözü tutarak 23 Aralık 1876 günü I. Meşrûtîyet'i ilân etti. Döneminde 3 Mart 1878'de Ayastefanos Antlaşması imzâlandı, 1881 yılında "Düyûn-ı Umûmiyye" kuruldu.

1881'den sonra ilk numûne (özel) mektebler açılmıştır. Müze-i Hümâyûn (bugünkü Arkeoloji Müzesi), Bayezid Umûmî Kütüphânesi, Yıldız Arşivi ve Kütüphânesi, Hazîne-i Evrak'ın (bugünkü Başbakanlık Arşivi) kurulması Abdülhamîd Dönemi'nin önemli kurumsal hizmetleridir. Ayrıca Abdülhamîd kendi servetinden ayırdığı parayla Etfâl Hastanesi ve Dârülaceze'yi yaptırmıştır. Tiyatroyu seven Pâdişâhın Yıldız'daki Saray Tiyatrosu'nda opera, operet, çeşitli yabancı oyunlar yanında tulûât da izlediği bilinmektedir.

Abdülhamîd'in saltanatının son on yılı olaylarla doludur. 1889'da kurulan İttihât ve Terakki Cemiyeti'nin uzun bir hazırlıktan sonra ilkin Rumeli'de başlattığı

---

[194] KOSAL, a.g.e., s.642-644.

eylemlerin İstanbul'a yansıması sonucu 24 Temmuz 1908'de II. Meşrûtîyet ilân edilmiş; hafiyelik, jurnalcilik yasaklanmıştır.

"Serbesti" gazetesi başyazarı Hasan Fehmi'nin 6 Nisan 1909'da öldürülmesi tansyonu iyice yükselmiş, bundan bir hafta sonra 31 Mart Olayı (13 Nisan 1909) patlak vermiştir. Gerici eylemler 24 Nisan'a Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelmesine kadar sürmüştür. Meclis-i Mebûsân 27 Nisan günkü oturumunda Abdülhamîd'in tahttan indirilmesini karârlaştırmıştır. Pâdişâh âilesiyle birlikte Selânik'e gönderilmiş, Balkan Savaşı öncesine kadar burada kalmış, 1 Kasım 1912'de Alman Elçiliği'nin Lorley yatı ile İstanbul'a gelip Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilmiştir. 10 Şubat 1918'de ölmüştür. Tahttan indirildikten sonra İstanbul dışına çıkartılan tek Osmânlı pâdişâhıdır.

Abdülhamîd gerçek bir sanatkârdır. Marangozluk ve oymacılık öğrenmiştir. Eserleri hâlen müzayedelerde satılır. Yıldız Hamîdiye Câmi'nin çifte hünkâr mahfillerinin gül ağacından kafesli cumbaları da O'nun yapısıdır. Yıldız Kütüphânesi'nde toplattığı onbir cild dolayındaki eser, İstanbul ve imparatorluk için hazırlattığı fotoğraf albümleri, İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'ndedir. Saray'da ayrıca bir silâh müzesi, bir demirhâne ve bir porselen imâlâthânesi vardır. Yıldız yağması denen olay sırasında Saraydaki birçok eşya arasında Abdülhamîd koleksiyonlarının da tahrîb edilmiş olması önemli bir kayıptır.

İstanbul'da Abdülhamîd'in yaptırdığı ve O'nun adını taşıyan (Hamîdiye Suyu) birçok çeşme, câmi, kışla ve okul vardır. Uzunca ve kalıplı bir fes formuna da "Hamîdiye" denmiştir.[195]

4.4.9.1. Sultân II. Abdülhamîd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

II. Abdülhamîd Saray orkestra şefleri Guatelli Paşa ile Miralay Lombardi Bey'den Batı Mûsikîsi öğrenmiştir. Bir müddet de Dussep Paşa'dan piyano ve mûsikî dersi görmüştür. Birazda kemân çalan II. Abdülhamîd, şehzâdeliğinde Batı tarzında birkaç parça bestelemiştir. Türk Mûsikîsi'ne tamamen ilgisiz kalmamakla birlikte, öncekiler derecesinde korumamıştır. Daha çok Klâsik Batı Mûsikîsi'ne eğilim gösterip, Yıldız Saray Tiyatrosu'nda opera temsillerini seyretmiş, orada devâmlı bir konser dizisi düzenlemiştir. Avrupa'dan meşhûr opera ve tiyatro

---

[195] SAKAOĞLU, a.g.e, *Abdülhamîd II,* C.1, s.52-56.

artistlerini, virtüözleri İstanbul'a davet etmiştir. Yabancı seferîlerden öğrenildiğine göre dünyaca ünlü sanatçılara sofrada yanında yer vermiştir. O'nun davetine kadar Osmânlı protokolünde bu mümkün değildir, zîrâ pâdişâhlar tek başına yemek yemektedir. Yabancı elçiler Pâdişâhın dâimâ Batı âdâbını örnek olan hayât tarzından övgüyle söz etmişlerdir. Sultân II. Abdülhamîd'in hemen hemen bütün çocukları mûsikîyi çok iyi derecede öğrenmişler, piyano çalmış ve beste yapmışlardır. Sultân II. Abdülhamîd'in, devrinin en modern bestecisi sayılan Richard Wagner'i desteklemesi de dikkate değerdir.

Mızıka-i Hümâyûn en parlak zamanında 500 müzisyene iş verirken, Sultân II. Abdülhamîd tarafından kadrosu 350 kişiye indirilmiş ve Balkan Harbi'nden sonra bu sayı iyice azalarak 120 kişiye düşmüştür.

Bu dönemde Rifat Bey Sultân Abdülhamîd'in uzun saltanatı boyunca resmî marş olacak olan "Hamîdiye Marşı"nı (Bizim sultânımız el Gazî Abdülhamîd Hân'dır) bestelemiştir.

Sultân II. Abdülhamîd Artura Stravola isimli sanatçıya hayranlık duymuş ve 15 yıl bütün âilesi ile birlikte Yıldız Sarayı'nda görevlendirimiştir. Stravolo Bey opera solisti, tiyatro artisti olduğu gibi aynı zamanda Saray operasını da idâre etmiştir.

Mızıka-i Hümâyûn'un başındaki Guatelli Paşa görevden alınınca yerine İtalyan Pisani getirilmiştir. Pisani fazla başarılı olamamış ve O'nun yerine de Ermeni Dussep Paşa getirilmiştir. II. Abdülhamîd'e hem hocalık yapmış, hemde bir Hamîdiye Marşı bestelediği için Pâdişâh tarafından korunmuştur. II. Abdülhamîd kendisine iki ev ihsân etmiştir. Fakat o da zayıf bir müzisyendir, ancak d'Arenda Paşa'nın vazîfelendirilmesiyle (1899-1909) Klâsik Batı Mûsikîsi tekrar bir yükselme devrine girmiştir. Paris'te yetişen bu müzisyen Mızıka-î Hümâyûn'u Fransız tarzında yeniden organize etmiş (İtalyan tarzı yerine), dikkate değer bir nota kütüphânesi kurmuş ve bilhassa oda müziğini desteklemiştir.[196]

Devletin ikinci Saray tiyatrosu II. Abdülhamîd döneminde 1889'da Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Tiyatrodan çok opera, operet ve konser verilmiştir. Enteresan olanı II. Abdülhamîd yasaklar dönemi pâdişâhıdır ve yönetimi sırasında tiyatro binâları yakılıp, yıkılmıştır. Eserler yasaklanmış, oyuncuların çalışmaları

[196] KOSAL, a.g.e., s. 644, 646, 648.

engellenmiştir. II. Meşrûtîyet'ten sonra tiyatro canlanmış, opera neredeyse yok olmuştur. Operet ve müzikâllerinde seviyesi düşmüştür. Abdülhamîd döneminde Saray operası (tiyatrosu) Türk sanatçılardan oluşan topluluk ve yabancı sanatçılardan oluşan topluluk olarak ikiye ayrılmıştır. Saray opera ve tiyatrosunun özelliği dışarıya kapalı oluşudur. Sadece Saraya yönelik görev yapmıştır.[197]

Görüldüğü gibi II. Abdülhamîd devrinde mûsikî anlayışı tamamen Batılılaşmış, Batı Mûsikîsi'ne ve sanatçılarına kucak açılmıştır. Buna rağmen ünü kısa zamanda her tarafı saran Tanbûrî Cemîl Bey'i II. Abdülhamîd Saraya davet edip huzûrunda tanbûr ve kemençe çaldırtmış, 300 altın ve ikinci rütbe Mecidî Nişânı vermiştir. Hâricîye Nezâreti Umûr-ı Şehbenderîye (konsolosluklar) Dâiresi Başkâtipliğine yükseltmiş, maâşını da 10 altın yapmıştır.

Yine siyasî şartların ağırlığı yüzünden babası ve amcası derecesinde Hâcı Ârif Bey'e cömert davranmasa da O'nu Kolağası rütbesiyle tekrar Mızıka-i Hümâyûn'a almıştır. Büyük bestekâr eski mevkîne erişememenin, kendisine çok düşük bir rütbe verilmesinin asabiyeti içindedir. Bu dördüncü Saraya alınışıdır ve tesadüfler sonucu olmuştur. İran'ın İstanbul Büyükelçisi II. Abdülhamîd'le görüşmüş İran'ın Türk İmparator'u Nâsıreddin Şâh'ın Ârif Bey'i Tahran Sarayı'na davet ettiğini, izin verirse bestekârın bu daveti kabûl edeceğini söylemiştir. Sultân Hâcı Ârif Bey çapında bir adamın elden kaçırılmasındaki sorumluluğu kavramış, Şâh'tan özür dileyerek bu teklifi reddetmiştir.

Hâcı Ârif Bey daha önce yaptığı şımarıklıkları Sultân Hamîd'e de yapmış; Sultân huzûrunda bir şeyler okumasını istediğinde hastalığını bahâne ederek reddetmiş ve ikinci emri getiren mâbeynciye "Sanatta emre tehammül edilemez, kaldı ki ben kendisinin babasına hizmet ettim. Şimdi pâdişâh oldum diye bana şunu çal bunu söyle diyemez. Henüz kiri pisliği üzerimde duruyor" diyebilmiştir. Bu sözlerle Abdülhamîd'in şehzâdeyken kendisinin kucağını ıslattığını imâ etmiştir. Bu son münâsebetsizliği ve yaptığının suç olmasından dolayı Mızıka-i Hümâyûn'un bir odasına hapsettirilmiş, bu durum 50 gün sürmüştür. Hapis cezasındayken bestelediği ve Rifat Bey aracılığıyla Pâdişâh huzûrunda okunup afedilmesini sağlayan Nihâvend Makamındaki şarkısını – Ahterî düşkün garîb-ü â'şık-î âvâreyim – bestelemiş; cezâsı

[197] KAYGISIZ, a.g.e., s.168-170, 172.

son bulmuş, Mızıka-i Hümâyûn'daki derslere girmesine izin verildiği gibi hediyeler almaya da devâm etmiştir.[198]

II. Abdülhamîd, dönemindeki sanatçıları Saraya çağırıp, dinleyip, destekleyerek bir nebzede olsa Türk Mûsikîsi'ni himâye etmeye çalışmıştır.

Eserleri günümüze gelmediği için Sultân II. Abdulhamîd'in besteciliği hakkında yorum yapılamamaktadır.

[198] ÖZTUNA, a.g.e., 1969, C.1, s.62-63, 127.

4.4.9.2. Gerileme Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Tablo 4.5. Gerileme Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN GERİLEME DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1699-1908)							
	Besteciliği	Saz Eseleri		Sözlü Eserler		İcrâ Ettiği Çalgılar	Terkib Ettiği Makamlar	Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler
		Dînî	Din Dışı	Dînî	Din Dışı			
SULTÂN III. AHMED (1703-1730)	-	-	-	-	-	-	-	- Kutbünnâyî Osmân Dede tarafından yazılan "Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî" adlı Farsca nazariyât kitabı. - Abdülhalîm Ağa tarafından "Sûzidil" makamının îcâdı. - Avrupa'da Mehter Takımı benzeri bandoların kurulması - Osmânlı Mûsikîsi'nin Lâle Devri. - III. Ahmed'in önünde savaş kaybettiği Rusya ve Lehistan'a Mehter Takımı hediye etmesi.
SULTÂN I. MAHMÛD (1730-1754)	√	-	37	-	-	Tanbûr	-	- Süleyman Efendi tarafından yazılan "Mir'â'tü't Tevârih-Takvimü't-Tevârih Zeyli" adlı eser. - Paris Elçisi Çelebizâde Mehmed Said Efendi tarafından klâvsenin Osmânlı Sarayı'na getirilmesi. - Kemâni Hızır Ağa'nın "Tefhîmî'l Makamat fi-Tevlîdi'n-Negamat" adlı eseri. - Tekke ve Câmi Mûsikîsi'nde ilerleme. - Avusturya İmparatoriçesi Maria Teresa'ya elçi yollanıp operayla ilgili bilgi alınması.

Tablo 4.6. Gerileme Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN GERİLEME DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1699-1908)							
	Besteciliği	**Saz Eseleri**		**Sözlü Eserler**		**İcrâ Ettiği Çalgılar**	**Terkib Ettiği Makamlar**	**Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler**
		Dînî	**Din Dışı**	**Dînî**	**Din Dışı**			
SULTÂN I. ABDÜLHAMİD (1774-1789)	Bestecilik yapmıştır fakat eserleri günümüze ulaşamamıştır.	-	-	-	-	-	-	- Tekke ve Câmi Mûsikîsi'nde ilerleme - Şarkı formundaki eserlerde artış - İlâhî, gazel, murabba, rûbai, şarkı ve münâcât gibi formlarda dînî ve dindışı eserler bestelenmesi. - Mûsikîmizde Batılılaşmanın izlerine rastlanması.
SULTÂN III. SELİM (1789-1807)	√	1	62	5	40	Tanbûr Ney	- Acem Bûselik - Arazbâr Bûselik - Evcârâ - Gerdaniye Kürdî - Hicâzeyn - Hüseyni Zemzeme - Isfâhânek-i Cedid - Nevâ Kürdî - NevâBûselik - Pesendîde - Râst-ı Cedîd - Sûz-i Dilârâ - Şevkefzâ - Şevk-ı Dîl	- Yenilikçilik - Hamparsum Notası - Adülbâki Nasır Dede'nin yazdığı "Tedkik-u Tahkik" adlı nazariyât kitabı. - Abdülbâkî Nasır Dede tarafından geliştirilen ve "Tahririyye-Tahrir-i Fi'l Mûsikî" adını verdiği nota yazısı - Bu nota yazısında ilk kez "sus"un kullanılması. - Mevlevî Mûsikîsi'nin zirveye çıkması - İlk kez mevlevîhânede bir Batı çalgısı piyanonun kullanılması - Osmânlı Sarayı'nda ilk yabancı bando - Mehter Mûsikîsi repertuarının ilerlemesi - Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin mûsikîye kazandırılması. - Kemân, klârnet ve çalgı tellerinin Osmânlı'ya girmesi. - Batı sanatına özellikle "opera" ya duyulan ilginin artması - III. Selîm Ekolü - Terkib edilen 14 yeni makam.

Tablo 4.7. Gerileme Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN GERİLEME DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1699-1908)							
	Besteci-liği	Saz Eseleri		Sözlü Eserler		İcrâ Ettiği Çalgılar	Terkib Ettiği Makam-lar	Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler
		Dînî	Din Dışı	*Dînî*	Din Dışı			
SULTÂN II. MAHMÛD (1808-1839)	√	-	-	30	Tanbûr Ney	-	-	- Batılılaşma hareketlerinin resmen başlaması. - Mehterhâne'nin kapatılması, Mızıka-i Hümâyûn'un kurulması. - Donizetti'nin II. Mahmûd'a bestelediği ilk millî marş olan "Mahmûdiye" - Enderûn'un kapatılması. - Klâsik Türk Mûsikîsi'nin "Son Altın Devri"ni yaşaması. - Hızır İlyas Ağa tarafından yazılan "Letâif-i Enderûn" adlı mûsikî târihi kitabı. - Batı Müziği'nin etkisiyle büyük ûsul, büyük form, beste tekniği ve meşk sisteminden uzaklaşılması. - Şarkı formuna ilginin artması. - Dînî formlarda "ilâhînin" ön plana çıkması. - İlk tiyatro hareketlerinin başlamasıyla tiyatrolarda opera temsilleri ve çoksesli müzik örneklerinin dinlenmesi.
SULTÂN I. ABDÜLMECİD (1839-1861)	-	-	-	-	Piyano		-	- Hâcı Ârif Bey, Kürdîlihicâzkâr Makamı ve Şarkı Formu - Saray müzik topluluğunun Faslı Atik ve Faslı Cedîd olarak 2'ye ayrılması - Abdülmecîd'in yaptırdığı opera binâsı ve burada sergilenen opera, operet ve müzikâllere ilginin muazzam biçimde artması. - Dünyaca ünlü sanatçıların Osmânlı Sarayı'ndaki konserleri - Necip Paşa tarafından kurulan 80 kişilik Kız Bandosu. - Saray'da ilk piyano çalan hanımlardan Leylâ Sâz. - Osmânlı Sarayı'nda ilk yerleşik bale çalışmasının yapılması. - Müzikle ilgili yayın, çeviri ve notaların çoğalması. - Terennümün "lüzumsuz uzatma" gerekçesiyle kaldırılması, büyük form ve usûllerin terk edilmesi, fasıl geleneğinin de terk edilip "solo"nun ön plâna çıkması.

Tablo 4.8. Gerileme Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN GERİLEME DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1699-1908)							
	Besteciliği	**Saz Eseleri**		**Sözlü Eserler**		**İcrâ Ettiği Çalgılar**	**Terkib Ettiği Makam-lar**	**Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler**
		Dînî	**Din Dışı**	***Dînî***	**Din Dışı**			
SULTÂN ABDÜLAZİZ (1861-1876)	√	-	1	-	3	Piano Lavta Ney	-	- Azda olsa Batı Müziği'nin hız kesmesi, Türk Mûsikîsi'nin ön plana çıkması. - Mustafâ Fazıl Efendi'nin beste lediği ilk Türk operasının sergilenmesi - Türk Mûsikîsi'nde sadece şarkı formunda eserler verilmesi. - Yurtdışından gelen bazı bestecilerin pâdişâh için eserler yapması.
SULTÂN V. MURÂD (1876-1876)	Batı Müziği formunda (vals, mazuka, marş, schottischler, galop,polka ve quadrilleler) bestelemiştir.	-	488	-	-	Piyano Ud Kemân	-	- Müziğin tamamiyle Batı Müziği'nin etkisinde olması. - Şarkı formunun önemini ve tek form olma özelliğini koruması
II. ABDÜLHAMİD (1876-1909)	Bestecilik yapmıştır fakat eserleri günümüze ulaşamamış-tır.	-	-	-	-	Piyano Kemân	-	- Rıfat Bey tarafından millî marş olarak Hamîdiye Marşı'nın bestelenmesi. - Mızıka-i Hümâyûn'un Fransız tarzında yeniden düzenlenmesi - Mızıka-i Hümâyûn'daki müzisyenlerin sayısının 500'den 350'ye indirilmesi. - Yıldız Saray Tiyatrosu'nda devâmlı opera, operet ve konser dizilerinin düzenlenmesi - Pâdişâhın, döneminin önemli bestecisi Richard Wagner'i desteklemesi. - Türk Mûsikîsi'nde en önemli temsilci: Tanbûrî Cemîl Bey Dönemi.

4.5. Osmânlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi'nde Mûsikîşinâs Pâdişâhlar, Yıkılış Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Yıkılış Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Bu bölümde Osmânlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi'ndeki mûsikîşinâs pâdişâhlar V. Mehmed Reşâd ve VI. Mehmed Vâhideddin döneminde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve oluşturulan tabloyla bu dönemin genel değerlendirmesi yapılacaktır.

4.5.1. Sultân V. Mehmed Reşâd (1909–1918)

İstanbul 2 Kasım1844 – 3 Temmuz 1918. Osmânlı pâdişâhlarının 35.'si. (27 Nisan 1909 – 3 Temmuz 1918) Abdülmecîd ile Gülcemâl Kadın'ın oğludur.

Eğitimine fazla önem verilmedi. Şehzâdeliğini velîaht dâiresinde çok sıkı bir gözetim altında geçirdi. Fars Edebiyâtıyla, Mevlevîlikle ilgilendi, Mesnevî okudu.

31 Mart Olayı'nın 4. gününde Meclis-i Millî'de II. Abdülhamîd'in tahttan indirilmesi, Reşâd Efendi'nin V. Mehmed adıyla tahta çıkarılması karârlaştırıldı. Bu ad değişikliğinin gerekçesi II. Mehmed'in (Fâtih) İstanbul'a girişi ile Hareket Ordusu'nun girişi arasında benzerlik kurulmasıydı. En yaşlı tahta çıkan Pâdişâhtır. (65 yaşında)

Tahta geçtiği günlerde siyasî keşmekeş doruğa ulaşmış, V. Mehmed bu gidişata hiçbir şekilde müdâhale edememiştir. Döneminin en önemli siyasî olayları; İtalya'nın Trablusgarb'ı işgâli, I. ve II. Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Çanakkale Savaşı'dır. Uzun süren, ağır kayıplara yol açan savaşlar boyunca ülke genelinde işgâl korkusuyla birlikte salgınlar, açlık ve yoksulluk yaşanmıştır. Bu sıkıntılar Sarayı da etkilemiştir. V.Mehmed'in sağlığına uygun bir beslenme rejimi aksaktılmazken harem dâireleri ve Saray personeli zor günler geçirmiştir. Vurgun yöntemiyle "harp zengini" olanlar çoğalmış, yeni zenginler İstanbul'a ilk özel otamobilleri getirmişlerdir. V. Mehmed döneminin bir yeniliği de "iyd-i millî" yanî ulusal bayramlar olmuştur.

1910'lar boyunca sık sık çıkan yangınlar İstanbul'u harâbeye çevirmiştir. Yangınların çoğalmasında ve söndürülmemesinde başlıca neden ise "hürriyet" ile birlikte gelen sorumsuzluk olmuştur.

Hasta ve yaşlı olan Sultân Reşâd, İttihât ve Terakki Yöneticileri'nin her törene katılmasını istemelerinden sağlığını büsbütün yitirdi. 3 Şubat 1917'de Said Halîm Paşa'nın istifâsı ve Talât Paşa'nın sadrâzamlığa atanmasının ardından, çoğu siyasî gelişme ve karârlardan haberi dahi olmadı. Son kez katıldığı Topkapı Sarayı'ndaki "Hırka-i Saâdet" ziyâretinde fenâlaştı. Dokuz gün sonra Yıldız Sarayı'nda öldü. Eyüp'teki türbesine gömüldü.

V. Mehmed Eyüp'teki türbesinin yanında bir mekteb yaptırmış, Topkapı Sarayı Hırka-i Saâdet Dâiresi'yle Enderûn koğuşlarını onartmıştır. Fazla bir kültürü bulunmamakla birlikte boş zamanlarında "Mir'at-ı Hakîkat, Marûzât ve Netayicü'l Vukuât" gibi eserlerden bölümler okutturup, dinlemesi ve çevresindekilerden yorumlar alması târihe olan ilgisini gösterir.[199]

4.5.5.1. Sultân V. Mehmed Reşâd Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Piyano ve iyi derecede Klâsik Batı Mûsikîsi eğitimi almasına rağmen, daha ziyâde Klâsik Türk Mûsikîsi'ne ve bilhassa Mevlevî Mûsikîsi'ne yakınlık duymuştur.

Döneminde Tophâne Bandosu Şefi İtalyan Besteci İtalo Selvelli (ö.1930?) tarafından bestelenen "Reşâdiye Marşı" 1909-1918 yılları arasında millî marş olarak okutulmuştur. Bu marş bir Pâdişâh için yazılmış son şâhsî ve resmî marştır.[200]

V. Mehmed Reşâd döneminde yetenekli kişileri alıp, planlı programlı ve metodlu bir çalışmayla eğitmek, mesleklerinin gerektirdiği bilgilerle donatmak böylece sahne ve mûsikî sanatı için nitelikli insan yetiştirmek amacıyla Dârü'l-Bedâyi ve Dârü'l-Elhân gibi iki önemli kurum açılmıştır. Dârü'l-Bedâyi tiyatro, Dârû'l-Elhân ise mûsikî okuludur. Mûsikî bölümünde Batı Mûsikîsi geçici olarak kaldırılmış; alaturka kısmında Türk Mûsikîsi'nin kaybolmasını önlemek amacıyla notaya alınması karârlaştırılmıştır.(1914)[201]

Bu anlamda V. Mehmed Reşâd dönemi hem Klâsik Türk Mûsikîsi'ne duyduğu âşinâlık, hem de eğitimli sanatçılar yetiştirmek üzere açılan kurumlar bakımından son derece büyük önem taşımaktadır.

---

[199] SAKAOĞLU, a.g.e., *MehmedV (Reşad),* C.2, s.93-97.
[200] KOSAL, a.g.e., s.644, 649.
[201] KAYGISIZ, a.g.e., s.173-174.

4.5.2. Sultân VI. Mehmed Vâhideddin (1918–1922)

İstanbul 2 Şubat 1861 – San Remo, İtalya 15 Mayıs 1926. Osmânlı pâdişâhlarının 36.'sı ve sonuncusudur. (3 Temmuz 1918 – 1 Kasım 1922) Abdülmecîd ile Gülüstû Kadınefendi'nin oğludur.

Henüz yaşını doldurmadan annesi ve babası ölen Vâhideddin'i Şâyeste Kadın yetiştirdi. Kendisiyle ağabeyi II. Abdülhamîd de ilgilendi. Vâhideddin şehzâdeliği boyunca Çengelköy'deki köşkünde sıkıntısız bir yaşam sürdü. Fıkhla ilgilendi, her sınıftan insanla görüşerek, nota koleksiyonu yaparak vakit geçirdi. Yetişkin şehzâdeler arasında okuduğunu anlayan, yazısı ve imlâsı düzgün, düşündüklerini yazıya geçirebilen bir taht adayı olmayı amaçladı.

1916'da velîaht Yusuf İzzeddin Efendi intihâr edince resmen "Velîaht-ı Saltanat" sanını aldı. 1917'de bu sıfatla Almanya gezisine çıktı. Kendisine eşlik edenler arasında Mustafâ Kemâl (Atatürk) Paşa da vardı. Vâhideddin'in tahta çıktığı günlerde I. Dünya Savaşı hemen her cephede Osmânlı ordularının da yenik düşmesiyle bitmek üzeriydi.

30 Ekim 1918'de Mondros Ateşkesi, 10 Ağustos 1920'de Serves Antlaşmaları çok ağır koşullarda kabûl edilerek imzâlandı. Yapılan anlaşmaların maddeleri Osmânlıyı fiilen bitmiş sayıyordu.

Türk Milleti'nin giriştiği Millî Mücadele'nin başarıya ulaşması ve Yunan Ordusu'nun Anadolu'dan atılması bu harekete başından beri karşı çıkan VI. Mehmed Vâhideddin ile ablası Medîha Sultân'ın kocası Ferîd Paşa'yı bir bakıma can derdine düşürdü.

Halîfe sıfatıyla daha 15 gün Yıldız Sarayı'nda oturan Mehmed Vâhideddin, son Cuma Selâmlığına 10 Kasım 1922'de çıktı. 16 Kasım günü işgâl orduları başkumandanı Harrington'a yazdığı mektubu "Halîfe-i Müslimin" sanıyla imzâladı ve İstanbul'da hayâtını tehlikeli gördüğünü, İngiltere Devleti'ne sığınmak bir an önce İstanbul'dan bir başka yere gitmek istediğini bildirdi. Aldığı olumlu cevâb üzerine gece boyunca hazırlandı. 17 Kasım sabahı Dolmabahçe'ye inerek "Mâlaya" gemisine geçti. Yanında tek oğlu Mehmed Ertuğrul Efendi ile Başmâbeynci Ömer Yâver, Sertabîb Reşâd Paşalar ve daha birkaç Saray görevlisi vardı. O günkü selâmlık âlâyı için hazırlıkların başlaması ile Vâhideddin'in kaçtığı anlaşıldı durum Refet Paşa'ya

bildirildi. Konya Mebûsu Vehbî Efendi'nin fetvâsı okunarak T.B.M.M.'ce halîfelikten uzaklaştırılması karârı alındı.

Vâhideddin yanına 3000 altın almıştı. Londra Bankası'nda da 20 bin İngiliz Lirası vardı. Malta'da 37 gün kaldı. Melîk Hüseyîn'in çağrısı üzerine gittiği Mekke'de "âlem-i İslâm'a hitâben" bir beyânnâme yayınladı. Bu bildiri 16 Nisan 1923 târihli "el-Ahram"da çıktı. Kemâlistleri suçlayan bu uzun metnin bir etkisi olmadığı gibi Vâhideddin Hicâz'da istediği desteği de bulamadı. San Remo'ya giderek oraya yerleşti. San Remo'da yaşam parasal sıkıntılar yüzünden çekilmez hâle geldi. 15 Mayıs 1926'da ölen Vâhideddin'in cenâzesi de sorun oldu. Türkiye kabûl etmeyeceğini İtalyan Hükûmeti'ne bildirdi. Borçlu öldüğünden tabutuna haciz kondu. Ancak kaçırılarak Suriye'ye götürüldü ve Şam'da Sultân Selîm Câmi Hazîresi'ne gömüldü. Son Osmânlı parası VI. Mehmed adına basılan "Vâhid Altını"ydı.[202]

4.5.2.1. Sultân VI. Mehmed Vâhideddin Dönemi'nde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler

Osmânlı'nın son pâdişâhı Vâhideddin hem Türk hem de Batı Mûsikîsi'yle ilgilenmiştir. Türk Mûsikîsi'ni hocası Hâcı Fâik Bey'den, Batı Mûsikîsi'ni de Necîb Paşa'dan öğrenmiştir. Sultân Vâhideddin hânende ve kanûnîdir. Piyano da çalmıştır. Şehzâdeliği yıllarında Türk Mûsikîsi'ne ait en büyük koleksiyonlardan birini toplamıştır ki çok değerli olan bu muazzam nota külliyyâtı 1924'ten sonra dağılmıştır.[203]

Döneminde Batı Mûsikîsi'nin etkisi oldukça fazla görülmektedir. Vâhideddin ilk defa şâhsî marş geleneğini bozarak 1918-1922 yılları arasında İtalyan Donizetti'nin II. Mahmûd için bestelediği Mahmûdiye Marşı'nın daimî sûretle millî marş olarak kabûlünü emretmiştir.[204]

1917 yılında zamanın Harbiye Nâzırı Enver Paşa kişisel gayretlerle yaşatılmaya çalışılan mehteri aslına uygun bir şekilde ordu bünyesinde teşkîlâtlandırmayı ve devletin maddî olanakları ile daha verimli bir duruma getirmeyi planlamıştır. Bu nedenle orduda kurulacak mehterler için bir emir, bir önerge yayınlamıştır. Fakat ne varki bu dönemde 1918 Mondros Mütârekesi ve onu izleyen

---

[202] SAKAOĞLU, a.g.e., *MehmedVI (Vâhideddin),* C.2, s.97-98.
[203] ÖZTUNA, a.g.e., 1974, C.2, s. 17.
[204] KOÇU, Reşat Ekrem; "*Osmânlı Pâdişâhları*", Ana Yayınevi, İstanbul, 1981, s.440.

yıllardaki buhrânlar ve ilgisizlik yüzünden yedi yıllık bir ömürle bu çalışma sona ermiştir. Bundan sonra mehter, Cumhuriyet devrine kadar çok zayıf bir icrâ gücü ile sadece bir şekil olarak Askerî Müze'de varlığını sürdürmüştür.[205]

Tanbûrî Cemîl, Udî Nevres, Levon Usta, Melekset Efendi, Hâcı Faîk Efendi, Aleksan Efendi, Asdik Usta, R. Şefik Fersan bu dönemin değerli üstâdlarıdır.

Kızı Sabîha Sultân'ın kendi el yazısıyla yazdığı hatırarında, babasının müzisyenliğinden bahseden bölüm aynen şöyledir:

"... Hayâtı pek sade idi. Kışın Fer'iye Sarayı'ndaki üç adadan mürekkeb, orta katında bir apartmanda otururdu. ...Burada âilesi efrâdından en ziyâde temasta bulunduğu amcazâdesi Şehzâde Abdülmecîd Efendi ile bazân kendi riyâsetinde talîm edilmiş kalfalardan müteşekkil mûsikî takımıyla, bazende ilmî ve fennî muhâsebelerle gecelerini geçirirdi. ...Babam, alaturka mûsikîye çok meraklı idi. Kendisi hiçbir sâz çalmamakla beraber mûsikînin bütün gavâmızına vâkıf ve aynı zamanda iyi denilecek derecede bir bestekârdı. Sarayımıza Levon Usta ve Melekset Efendi nâmında diğer bir usta haftada iki defa gelirler ve Saraydaki sâzende kalfalara kemân, ud, kanûn ve santur; hânendelere de nota ve usûl tâlim ederlerdi.

Sonraları Ağa Kemâni nâmiyle Maruf Aleksan Efendi ve Asdik Usta da gelmeye başlamıştı. Aleksan Efendi bir müddet bize de kemân dersi vermişti. Asdik Usta bestelediği şarkıları babama dinletip fikrini sorar, bazen babam da kendi eserlerini ona gösterince kendi eserleri ile kıyasa kalkar ve üzüntü ile karışık hayret ve hayrânlığını gizlemezdi..."

İlginç olan taraf, kızı Sabîha Sultân'ın babasının herhângi bir sâz çalmadığını söylemesidir. Fakat İbnülemin'in hazînedarlardan birine dayanarak Pâdişâhın aynı zamanda icrâcı olduğunu yazmasıdır.[206]

Hükümdârı bizzât tanımış olanlar O'nun şehzâdelik yıllarından itibâren kanûn çaldığını, Pâdişâhlığı süresince devâm ettirdiğini; hattâ son Pâdişâhın San Remo'daki sürgün kafilesinden bugün hayâtta bulunanlar, dünyadan elini eteğini çekmiş hükümdârın tek zevkinin bir odaya kapanıp saatle boyu loş bir ışıkta kanûn çalıp, eser bestelemek olduğunu; teselliyi kanûnun tellerinde aradığını anlatmaktadırlar.

---

[205] ERALP, Nejat; Osmânlı, *Osmânlı'da Meter,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s.743.
[206] BAKDAKÇI, Murat; "*Sultâni Besteler*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.6-7.

Vâhideddin bir âile geleneği olan sanatla şehzâdeliği yıllarında ilgelenmeye başlamış; dedelerinin, büyük dedelerinin profesyonel seviyede çalıştığı konularla ve özellikle mûsikîyle ilgilenmiş Osmânoğullarındaki âile geleneğini sürdürmüştür.[207]

Osmânlı'nın içinde bulunduğu karmaşık ve karanlık durumdan olsa gerek bu dönemin mûsikîsî ile ilgili çok fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu durumun sebebini o dönemde Sarayın tahtı koruma derdine düşmesi sonucu gelenek hâline gelmiş fasıllara ayıracak zamanın olmayışına, ya da Osmânlı'nın hayâtına iyice giren Batı ve Batı Mûsikîsi'nin Klâsik Türk Mûsikîsi'ni geriye itmiş ve eski önemini yitirmesine yol açmış olmasına bağlanabilir.

4.5.2.2. Sultân VI. Mehmed Vâhideddin'in Besteciliği ve Eserleri

Günümüze gelen eserleri incelendiğinde Vâhideddin'in bestelerinde hasretle dolu, ayrılık konusunun hâkim olduğu görülmektedir. Günümüze 41 bestesi ulaşmıştır. Eserlerinin geneli şarkı formundadır. 15 ayrı makamda küçük usûllerde besteler yapmıştır. Döneminin en belirgin özelliği geçmiş dönemlerde daha fazla kullanılan ağır formların yerini tamamen şarkı formuna bırakmış olmasıdır. Bu da Batı Mûsikîsi'nin sanatımızda ve kültürümüzde etkisinin ne denli büyük olduğunu göstermektedir.

Bu dönem, Cumhuriyet Dönemi'nin mûsikîsine imzalarını atan değerli bestekârların ders aldığı son büyük üstâdların yaşadığı dönemdir. Bu üstâdların bazıları Tanbûrî Cemîl Bey, Udî Nevres, Hâcı Faîk Efendi, R.Ş. Fersan, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'dir.

Vâhideddin'in kızı Sabîha Sultân'ın babasının müzisyenliği ile ilgili yazdıklarının dışında, besteciliğiyle ilgili olarak sadece tek bir kaynakta; İbnülemin'in Son Sadrâzamlar adlı kitabında şunlar yazmaktadır:

"...Tâlihsiz Pâdişâh'ın mûsikîde mahâreti vardı. Eserleri üstâdâne idi. Sarayda hafatada birgün fasıl yapan Mızıka-i Hümâyûn Hey'eti'nin reisi İsmâîl Hakkı Bey'e, kendisinin beste ve şarkılarının notasını göndererek "Eski kalfalardan birinindir. İşe yarar bir şey ise çalsınlar, okusunlar, değilse bıraksınlar" dedirtmiş.

---

[207] BARDAKÇI, Murâd; "*Şahbaba*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.37-38.

İsmâîl Hakkı Bey ve arkadaşları bu notaları çalıp okudukça, kalfa nâmını alan eski bir câriyenin böyle metîn ve dilnişîn eserler ibdâ etmesine hayret ederlermiş. Bilâhare, Pâdişâh'ın âsârı olduğunu anlamışlar."[208]

"Vaktiyle gaflet edip de tedârik etmediğime pek müteessifim. Şimdi arada bul..." diye yazan İbnülemin'e göre Vâhideddin'in şarkıları sadece tahtta bulunduğu senelerde Dolmabahçe Sarayı'nda çalınmıştır. Vâhideddin bestelerini birlikte çalıp söylediği bazı müzisyenlere de göstermiş, fikirlerini sormuş ancak notalarını hiçbir zaman, hiç kimseye vermemiştir.[209]

Vâhideddin'in günümüze gelen eserleri şunlardır:

Makam	Form	Usûl
1- Râst	Şarkı	Sengin Semâî
Hicrân ile dil-hastasıyım ümmîd ile nâlân		
2- Râst	Şarkı	Aksak
Alıp gitdinse de aklu karârım		
3- Sazkâr	Şarkı	Aksak
Gencînen olsam virrân edersin		
4- Sûz-i Dilârâ	Şarkı	Ağır Aksak
Kıskanır her gece senden beni		
5- Sûz-i Dilârâ	Şarkı	Sengin Semâî
Öldürsede aşkın beni		
6- Mâhûr	Şarkı	Aksak
Ey yâdı bana enîs-i gam-hâr		
7- Sûzinâk	Şarkı	Ağır Aksak
Çektiği âlâm-ı aşkın oldu dîl bîgânesi		
8- Sûzinâk	Şarkı	Aksak Semâî
Bahar âlîhesi ol seyre başla gül-zarı		
9- Sûzinâk	Şarkı	Devr-i Hindî
Merdum-i dîdeme bilmem ne füsûn		
10- Nihâvend	Şarkı	Ağır Aksak
Ey melek haslet benim pîrâye-i cânım		

[208] İNAL, İbnülemin Mahmûd Kemâl; "*Son Sadrâzamlar*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, C.14, s.2101-2102.
[209] BARDAKÇI, "*Şahbaba*", s.37-38

11- Nihâvend	Şarkı	Ağır Düyek
Dost bî-peryâ felek bî-rahm		
12- Nihâvend	Şarkı	Aksak
Ne güzelsin ne kadar dilbersin		
13- Uşşâk	Şarkı	Ağır Aksak
Benden ey mâ'şûkam		
14- Uşşâk	Şarkı	Aksak
Dîl perîşan sîne pür-yâre		
15- Uşşâk	Şarkı	Düyek
Ey şûh-i kerem pîşe dil-i zâr senindir		
16- Uşşâk	Şarkı	Düyek
Hânde yakışır çehrene ey verd-i melâhet		
17- Uşşâk	Şarkı	Sengin Semâî
Dök dök yüzüme saçlarını gözyaşı bitsin		
18- Hüseynî	Şarkı	Sengin Semâî
Cevrin beni öldürse de		
19- Gülizar	Şarkı	Aksak
Hüsnün hayâli çeşmimde her an		
20- Hicâz	Na't	Ağır Düyek
Ey rûh-ı ümem asl-ı kerem		
21- Hicâz	Şarkı	Ağır Aksak
Renk alır çeşm-i kebûdundan semâ		
22- Hicâz	Şarkı	Türk Aksağı
Sevdiceğim ey rû-yi gül		
23- Hicâz	Şarkı	Sengin Semâî
Gel bir daha gül rûyini aç		
24- Hicâz	Şarkı	Curcuna
Yer tutdu hayâlimde o pertevli cemâlin		
25- Hicâz	Şarkı	Aksak
Ey melek-rû sen gibi bir rû		
26- Hicâz	Şarkı	Aksak
Sâki nedendir bu tavr-ı nâzın		
27- Hicâz	Şarkı	Aksak
Pây-mâl etdin nihâl-i kâmımı		

28- Sabâ	Şarkı	Ağır Aksak
Beni öldürmeyi âr-eylemiş ol sîm-tenim		
29- Sabâ	Şarkı	Ağır Aksak
Mest-i zehr-i firkat ü hicrânınam		
30- Sabâ	Şarkı	Curcuna
Ey mûlk-i hüsnün âlî emîri		
31- Sabâ	Şarkı	Sengin Semâî
Dildâde olurdun güzelim		
32- Hüzzâm	Şarkı	Ağır Aksak
Bahtiyârım sevdiğim çün ey perî-peyker		
33- Hüzzâm	Şarkı	Aksak
Erdi yine mevsim-i gül geldi yaz		
34- Hüzzâm	Şarkı	Türk Aksağı
Bir vecd-i cünûn-sâze düşüp		
35- Evc	Şarkı	Ağır Aksak
Hacle-i bî-yâre benzer		
36- Ferahnâk	Şarkı	Sofyan
Mâ'mure yurdlarımızdan çıkan		
37- Ferahnâk	Şarkı	Ağır Aksak
Aşk mahvetse bile sevdiceğim cân ü teni		
38- Ferahnâk	Şarkı	Aksak
Ey perî-hânde her an		
39- Ferahnâk	Şarkı	Curcuna
Ey nihâl-i işve bir nevres fidânımsın		
40- Sûz-i Dil	Şarkı	Ağır Aksak
Fikr-ü hulyâsı bütün serde gezer		
41- Sûz-i Dil	Şarkı	Nim Sofyan
Felâket bağını gezdim serseri[210]		

[210] BAKDAKÇI, "*Sultâni Besteler*", s.21.

4.5.2.3. Yıkılış Dönemi'nin Genel Değerlendirmesi

Tablo 4.9. Yıkılış Dönemi

	OSMÂNLI İMPARATORLUĞU'NUN YIKILIŞ DÖNEMİNDE MÛSİKÎŞİNAS PÂDİŞÂHLAR (1908-1922)							
	Besteciliği	Saz Eseleri		Sözlü Eserler		İcrâ Ettiği Çalgılar	Terkib Ettiği Makamlar	Döneminde Mûsikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler
		Dînî	Din Dışı	Dînî	Din Dışı			
SULTÂN V. MEHMED REŞÂD (1909-1918)	-	-	-	-	-	Piyano	-	- İtalo Selvelli tarafından bestelenen "Reşâdiye Marşı"nın millî marş olarak kabûl edilmesi, bu marşın aynı zamanda yazılmış son resmî marş özelliğini taşıması. - Dârûl-bedayî ve Dârûl-elhân'ın kurulması. - Dârûl-elhân'ın Türk Mûsikîsi ve Batı Mûsikîsi olarak 2'ye ayrılması. - Batı Mûsikîsi'nin geçici olarak kaldırılması; alaturka kısmında Türk Mûsikîsi'nin kaybolmaması için eserlerin notaya alınmasının karârlaştırılması
SULTÂN VI. MEHMED VÂHİDEDDİN (1918-1922)	√	-	-	-	41	Kanûn Piyano	-	- Genel olarak mûsikîde Batı Müziği'nin etkin olması. - Donizetti'nin II. Mahmûd için bestelediği Mahmûdiye Marşı'nın millî marş olarak kabûl edilmesi. - Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın çabasıyla Mehter'in aslına uygun yeniden teşkîlatlanması. - Saray'da gelenek hâline gelen fasılların sona ermesi, bunun Klâsik Türk Mûsikîsi'ni iyice geriye itmesi. - Eserlerde tamamen şarkı formunun kullanılması.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Küçük bir beylikten dev bir imparatorluğa dönüşen Osmânlılar; bu büyümeyi sadece topraklarının genişlemesi değil; ekonomik ve özellikle kültürel alanda da göstermiştir. Dünya târihinin en köklü ve en uzun soluklu devletlerinden biri olan Osmânlı İmparatorluğu onu tüm boyutlarıyla kavramaya olanak sağlayacak zengin bir kültürü ardında mîrâs bırakmıştır.

Osmânlılar zaman içerisinde adım adım yayılıp genişledikçe gittikleri her yerde kültürlerini de yayarak izlerini bırakmışlardır. Bu izler Klâsik Türk Mûsikîsi başta olmak üzere mimârî, bezeme, tezhîb, çini, ebrû ve hat gibi birçok sanat dalında kendini göstermiştir. Bu olaylarda aldıkları karârlarla; iktisâdî, kültürel ve toplumsal olaylara yön veren, imparatoluğun kaderini ellerinde tutan Osmânlı'nın başındaki pâdişâhların sanata verdikleri önem ve bu sanat dallarıyla şâhsen uğraşıyor olmalarının etkisi çok büyüktür.

Osmânlı Pâdişâhları ordularının önünde zaferden zafere koşarak imparatorluk yönetiminin zor ve yıpratıcı yaşantısı içinde dünyada kalıcı olan gerçeğe yanî sanata yönelmişler; özellikle mûsikînin etkileyici ve coşturucu ortamında rûh yorgunluklarını gidererek rahatlamaya çalışmışlar aynı zamanda bu sanatı destekleyerek zirveye çıkarmışlardır.

Osmânlı'da tüm sanat dalları öyle ileri seviyelere erişmiştir ki günümüze gelen eserlerin her biri birer sanat hârikası olup, bugünkü teknolojiyle bile aynı kalitede yapmanın mümkün olmadığı bir noktadadır.

Sanatın hemen her dalı ile uğraşmış olan Osmânlı pâdişâhları Türk Mûsikîsi'nin üstün bir düzeye ve mükemmelliğe ulaşmasında verdikleri eserlerle olduğu kadar, her biri kendi dönemlerinde yetişmiş olan Türk Mûsikîsi bestekâr ve sanatkârlarını korumakla da üzerlerine düşen görevleri en iyi şekilde yapmışlardır.

Bu çalışma sonucunda Osmânlı İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi'nde tek mûsikîşinas pâdişâh olarak Sultân II. Murâd görülmektedir. Yükselme Dönemi'ne gelindiğinde karşımıza Sultân II. Mehmed (Fâtih) ve Sultân II. Bayezid çıkmaktadır. Duraklama Dönemi'ndeki mûsikîşinas pâdişâhlar da Sultân IV. Murâd, Sultân IV. Mehmed, Sultân II. Ahmed, Sultân II. Mustafâ'dır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin zirveye

ulaştığı Gerileme Dönemi'nde ise; Sultân III. Ahmed, Sultân I. Mahmûd, Sultân I. Abdülhamîd, Sultân III. Selîm, Sultân II. Mahmûd, Sultân I. Abdülmecîd, Sultân Abdülazîz, Sultân V. Murâd ve Sultân II. Abdülhamîd'le nihâyetlenen dokuz pâdişâha râstlanmaktadır. Son olarak Osmânlı'nın târih sahnesine vedâ ettiği Yıkılış Dönemi'ne gelindiğinde de Sultân V. Mehmed Reşâd ve Sultân Vâhideddin'le mûsikîşinas pâdişâhlar sonlanmıştır.

Klâsik Türk Mûsikîsi'ne büyük ölçüde hizmetleri geçmiş olan mûsikîşinas pâdişâhlarımızdan II. Murâd'ın birleşik makamları incelettirerek ve çeşitli denemeler yaptırarak Sarayda başlattığı mûsikî hareketleri, mûsikî târihimizin verimli yıllarının yaşanmaya başlandığı dönem olarak düşünülebilir. II. Murâd, öncülük ettiği ve Saraya soktuğu mûsikî faâliyetleriyle, Osmânlı İmparatorluğu'nda yüzyıllar boyu sürecek ve birçok pâdişâha önderlik edeceği çalışmaları da başlatmıştır.

Fâtih Sultân Mehmed babası II. Murâd'ın mûsikîye vermiş olduğu önemi devâm ettirip mûsikîyi bir ders olarak Enderûn'a sokmuş, Sarayın mûsikîye verdiği önemi ve değeri pekiştirmiştir. Enderûn, Sarayda mûsikînin gelişmesinde çok önemli bir rol üstlenmiştir. Bunun da ardında pâdişâhların mûsikîye verdikleri önem yatmaktadır.

Böylece II. Murâd'la başlayan mûsikî faâliyetleri mûsikîşinas olan diğer pâdişâhlar II. Bayezid, IV. Murâd, IV. Mehmed, II. Ahmed, II. Mustafâ, III. Ahmed, I. Mahmûd ve I. Abdülhamîd döneminde de değişik gelişmelerle devâm etmiş; fakat III. Selîm dönemine gelindiğinde gerek yenilik arayışları ve terkib ettiği birçok makamla, gerek o dönemin nitelikli eserlerini gelecek nesillere aktarmak amacıyla icâd ettirdiği nota yazılarıyla zirveye çıkmıştır.

Dünyanın nâdir ülke hükümdârlarında görülmüş bir anlayışla Osmânlı İmparatorluğu'nu yöneten pâdişâhlar mûsikî ile iç içe olmuşlar, himâye edip desteklemişler hattâ besteler yaparak katkıda bulunmuşlardır.

I. Mahmûd'la başlayıp, I. Abdülhamîd, III. Selîm, II. Mahmûd, Sultân Abdülazîz, V. Murâd ve II. Abdülhamîd gibi bestekâr pâdişâhların içinde bulunduğu ve mûsikîmizin zirveye çıktığı bu dönem ne yazık ki Osmânlı Devleti'nde Gerileme Dönemi'ne denk gelmektedir. İlginçtir ki hızla Yıkılış Dönemi'ne sürüklenen ve çatırdamaya başlayan İmparatorluğun durumuna inat Klâsik Türk Mûsikîsi bu sürece meydan okurcasına ekol hâline dönüşüp altın çağını yaşamıştır. Bu dönem aynı

zamanda II. Mahmûd'un önderlik ettiği Batılılaşma hareketlerinin etkisinin görüldüğü, Klâsik Türk Mûsikîsi formlarının küçülmeye başladığı ve yerini yavaş yavaş şarkı formundaki eserlere bıraktığı dönemdir.

Osmânlı'nın Gerileme Dönemi'nde hızla esmeye başlayan Batılılaşma rüzgârları Yıkılış Dönemi'nin son mûsikîşinasları V. Mehmed Reşâd ve VI. Mehmed Vâhideddin Dönemi'nde de artarak etkisini sürdürür.

Osmânlı İmparatorluğu'nu yöneten pâdişâhların siyâsal işlerinin yanında sanata ve özellikle mûsikîye vermiş oldukları önemle 600 yıl boyunca Osmânlı İmparatorluğu'nu dünyanın en güçlü devletlerinden biri olarak zirvede tuttukları düşünülmektedir. Yapılan bu çalışmayla Mûsikîşinas Osmânlı Pâdişâhları'nın ilgisi ve desteğiyle Kuruluş Dönemi'nde başlayan mûsikî faâliyetlerinin daha çok nazarî eserlerin yazımı ve makam terkiblerinin tercüme ettirilmesi olarak kendini gösterdiği; aynı gelişmelerin Yükselme Dönemi'nde de devâm ettiği tesbît edilmektedir. Duraklama Dönemi'ne gelindiğinde ise tüm bu çalışmaların yanına ilâve olarak nota yazım sistemleri bulmanın eklendiği görülmektedir. Osmânlı'nın yavaş yavaş târih sahnesinden çekilmeye başladığı Gerileme ve Yıkılış Dönemi'ne gelindğinde ise müzikâl anlamda tüm faâliyetlerin zirveye çıktığı; bu durumun gerek yeni makamların terkibi, gerek Batı ile başlayan ilişkiler sonucunda değişen mûsikî hayâtı, gerek yazılan nazariyât kitapları ve gerekse geliştirilen yeni nota yazım sistemleriyle kendisini göstermektedir. Ayrıca dünya imparatorluklarında mûsikîye bu kadar değer veren, bizzât besteleri ve şiirleriyle mûsikînin içinde bu derece bulunan başka hiçbir imparatorluğun olmadığı da yapmış olunan bu çalışmayla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

AK, Ahmet Şahin; "*Türk Mûsikîsi Târihi*", Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

AKKAYA, Erol – AKSÜT, Sadûn…; *Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.8.

AKSOY, Bülent; Osmânlı, *Ortadoğu Klâsik Mûsikînin Bir Merkezi: İstanbul*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

AKSOY, Bülent; Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, *Tanzîmâttan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma,* İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C.5.

AKSÜT, Sadûn; "*500 Yıllık Türk Mûsikîsi Antolojisi*", Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967.

AKSÜT, Sadûn; "*Müzisyen Osmânoğulları*", İnterbank Yayınları, İstanbul, 1990.

ALPARSLAN, Ali; Osmânlı, *Osmânlılarda Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

ALTINÖLÇEK, Haşmet; "*Mehter Müziği ve Bugünkü Durumu"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.

ALTINÖLÇEK, Haşmet; Osmânlı, *Askerî Mûsikî Geleneği ve Mehterhâne'nin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

AREL, Hüseyin Saadettin; "*Türk Mûsikîsi Kimindir*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.

BARDAKÇI, Murat; "*Meragalı Abdülkadir*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

BARDAKÇI, Murat; "*Sultânî Besteler*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997.

BARDAKÇI, Murat; "*Bestekâr Sultanlar Sultan Bestekârlar",* CD/Kitap, Kalan Müzik, İstanbul, 1999.

BARDAKÇI, Murat; *"Şahbaba",* Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999.

BERKER, Ercüment; "*Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi"*, Türk Kadınları Kültür Dergisi, Ankara 1985.

DERMAN, F. Çiçek; Osmânlı, *Osmânlı Asırlarında Üslûp ve Sanatkârlar Tezhîb*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

DERMAN, Uğur; Osmânlı, *Osmânlılarda Renk Cümbüşü: Ebrûculuk*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

DOĞANAY, Aziz; Osmânlı, *Osmânlı Mimârîsinde Tezyinat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

ERALP, Nejat; Osmânlı, *Osmânlı'da Mehter,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

EROĞLU, Ebubekir; Osmânlı Ansiklopedisi, Târih / Medenîyet / Kültür, *Osmânlı'da Şiir Zevki,* Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.2.

EYİCE, Semâvi; Osmânlı, *Osmânlı Devri Türk Mimârîsi,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

FUAD, Ali; "*Sultânların Şiiri*", Yağmur Dergisi, S.19, Işık Yayınları, İstanbul, 2003.

GÜNEY, K. Zeynep – GÜNEY, A. Nihân; Osmânlı Devleti'nin 700. Kuruluş Yıldönümü, "*Osmânlı Süsleme Sanatı*", SFN Limited Şirketi, Ankara, 1999.

İNAL, İbnülemin Mahmûd Kemâl; "*Hoş Sadâ-Son Asır Türk Mûsikîşinasları*", Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1958.

İNAL, İbnülemin Mahmûd Kemâl; "*Son Sadrâzamlar*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, C.14.

KAHRAMAN, Seyit Ali- DAĞLI, Yücel; "*Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*", Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, C.1, 2. Kitap.

KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; Osmânlı, *Tanzîmât Dönemi'nde Müzik, Dönem Pâdişâhları ve Müzik Anlayışları,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

KAYGISIZ, Mehmed, "*Türklerde Müzik*", Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

KOÇU, Reşat Ekrem; "*Osmânlı Pâdişâhları*", Ana Yayınevi, İstanbul, 1981.

KOSAL, Vedat; Osmânlı, *Osmânlı İmparatorluğu'nda Klâsik Batı Müziği*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

KÖSEMİHÂL, Mahmut Ragıp; "*Türkiye Avrupa Mûsikî Münâsebetleri*", Numûne Matbaası, İstanbul, 1939, C.1.

ONUK, Taciser; Osmânlı, *Osmânlı Süsleme Sanatı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

ÖNEY, Gönül; Osmânlı, *Erken Osmânlı Mimârîsinde Çini,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

ÖZALP, Nazmi; "*Türk Mûsikîsi Târihi*", Millî Eğitim Yayınevi, İstanbul, 2000, C.1.

ÖZCAN, Nûrî; Osmânlı, *XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmânlılarda Dînî Mûsikî,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

ÖZCAN, Nûrî; Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmânlılar Ansiklopedisi*, Itrî,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, C.1.

ÖZKAN, İsmâîl Hakkı; "*Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1994.

ÖZPEKEL, Osmân Nûrî; Osmânlı, *Şâir ve Bestekâr Osmânlı Pâdişâhları,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10.

ÖZTUNA, Yılmaz; "*Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, C.1.

ÖZTUNA, Yılmaz; "*Türk Bestecileri Ansiklopedisi*", Hayât Neşriyat, İstanbul, 1970.

ÖZTUNA, Yılmaz; "*Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*", Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974, C.2.

PALA, İskender; Osmânlı Ansiklopedisi, Târih / Medenîyet / Kültür, *Osmânlı Edebiyâtı,* Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.4.

PEKİN, Ersu; *"Sarayda Mûsikî",* Sultân Bestekârlar *CD*/Kitap, Kalan Müzik, İstanbul, 1999.

SAKAOĞLU, Necdet; Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmânlılar Ansiklopedisi, *Bayezid II, Ahmed II, Ahmed III, Abdülhamîd I, Abdülmecîd, Abdülazîz, Abdülhamîd II, II. Murâd, Mehmed II (Fâtih), Murâd IV, Mehmed IV, Mustafâ II, Mahmûd*

I, Selîm III, Mahmûd II, Murâd V, Mehmed V (Reşad), Mehmed VI (Vâhideddin) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, C.1-.2.

SALGAR, Fatih; *"III. Selîm Hayâtı, Sanatı, Eserleri"*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.

SALGAR, Fatih; "*50 Türk Müziği Bestekârı*", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005.

SERİN, Muhittin; Osmânlı, *Osmânlı Hat Sanatı,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.11.

TANINDI, Zeren; Osmânlı, *Osmânlı Dönemi'nde Türk Minyatürü,* Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, C.11.

TANRIKORUR, Cinuçen, "*Osmânlı Dönemi Türk Mûsikîsi*", Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.

TRT İstanbul Radyosu Nota Arşivi.

TUĞLACI, Pars; "*Mehterhâne'den Bando'ya*", Cem Yayınevi, İstanbul, 1986.

TURA, Yalçın; " *Türk Mûsikîsi Meseleleri*", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

ÜLGEN, Aygün; Osmânlı Ansiklopedisi, Târih /Medenîyet / Kültür, *Osmânlılarda Geleneksel Sanatlar,* Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, C.3.

Yeni Hayat Ansiklopedisi, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973, C.5.

www.edebiyâtdefteri.com/Osmânlı Hanedânı ve Şiir

www.osmânlımedenîyetleri.com

www.osmânlisanati.com/Dekorasyon Aksesuarları

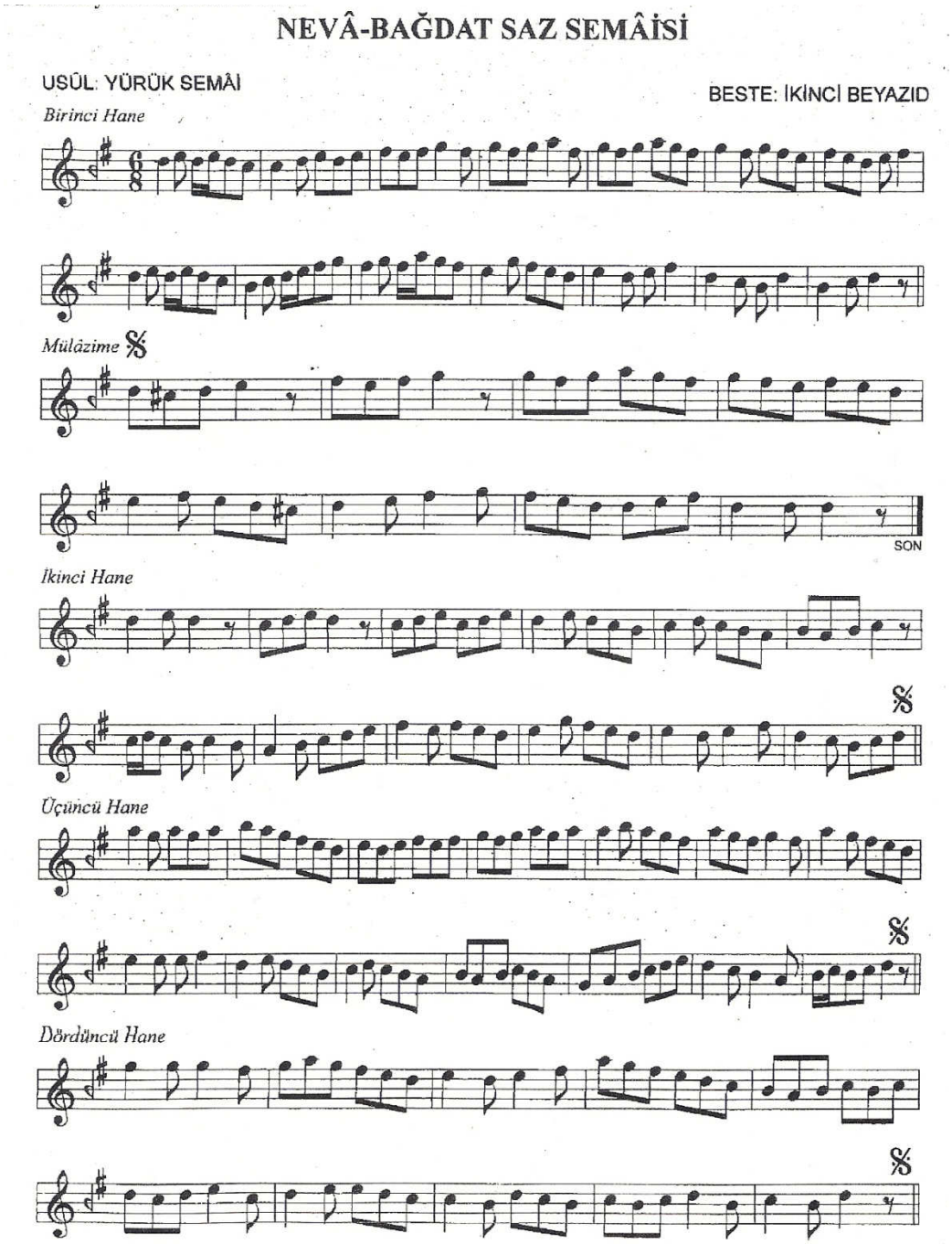
www.osmânlisanati.com/Hat Sanatı ve El Yazmâları

www.osmânlisanati.com/Osmânlı'da Minyatür

www.turkmûsikîsi.com/araştırmâlar/sarayda mûsikî

EKLER

Ek 1: II. Bayezid'in Bazı Eserleri[211]



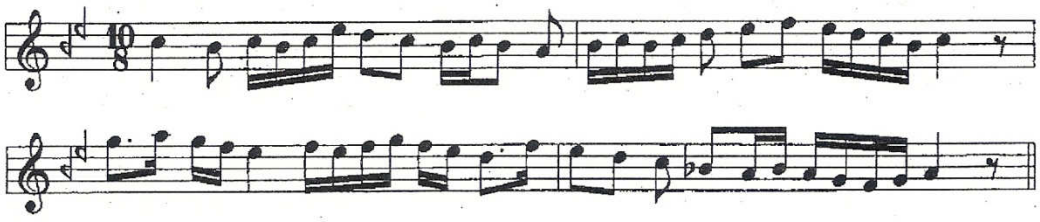
[211] II. Bayezid'e ait eserlerin tümü TRT Müzik Dâiresi Arşivinden alınmıştır.

ARAZBAR ZEMZEME SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

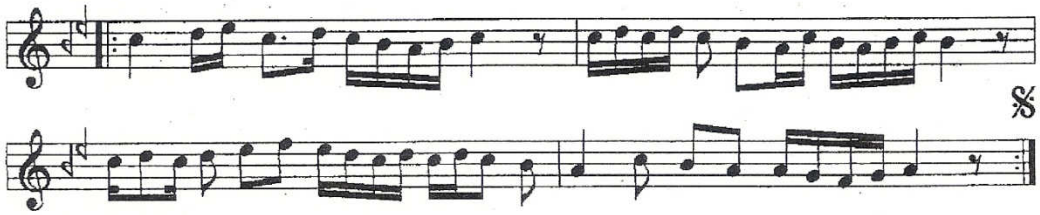
BESTE: İKİNCİ BEYAZİD

Birinci Hane

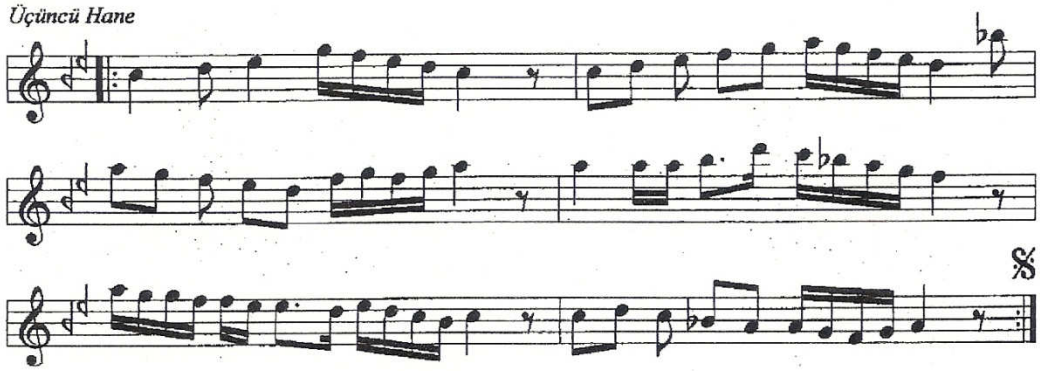


Mülâzime 𝄋

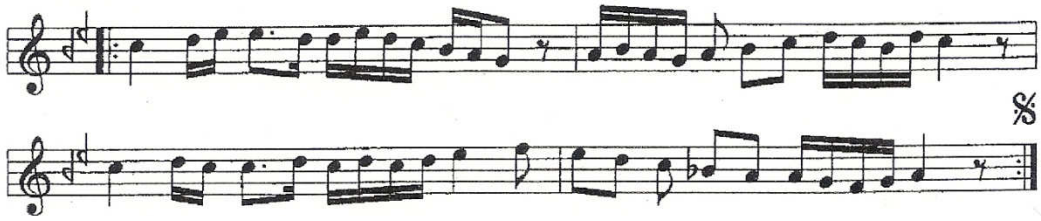
İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane

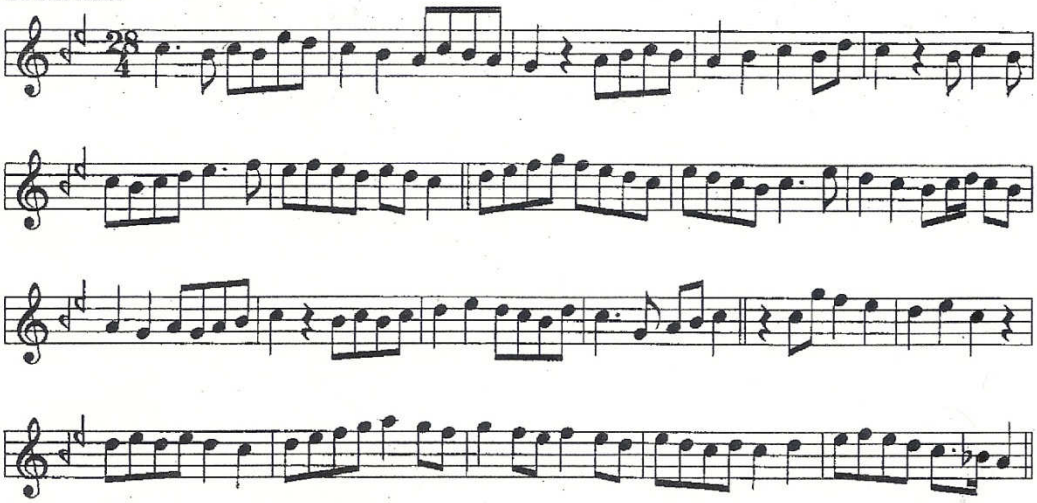


ARAZBAR ZEMZEME PEŞREV

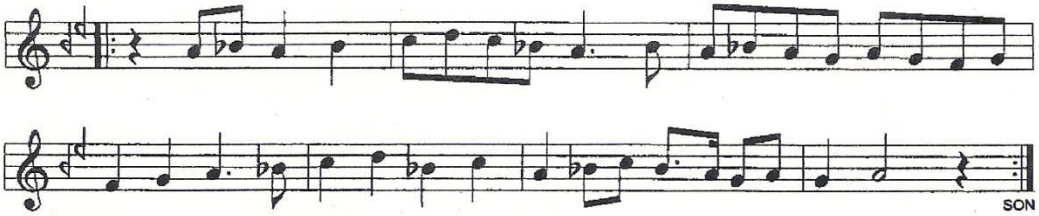
USÛL: DEVR-İ KEBİR

BESTE: İKİNCİ BEYAZİD

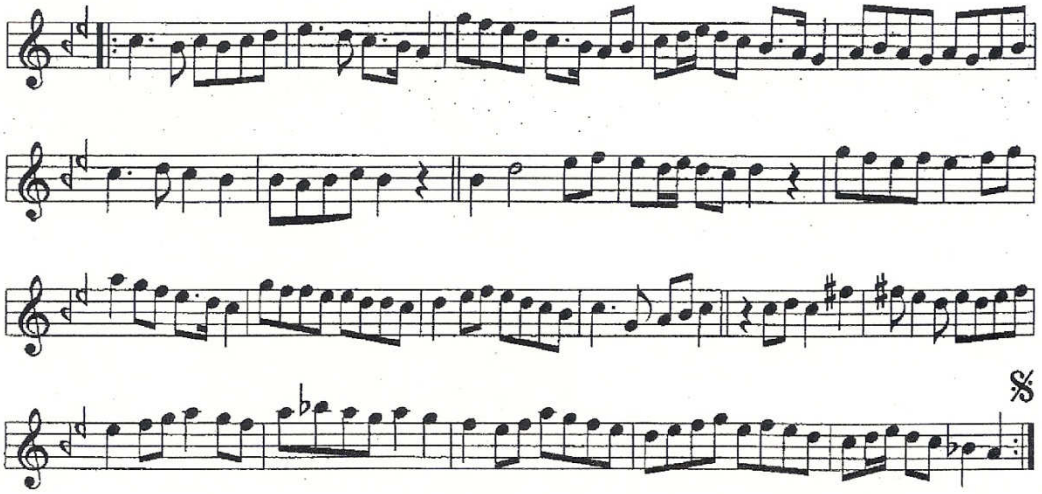
Birinci Hane



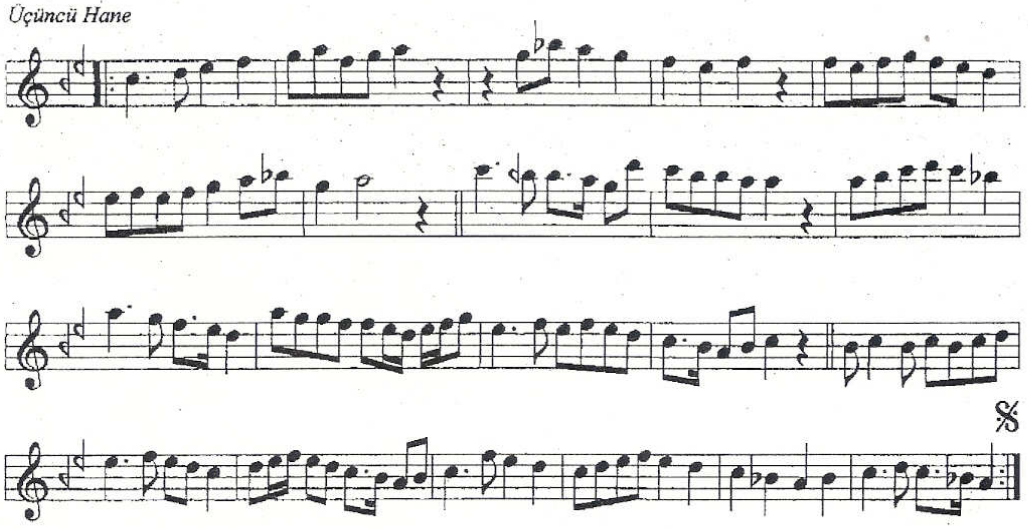
Mülâzime 𝄋



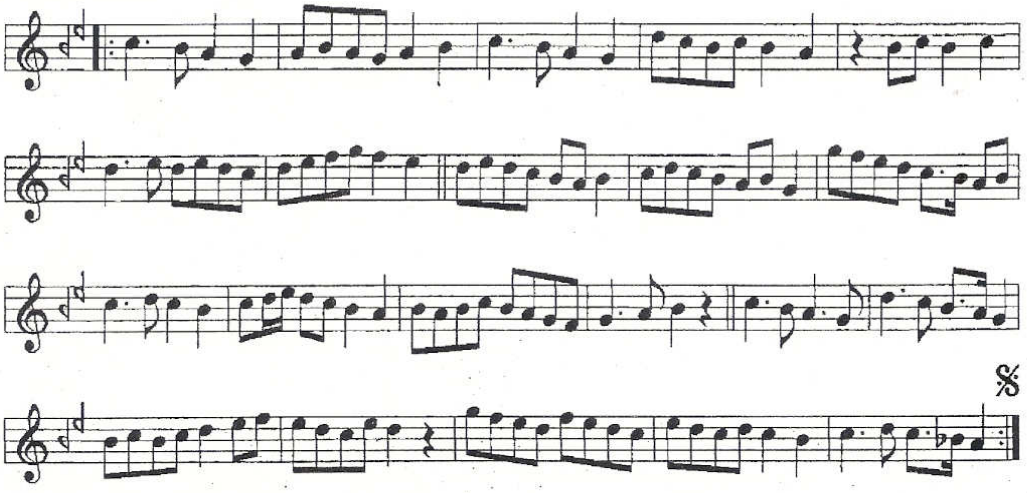
İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane

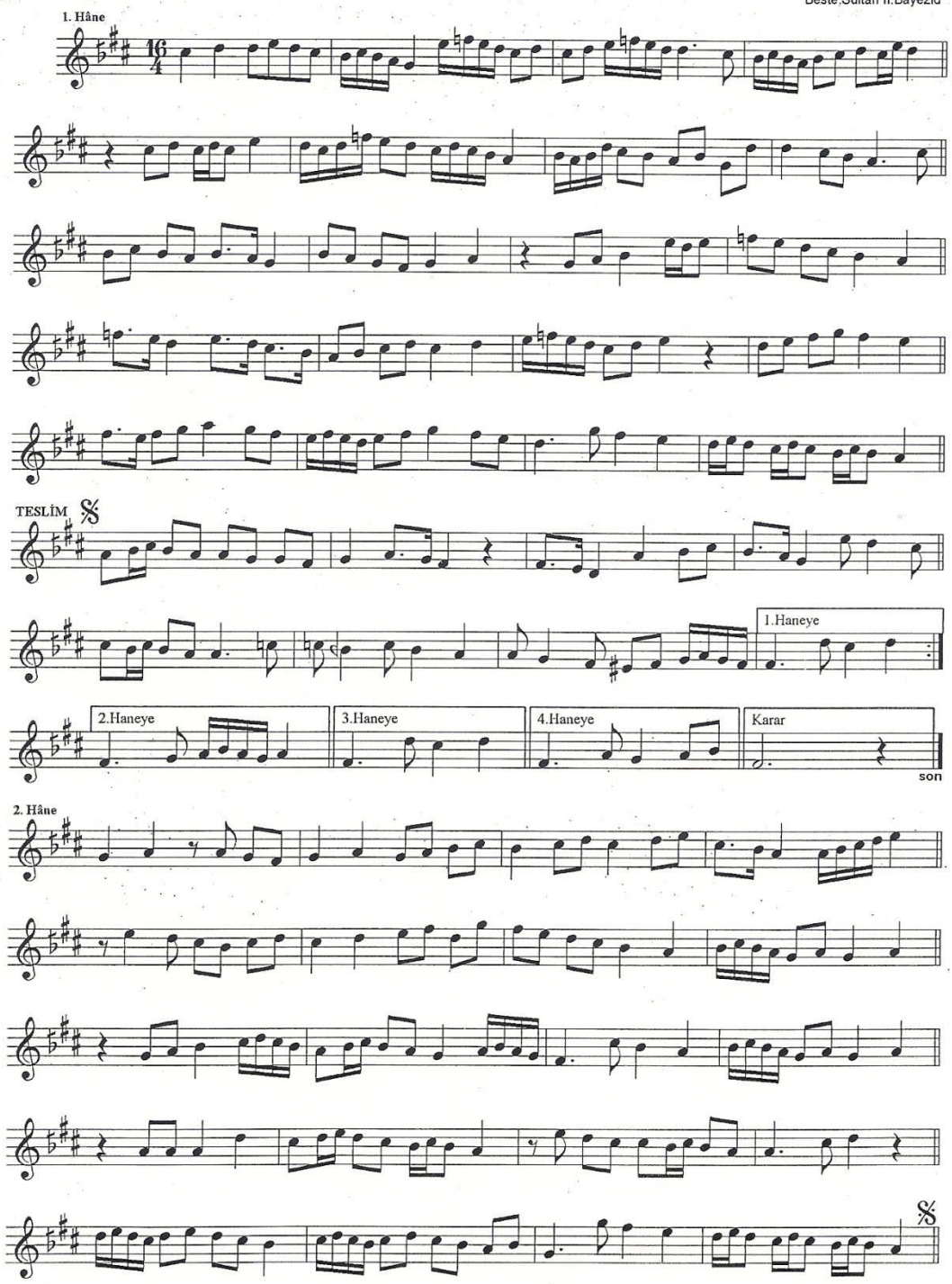


RAHATÜ'L-ERVAH (HİCÂZ IRAK)

Peşrev - 1

Usûlü:Çifte Düyek

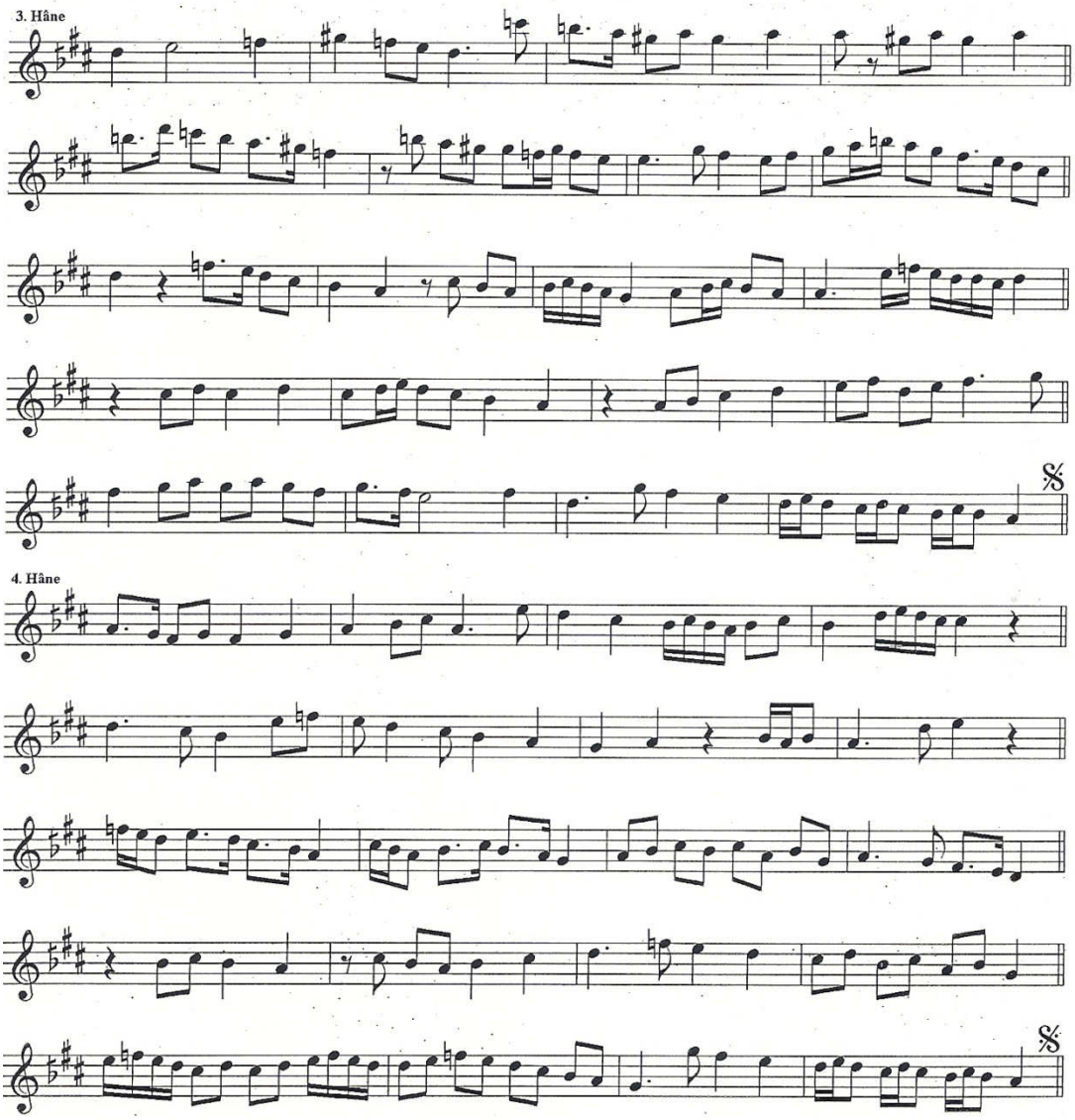
Beste:Sultan II.Bayezid



RAHATÜ'L-ERVAH (HİCÂZ IRAK)

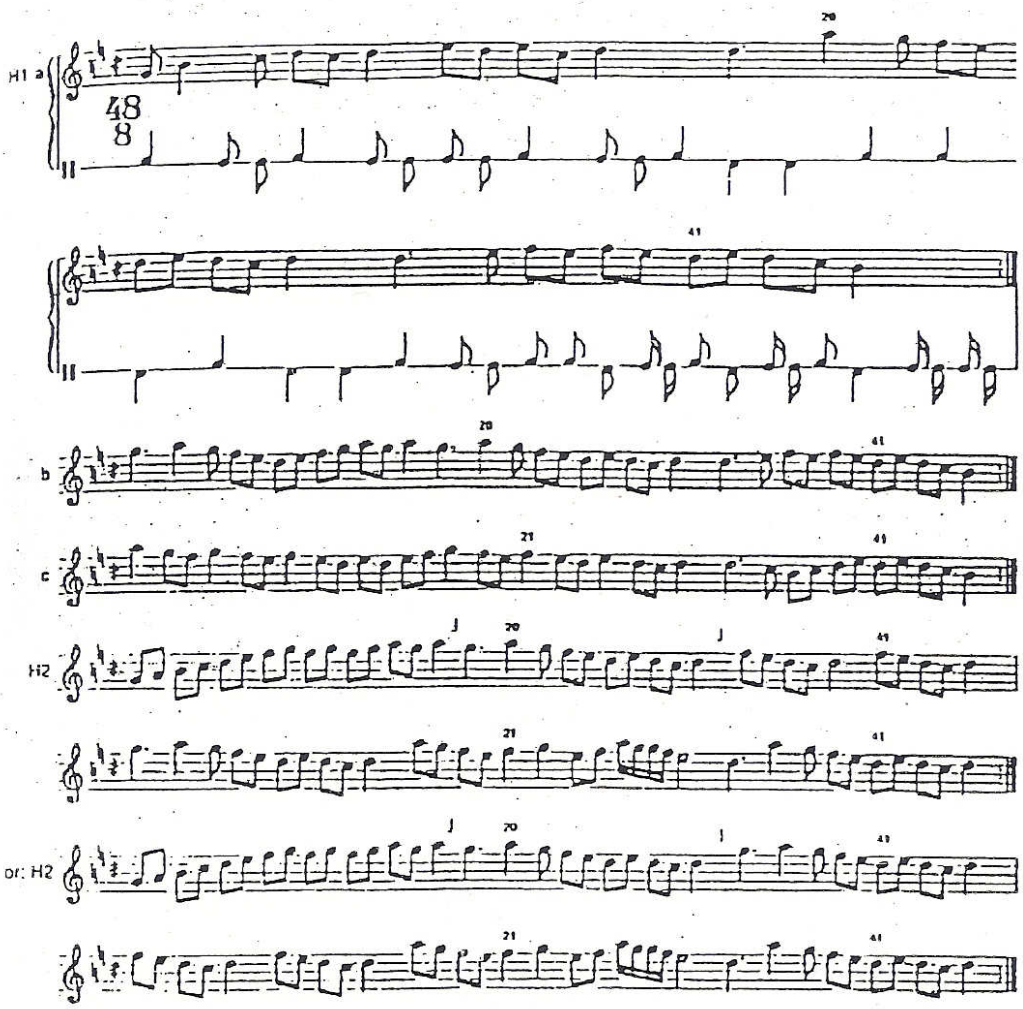
Peşrev - 2

3. Hâne

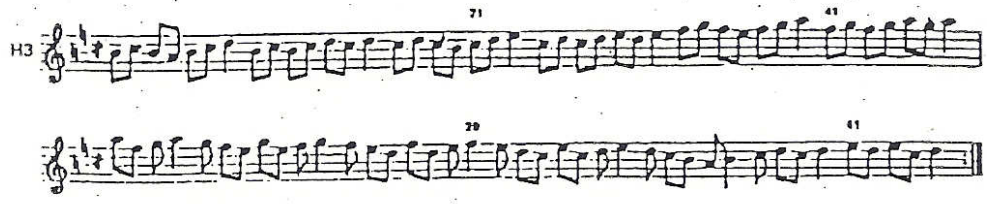


4. Hâne

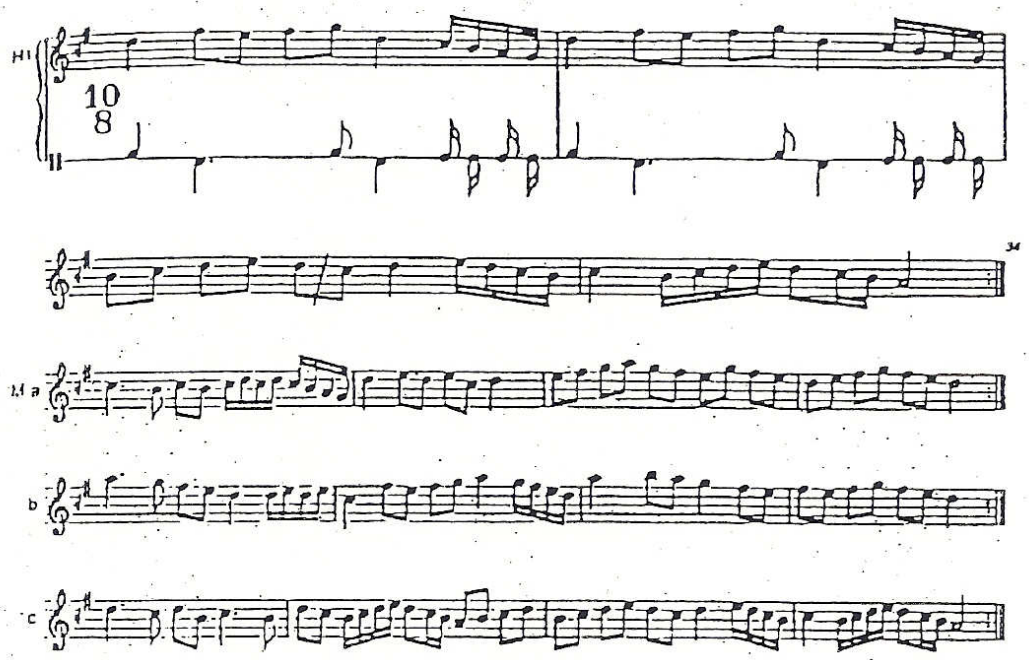
SAKİL NİŞABUR BAYEZİD



In the absence of a *müldzime* it may be assumed that H1 would act as a ritornello.
The structure of H2 is not clear, and two versions have been tentatively proposed. The original consists of the first cycle of the first version followed by time units 17–48 of its second cycle, in other words the material lying between the two J signs does not recur. These signs appear elsewhere in the context of *primalsecondu volta* variants, but to repeat the register transition effected by the initial rising scale as the last segment of the cycle would seem sufficiently unidiomatic to make it preferable to assume rather that in this case the two signs enclose material that should recur, either immediately, as in the second version proposed, or at some later point, as in the first.

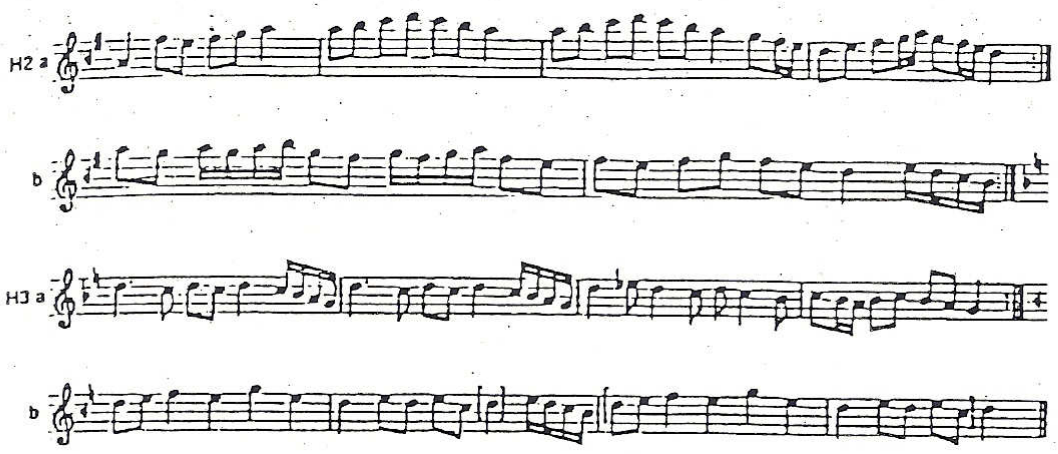


FAHTE **NEVA** **BAYEZİD**



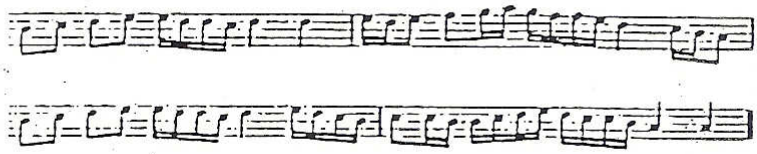
2) 'Alī Ufḳī 57r/113. 1 = ♩ . The piece is described as *naẓīre-i Küçük Aḥmed Beg*.

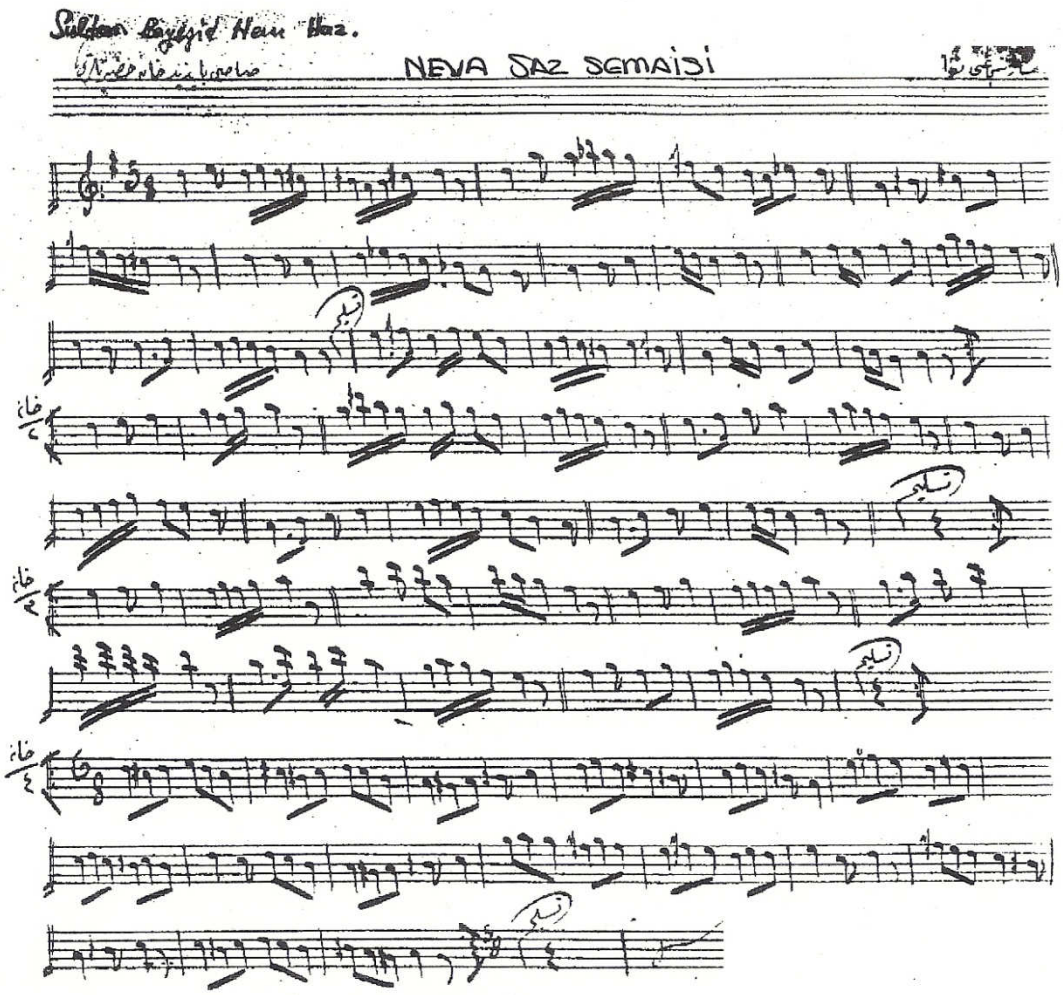
H I 3: 9 *dc*, 4: 4 *d*.
M a 1: 2 *Bd*, 4 *c*, 9-10 *Bd*, 2: 7-8 *d c* (♪ ♪), 3: 7-8 *cf♯ ga*, 4: 4 *ga*, 5-6 *gf♯ f♯c*, 9-10 *prima volta: ed cBd, seconda volta: d*.
M b 2: 8 *ag*, 9-10 *a*, 3: 4 *g*, 9-10 *ag f♯c*.
M c 1: 4 *cBd*, 5-6 *cBd ABd*, 2: 1-2 *d Bd* (♪ ♪), 3-4 *c d*, 5 *c*, 4: 2 *cBd*, 3-4 *c d*, 7-10 *prima volta: A Bd c d, seconda volta: A*.



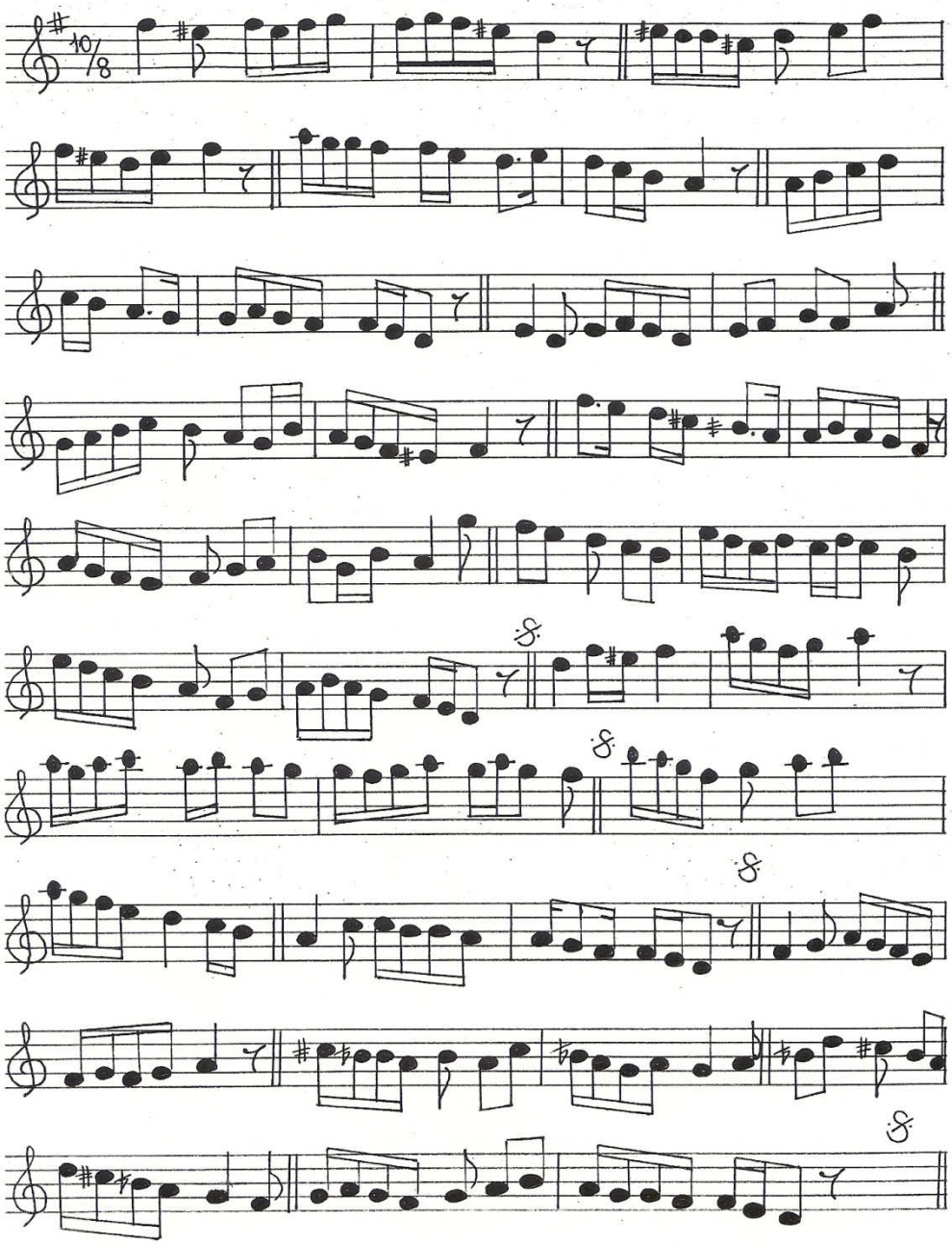
1) H2 a 4: 1 and 2 are smudged and cannot be read clearly. One might conjecture *f♯ g* corrected to *d c*.
H3 b: The notation ends with *d* ♩ (end of 4), followed by the last four notes of 2, i.e. Cantemir appears to have conflated the *primaseconda volta* variants, but (to judge by the 'Ali Ufkî version) in reverse order, the probable reason being that the four time-unit duration of the final *seconda volta d* has been inadvertently applied to the *d* preceding the four final notes of 2.

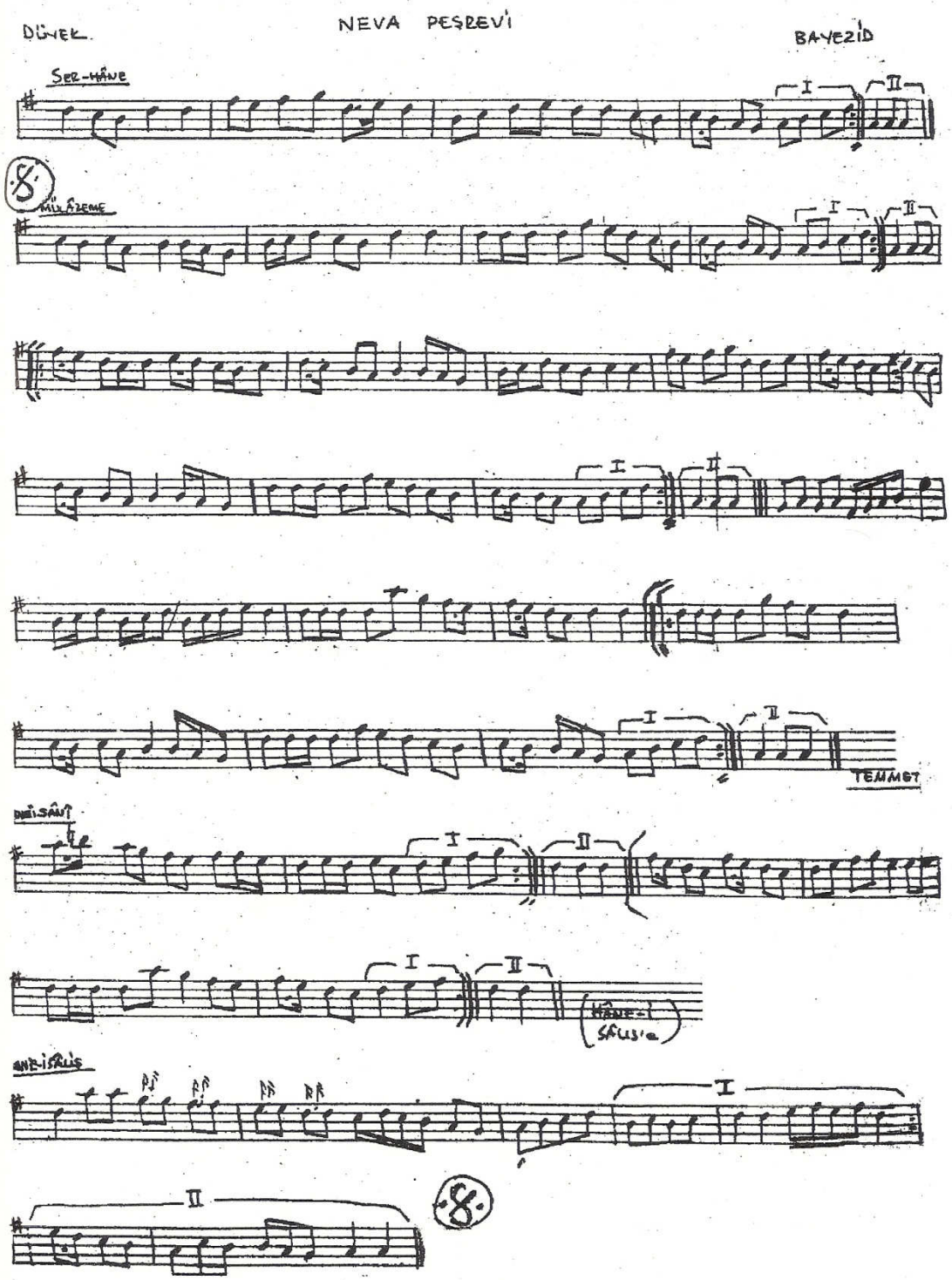
2) H2 a 1: 10 *g*, 3: 4 *d' c'*, 5 *d' c'*, 10 *g♯*, 4: 1-2 *f♯ ed*, 3 *ef♯*, -2 .
H2 b 2: 2 *cd*, 3-4 *cf♯ ga*, 7-10 *prima volta: de f♯g ab♮ c'd'*, *seconda volta: d*.
H3 a 1,2: 3 *e*, 4 *d*, 3: 10 *B♮*. 1 and 2 are written as one cycle to be repeated. There is no repeat sign after 4, so that the next block to be repeated is made up of H3 a 2 and 3 + H3 b 1 and 2.
H3 b 1: 7-8 *g e* (♩ ♩), 9-10 *f♯ e* (♩ ♩). 2: *prima volta* as 2, *seconda volta* as 4.
H3 is followed by a *serbend* (related to H1 3 and 4):




Sultan Bayezid Neu Saz.
NEVA SAZ SEMAISI

AKSAK SEMAİ **EVÇ SAZ SEMAİSİ** **SULTAN BAYEZİD_İ VELİ**

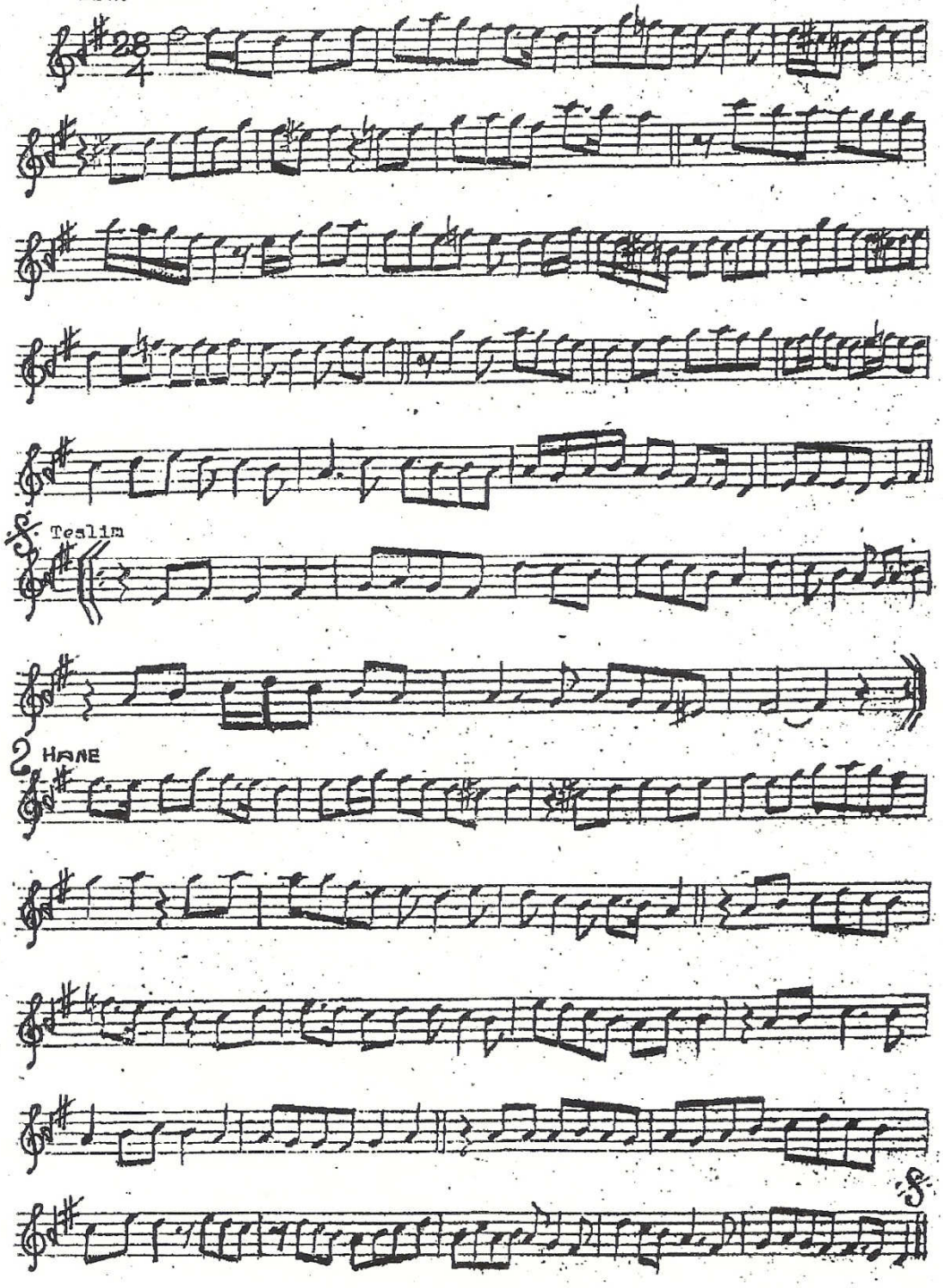



DÜYEK.
NEVA PESREVİ
BAYEZİD
SER-HÂNE
MÜLÂZEME
TEMMET
DEVSÂNT
HÂNE-İ SÂLİSİ
ANZ-İ SÂLİS

DEVR-İ KEBİR

EVİÇ PEŞREVİ

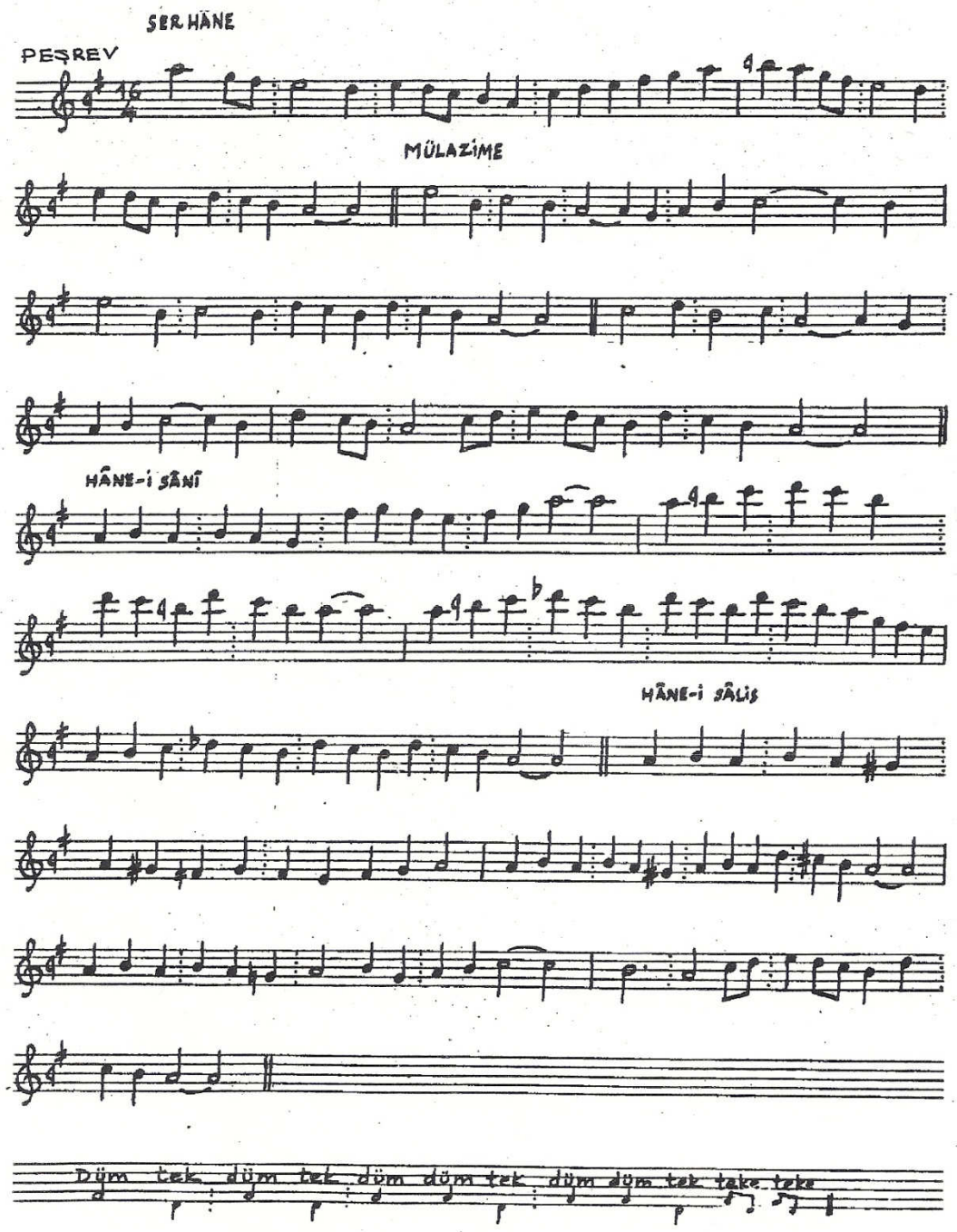
SULTAN BÂYEZİD



Ek 2: IV. Sultân Murâd'ın Bazı Eserleri[212]

HÜSEYNÎ
BEREVŞAN

ŞAH MURÂD
(Aktaran: Yalçın TURA)



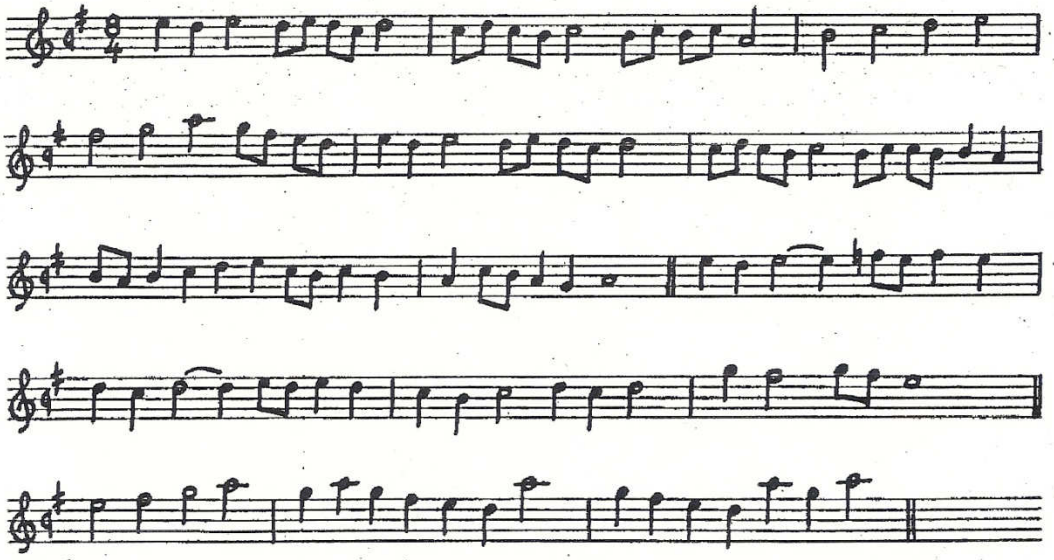
[212] IV. Sultân Murâd'a ait eserlerin tümü TRT Müzik Dâiresi Arşivinden alınmıştır.

PEŞREV

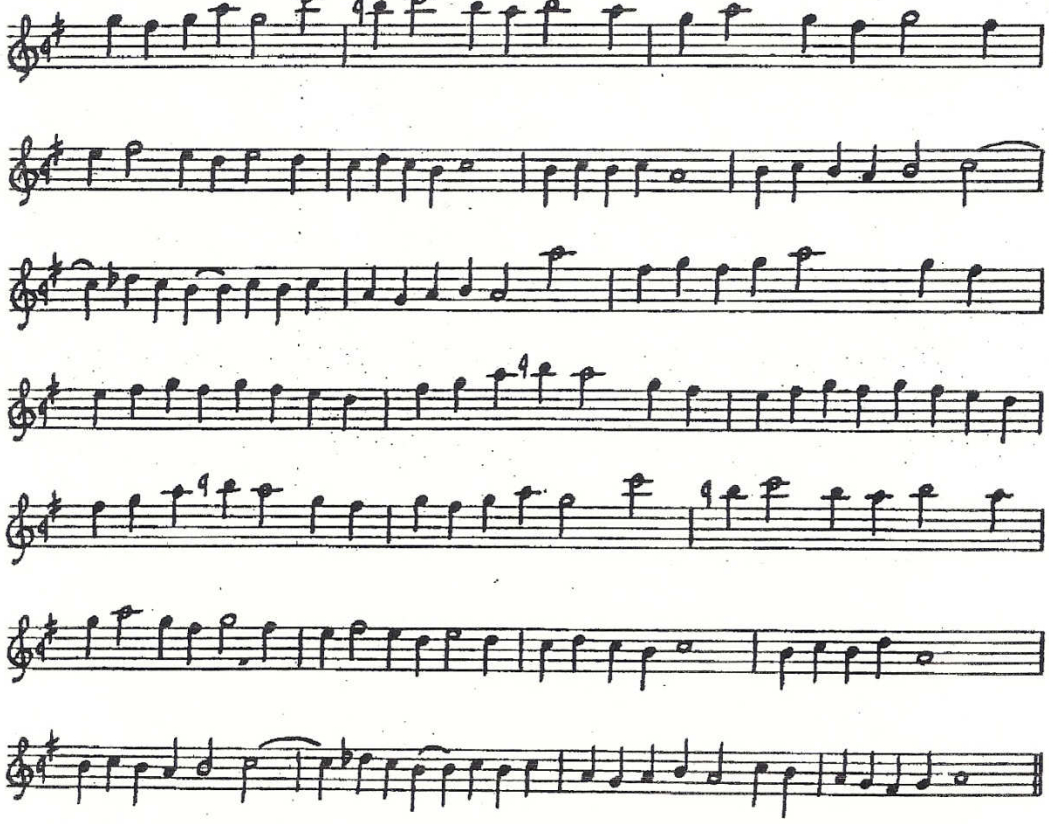
HÜSEYNÎ
DÜYEK
"TOZKOPARAN"

ŞÂH MURAD
(Aktaran: Y. TURA)

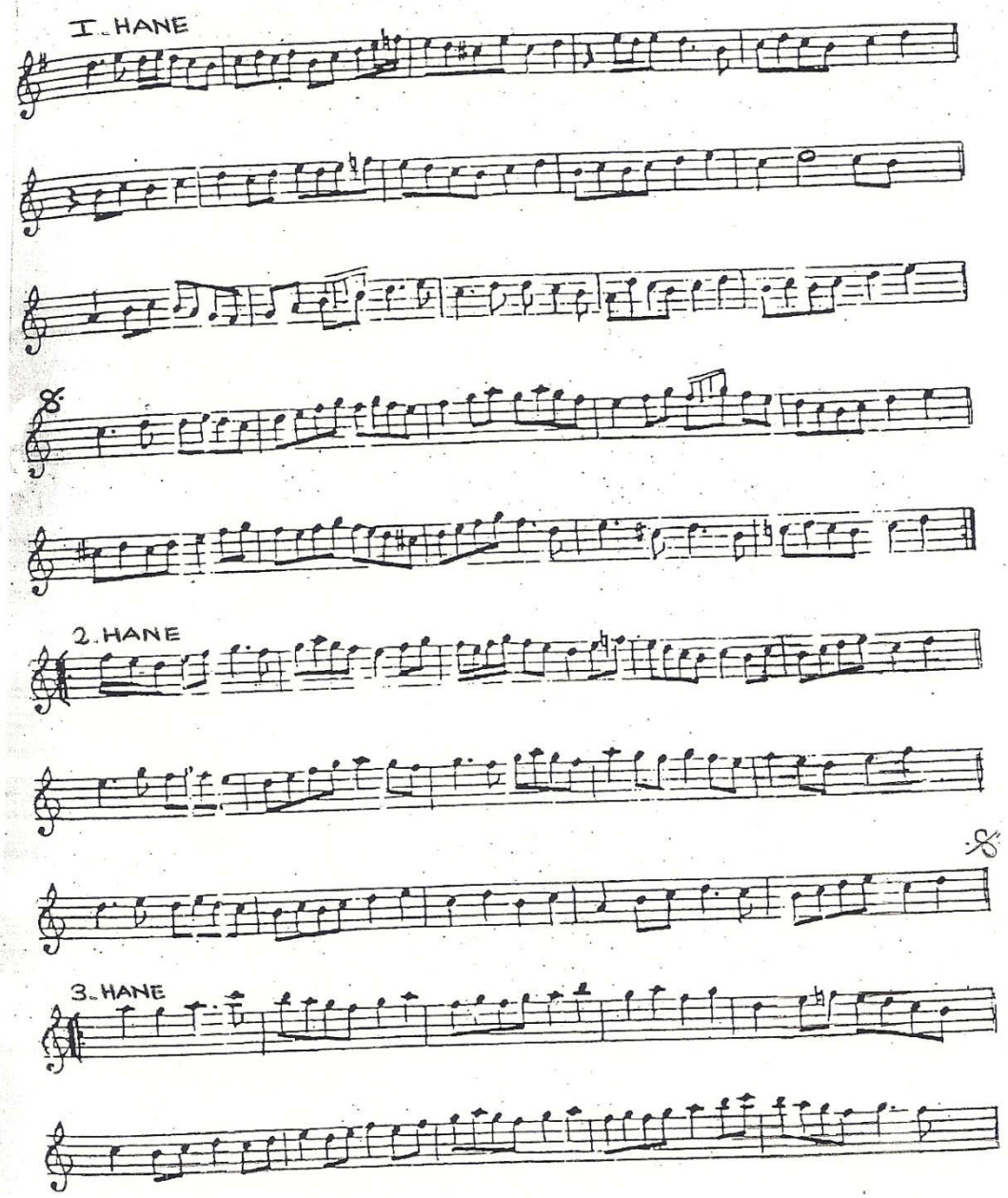
SER HÂNE



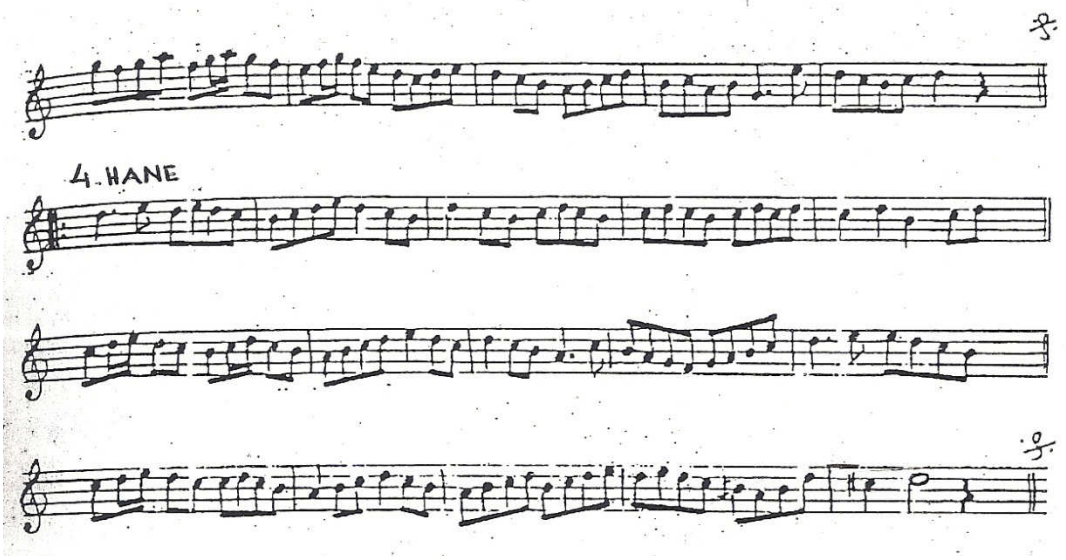
MÜLÂZEME

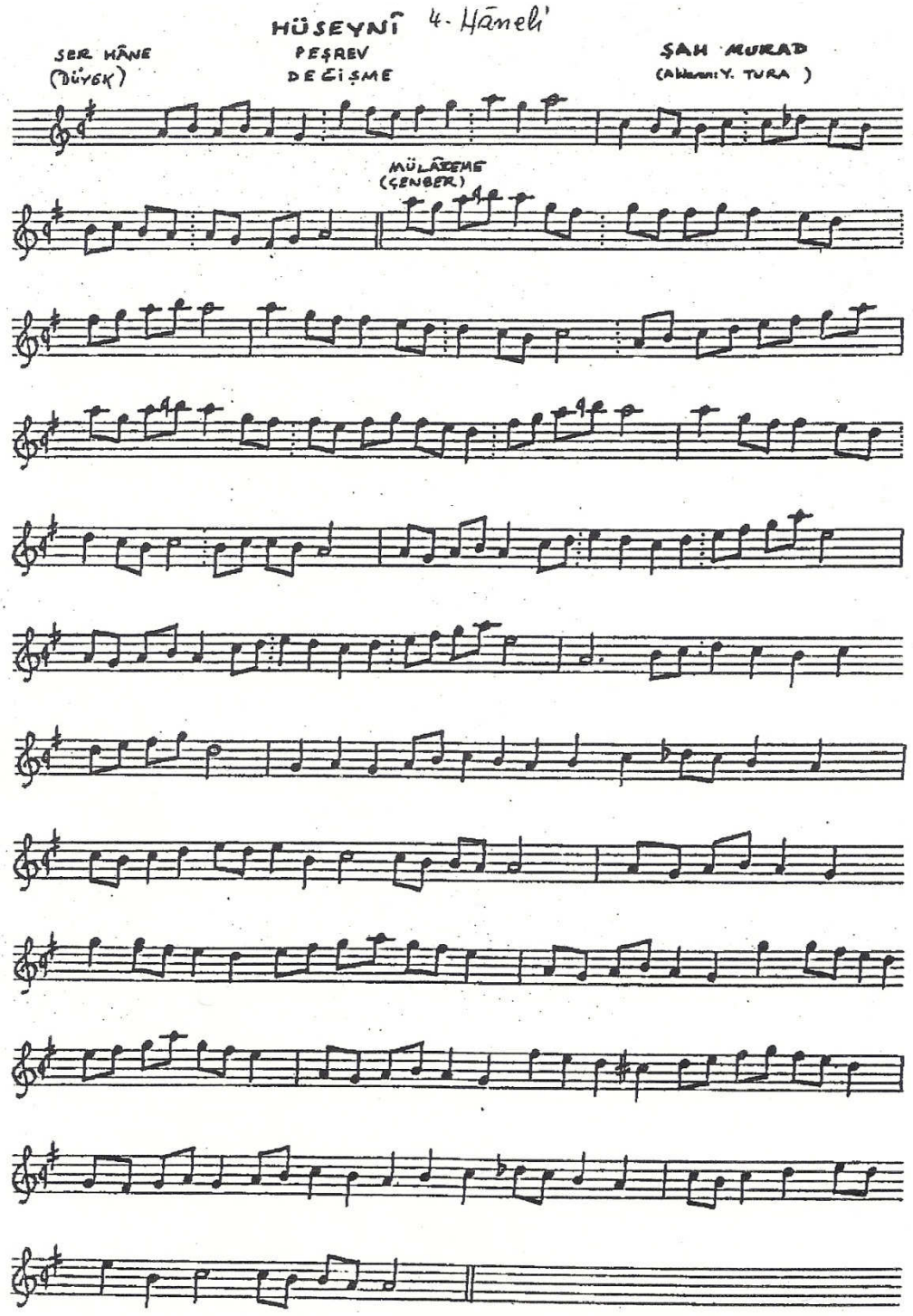


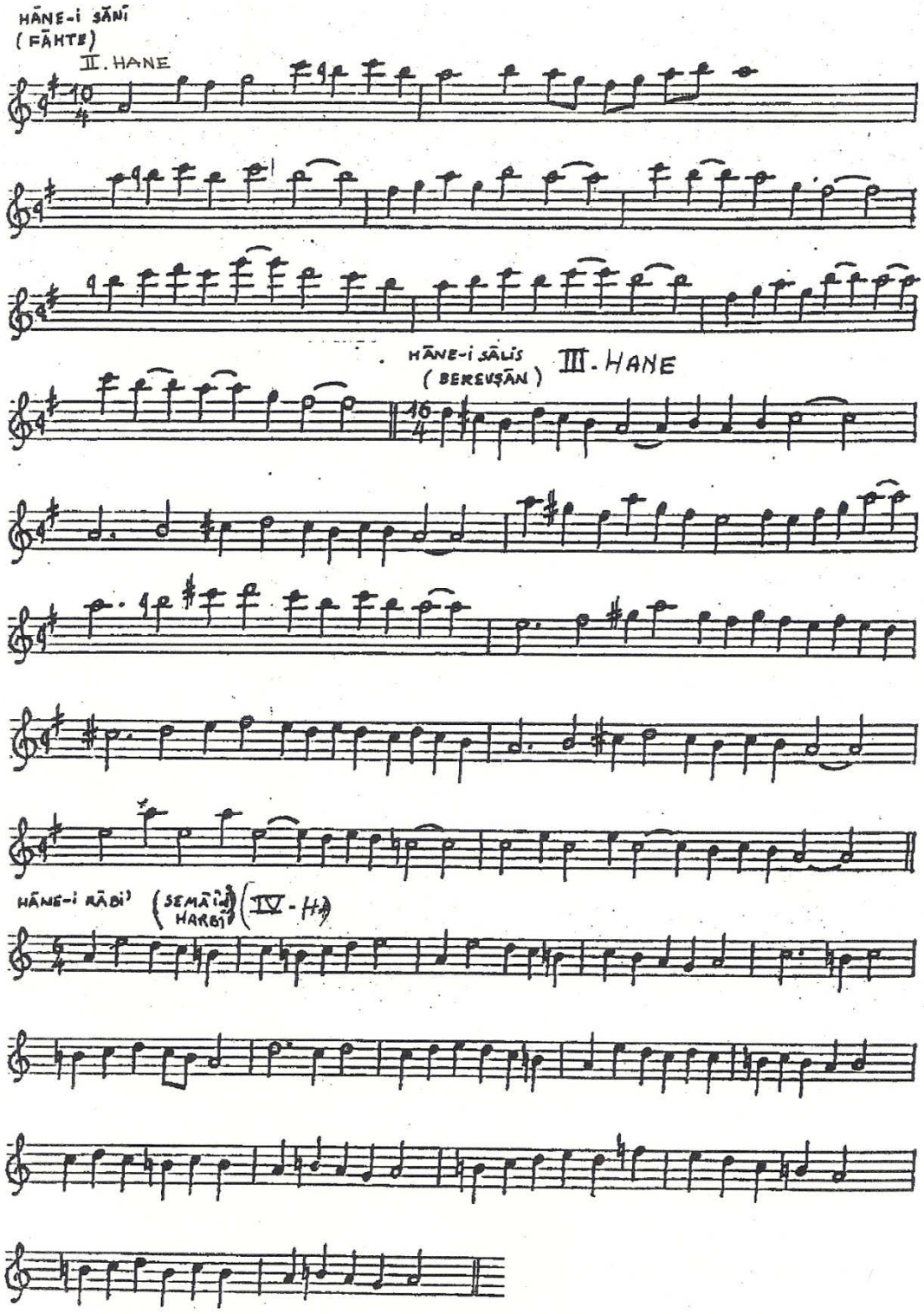
FAHTE NEVA BAĞDAD PEŞREVİ SULTAN IV. MURAD



NEVA BAĞDAD PEŞREVİ
(2)

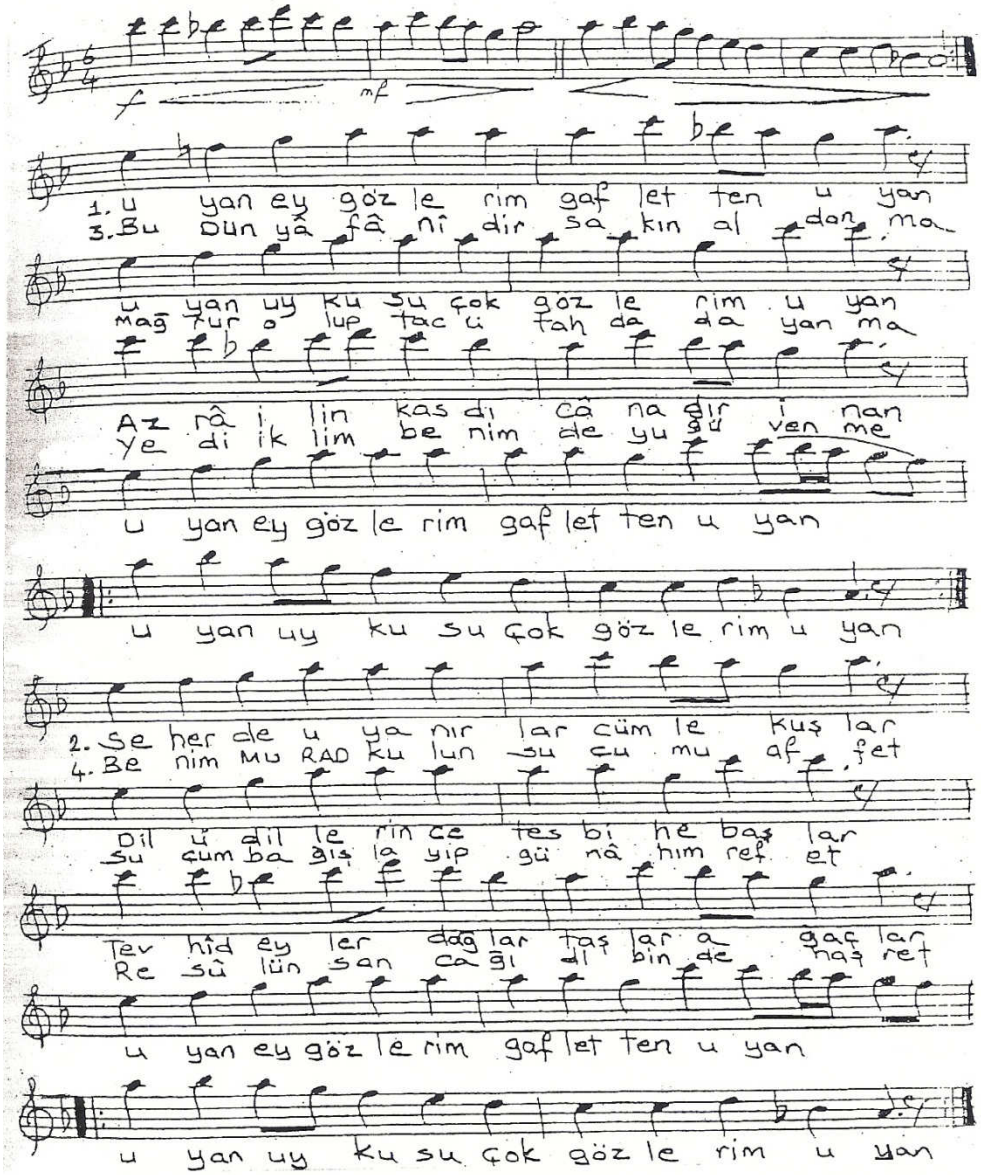



HÜSEYNÎ 4. Hâneli
SER HÂNE
(BÜYÜK)
PEŞREV
DEĞİŞME
ŞAH MURAD
(Akademi Y. TURA)
MÜLÂZEME
(ÇENBER)

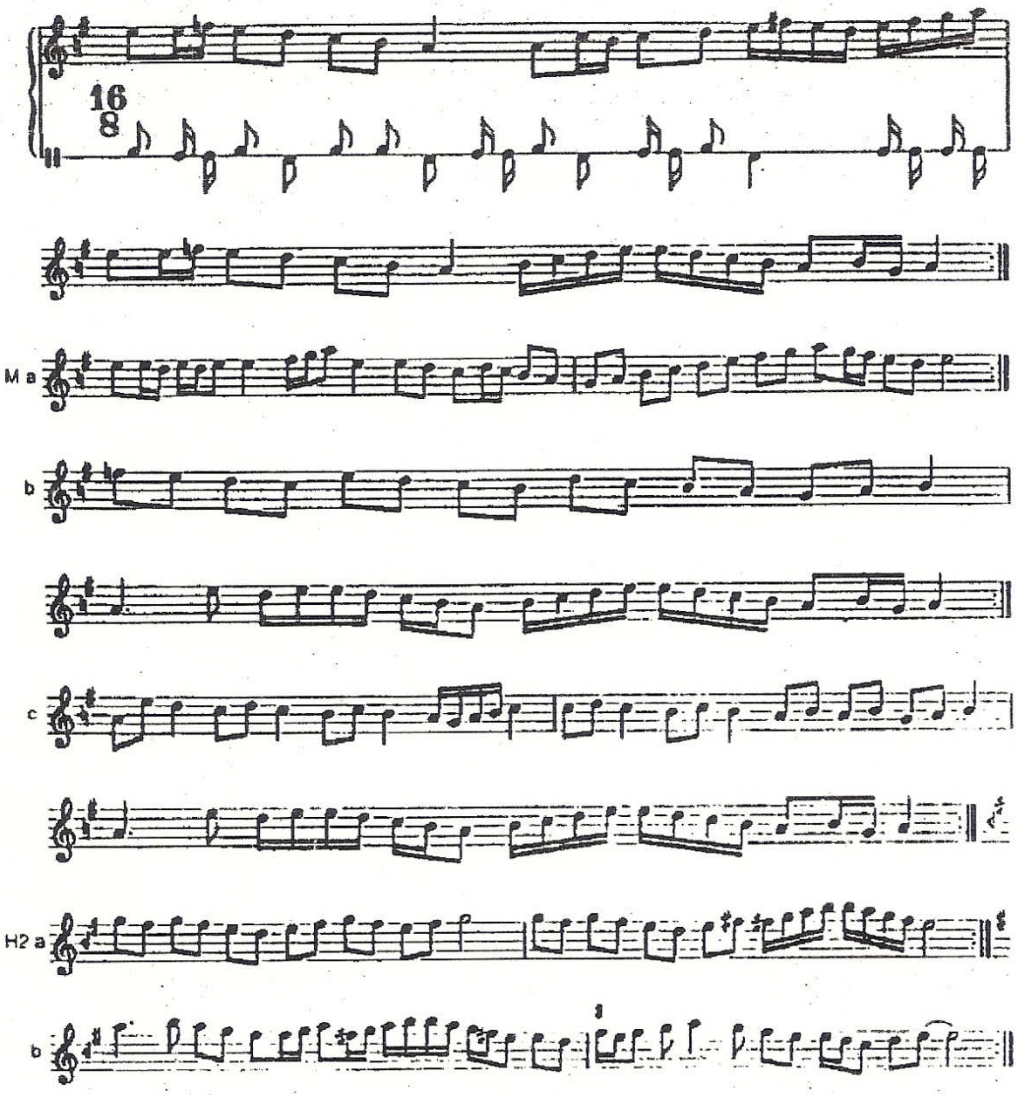

HĀNE-i SĀNĪ
(FĀHTE)
II. HANE
HĀNE-i SĀLIS
(BEREVŞĀN)
III. HANE
HĀNE-i RĀBI'
(SEMĀ'ī HARBI')
IV. H.

YÜRÜK SEMAİ MUHAYYER KÜRDİ İLAHİ SULTAN V.MURAD

UYAN EY GÖZLERİM



buselik **feṭḥ-i Baġdād** **muhammes**



Pp. 200-3 are missing. The notation takes up three-fifths of the page only, so that we may again conclude that the final *hane* was forgotten or unobtainable. Cycle divisions are marked here by → or ←. H2 is called *orta hâne*. The title *feṭḥ-i Baġdād* means 'the conquest of Baghdad'.

BAYATİ

SEMÂ'-İ SULTAN MURAD HAN
FATIH-İ BAĞDAD-I

ALİ UFKÎ'den

Gel- se ne- sim- i subh- i - le müj-de şe- hi ba. har- dan

it (ti)- se ha- lâs bül- bü- lí mih- ne- ii in- ti- zar- dar.

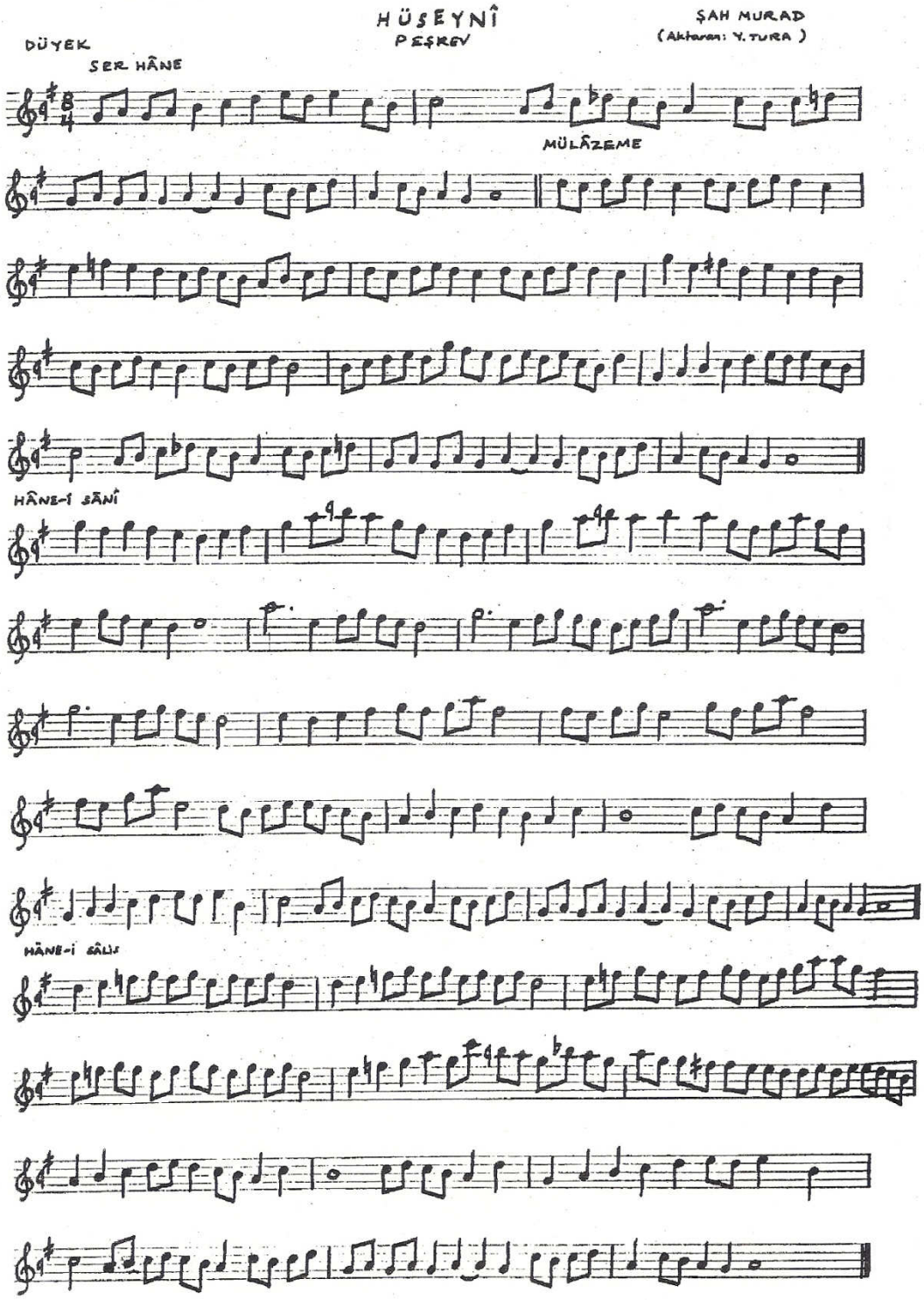
Cā- nim ye le lel li hā- nim ye- le lel li ye lel li ye lel li

ye lel li ye lâ mî- rim ye le lel li Son

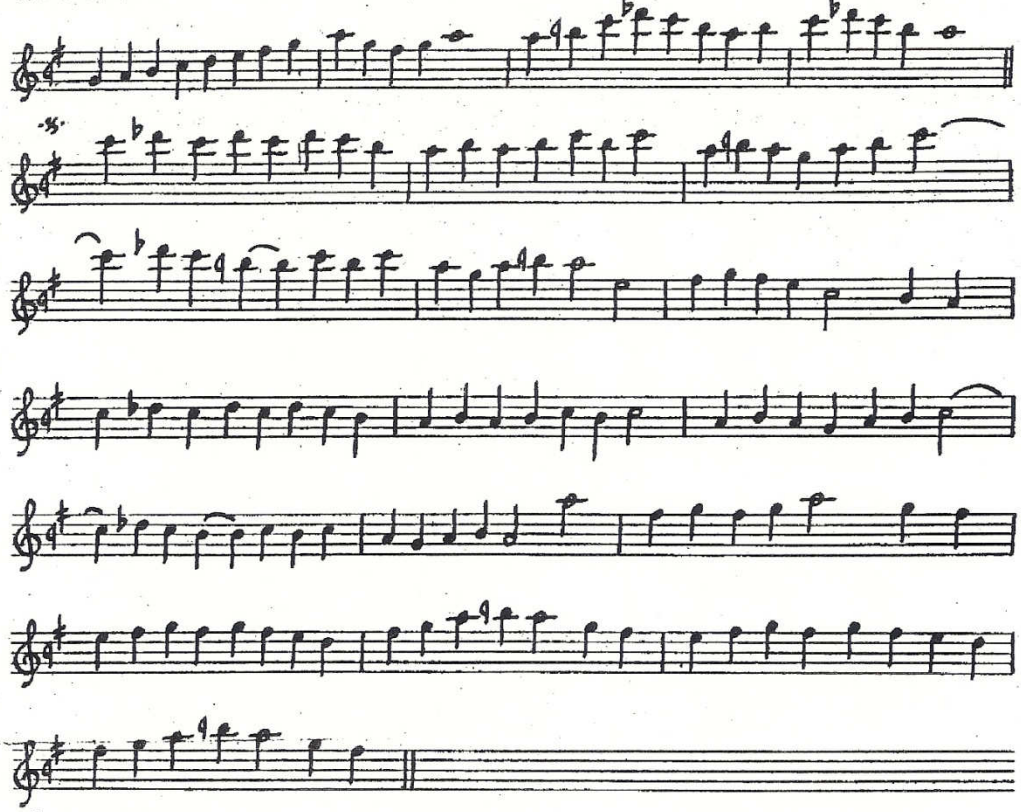
İr- di mu- râ- da sa- kı yâ cûş- ı hum ı le bu Mu- rad

Kur- tu. la- maz- mı dil da- hi Keş- me- ke- şi hu. mar. dan

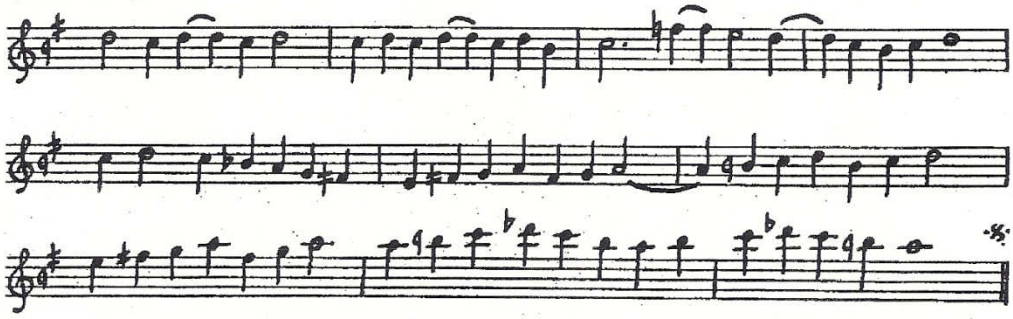
Gelse nesîm-i subh'ile müjde şeh-i bahar'dan
~~İtse halâs bülbüli mihnet-i intizâr'dan~~
İrdi Murâda sâkiya cûş-i humî'le bu Murad
~~Kurtulamazmı dil dahi, Keşmekeş-i humar'dan~~


HÜSEYNÎ
PEŞREV
ŞAH MURAD
(Aktaran: Y. TURA)
DÜYEK
SER HÂNE
MÜLÂZEME
HÂNE-İ SÂNÎ
HÂNE-İ SÂLİS

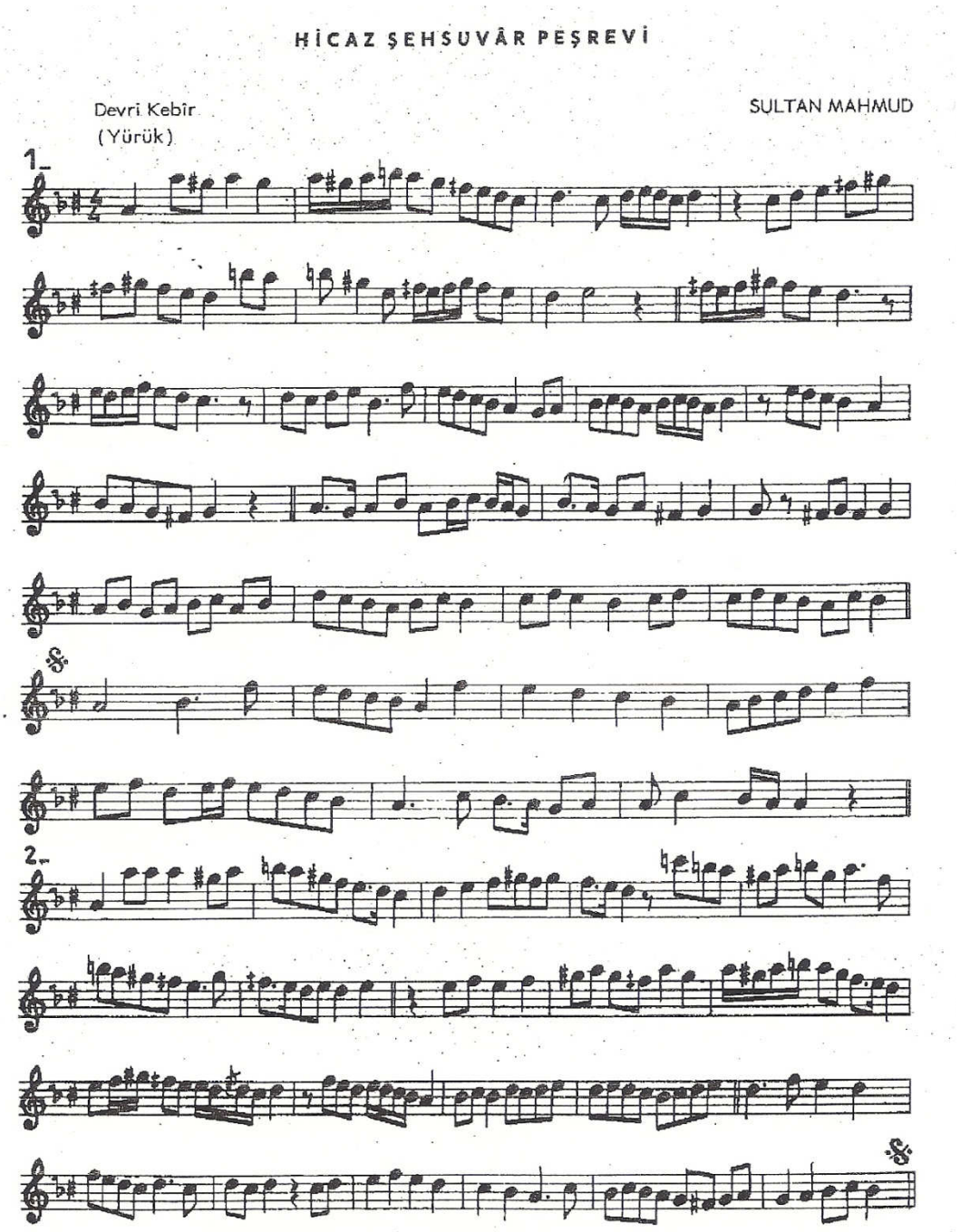
HĀNE-i SĀNĪ



HĀNE-i SĀLIS



Ek 3: I. Sultân Mahmûd'un Bazı Eserleri[213]



[213] I. Mahmûd'un eserlerinin tümü TRT arşivinden alınmıştır.

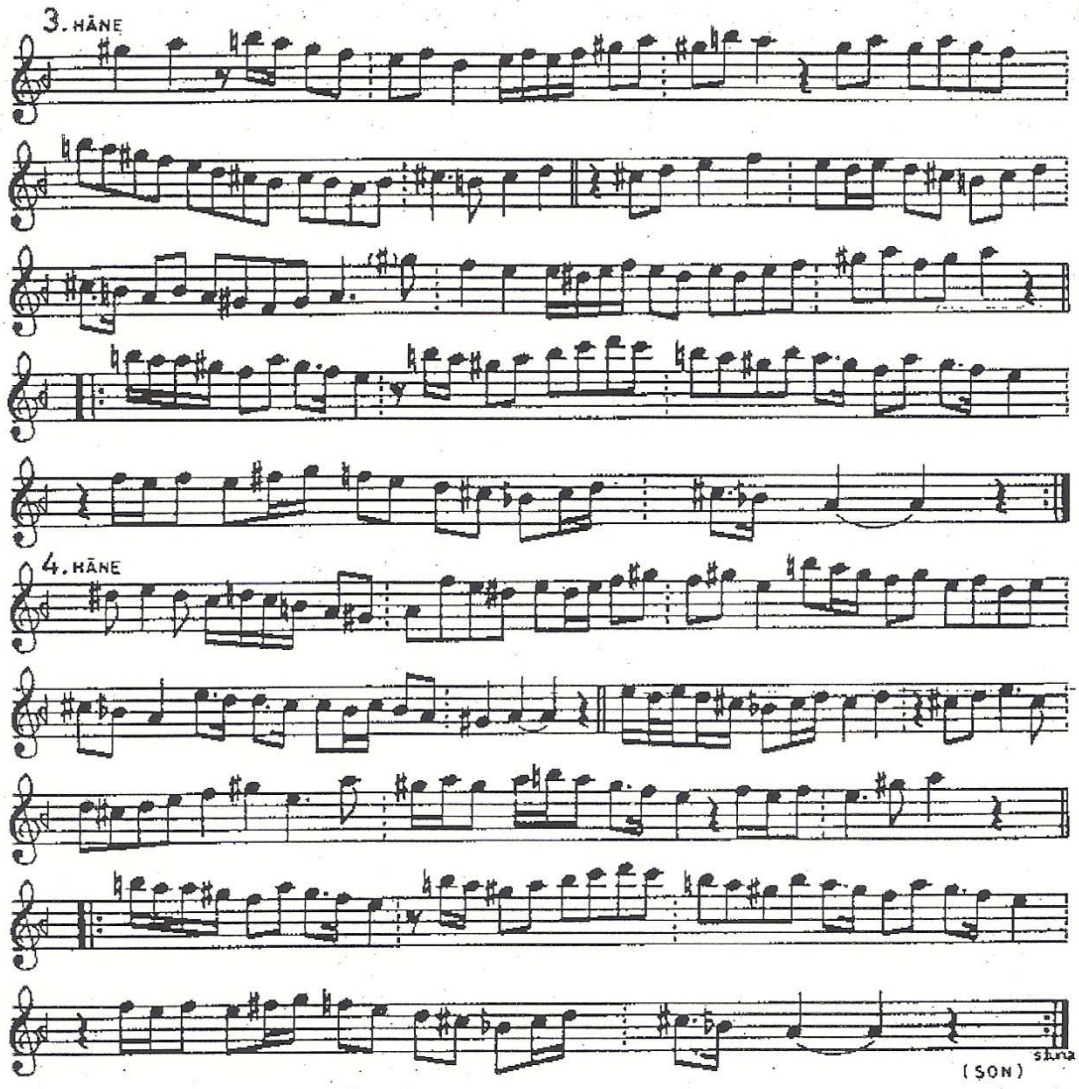
HİSAR-VECH-İ ŞEHNAZ PEŞREVİ

USÛL: ÇENBER
♩= 80

MÜZİK: SULTAN MAHMUD I

1. HÂNE

2. HÂNE

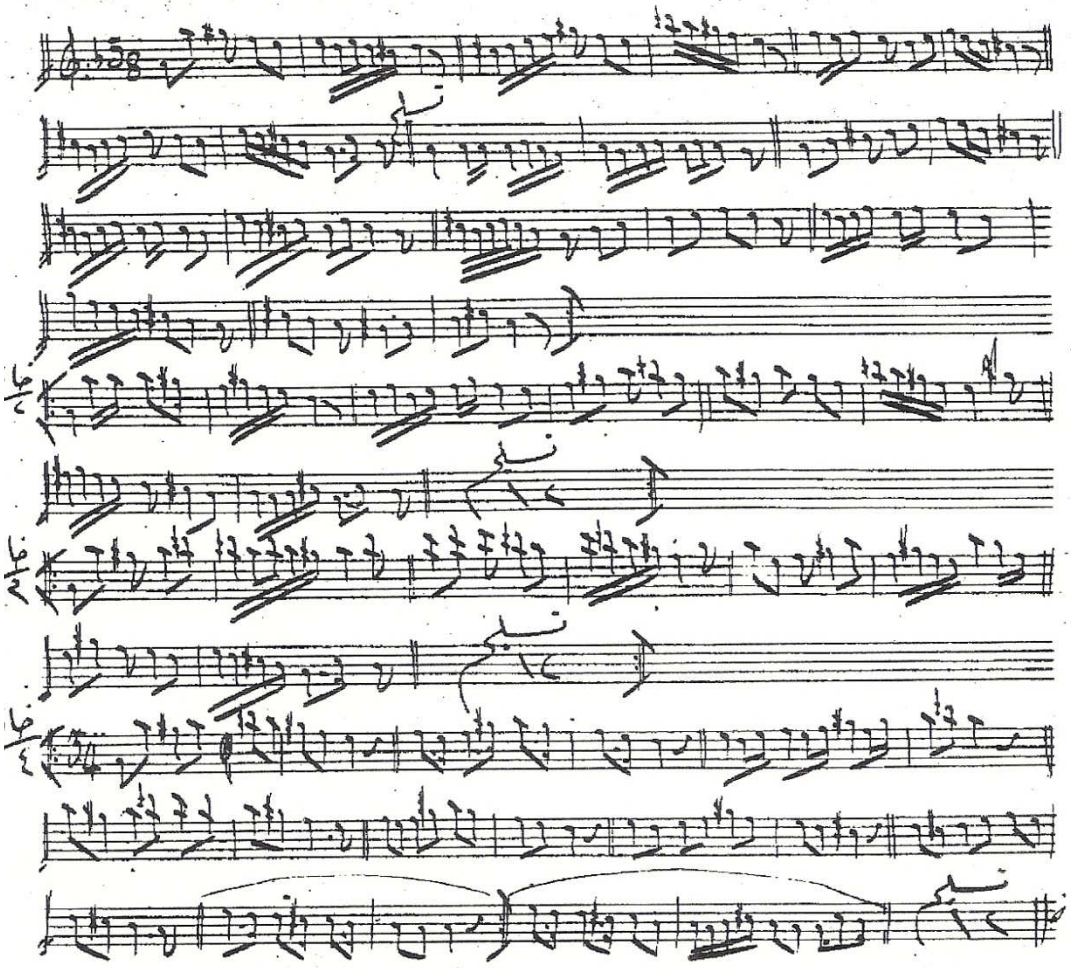

3. HÄNE
4. HÄNE
(SON)
stuna

Sultan I. Mahmud

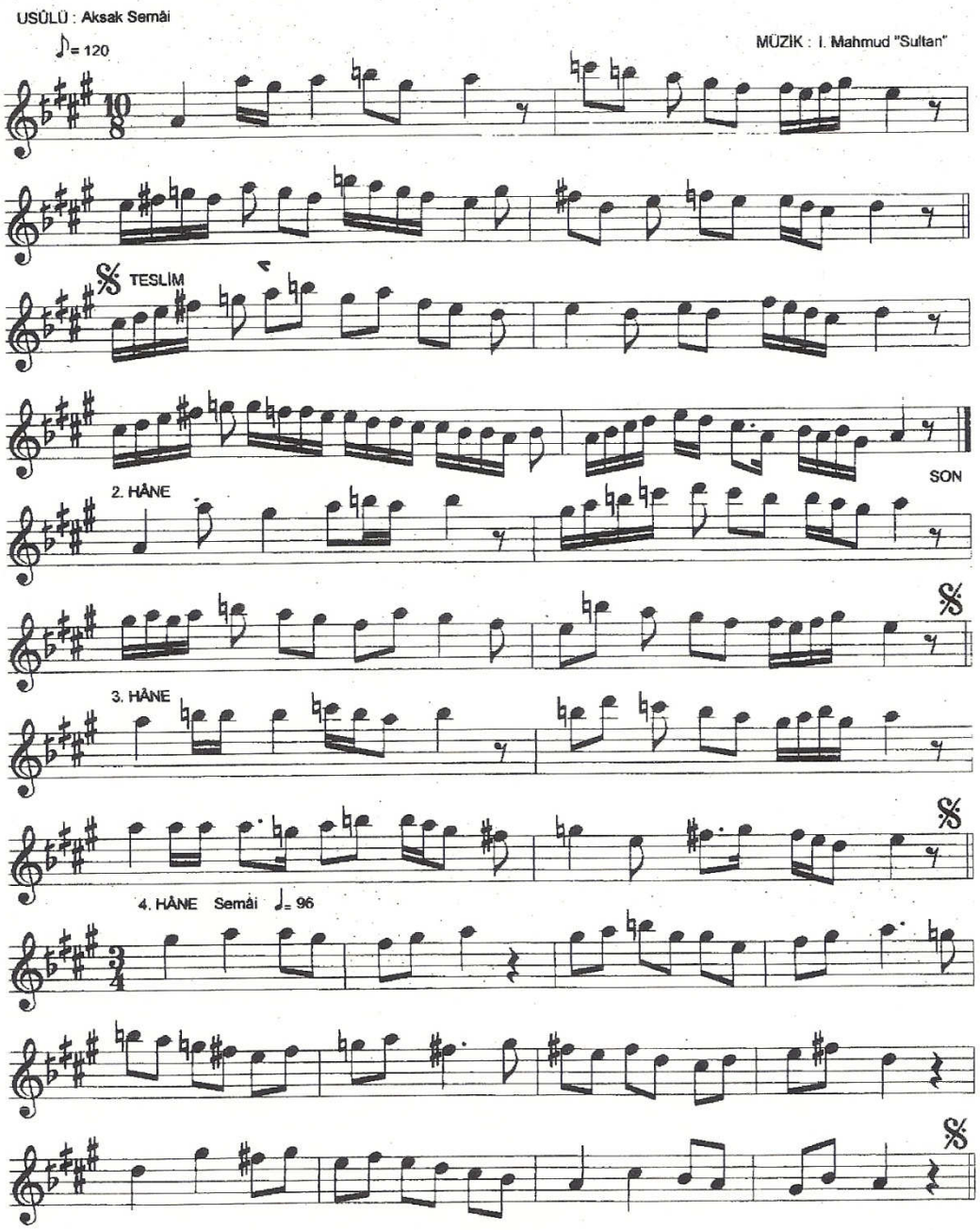
Hicaz (Şehsüvar)

صاحبی سلطان محمود اول

ساز سی حجاز شهسوار



ŞEHNAZ SAZ SEMÂİSİ

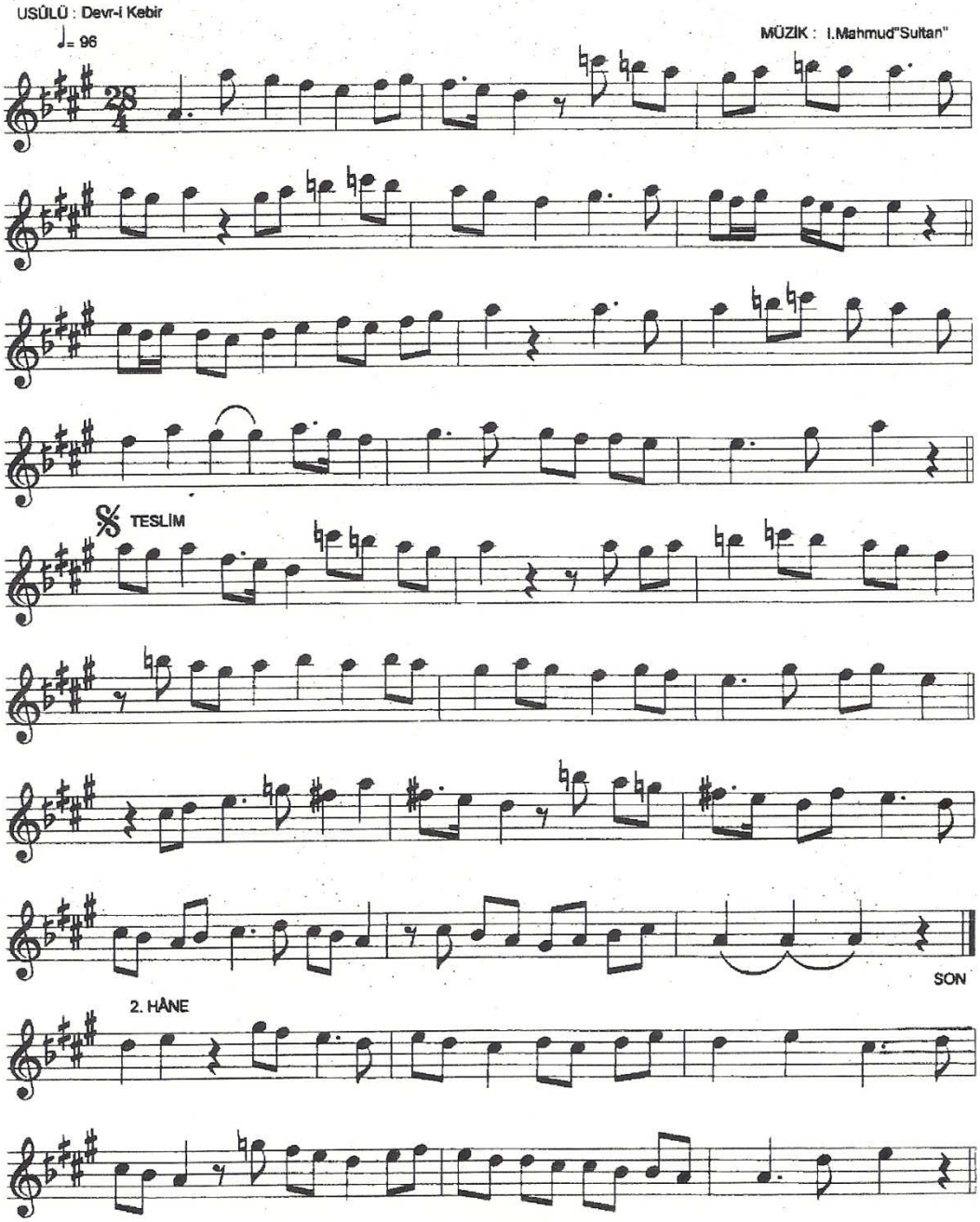


ŞEHNÂZ PEŞREVİ

USÛLÜ : Devr-i Kebir

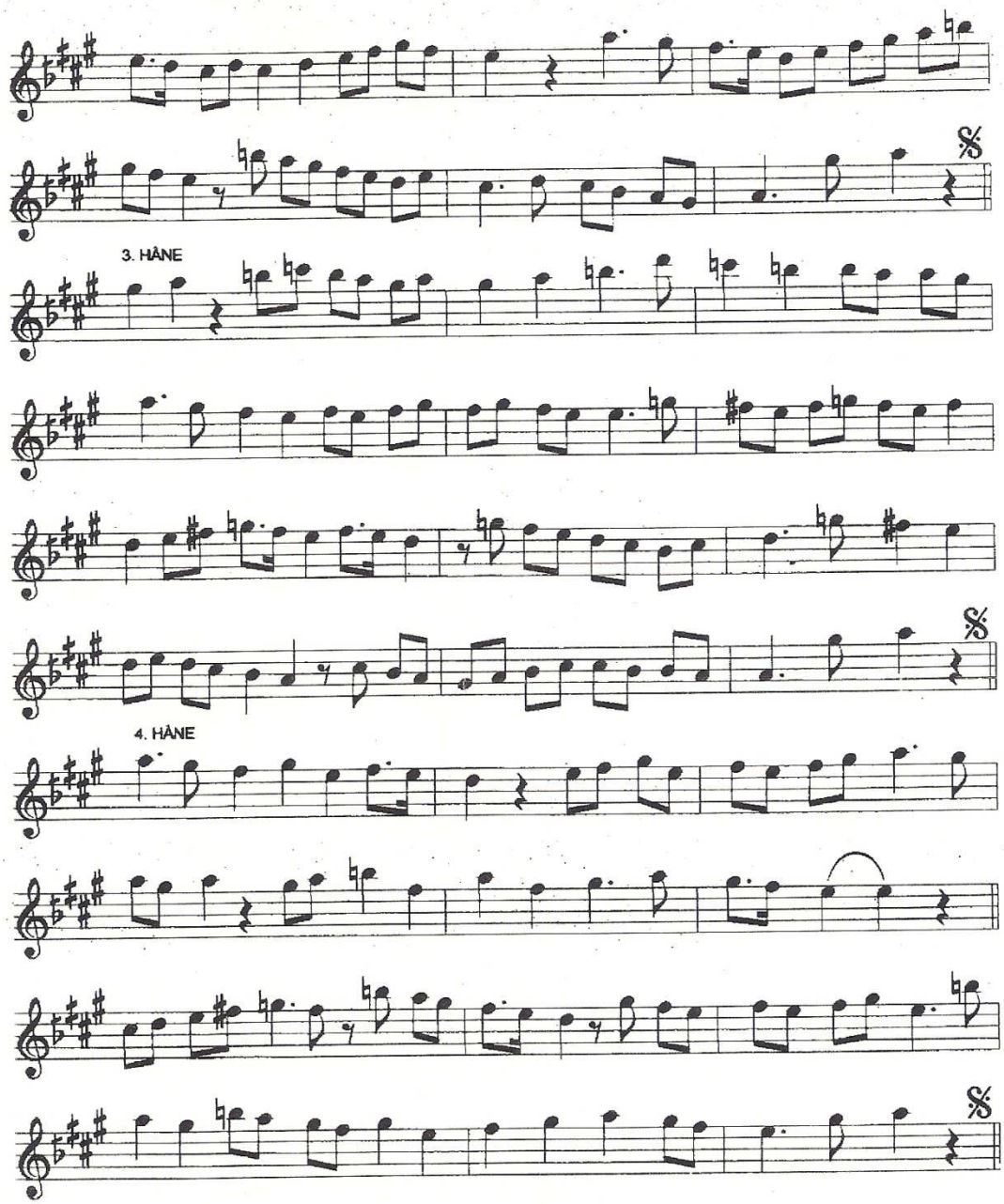
♩= 96

MÜZİK : I.Mahmud"Sultan"

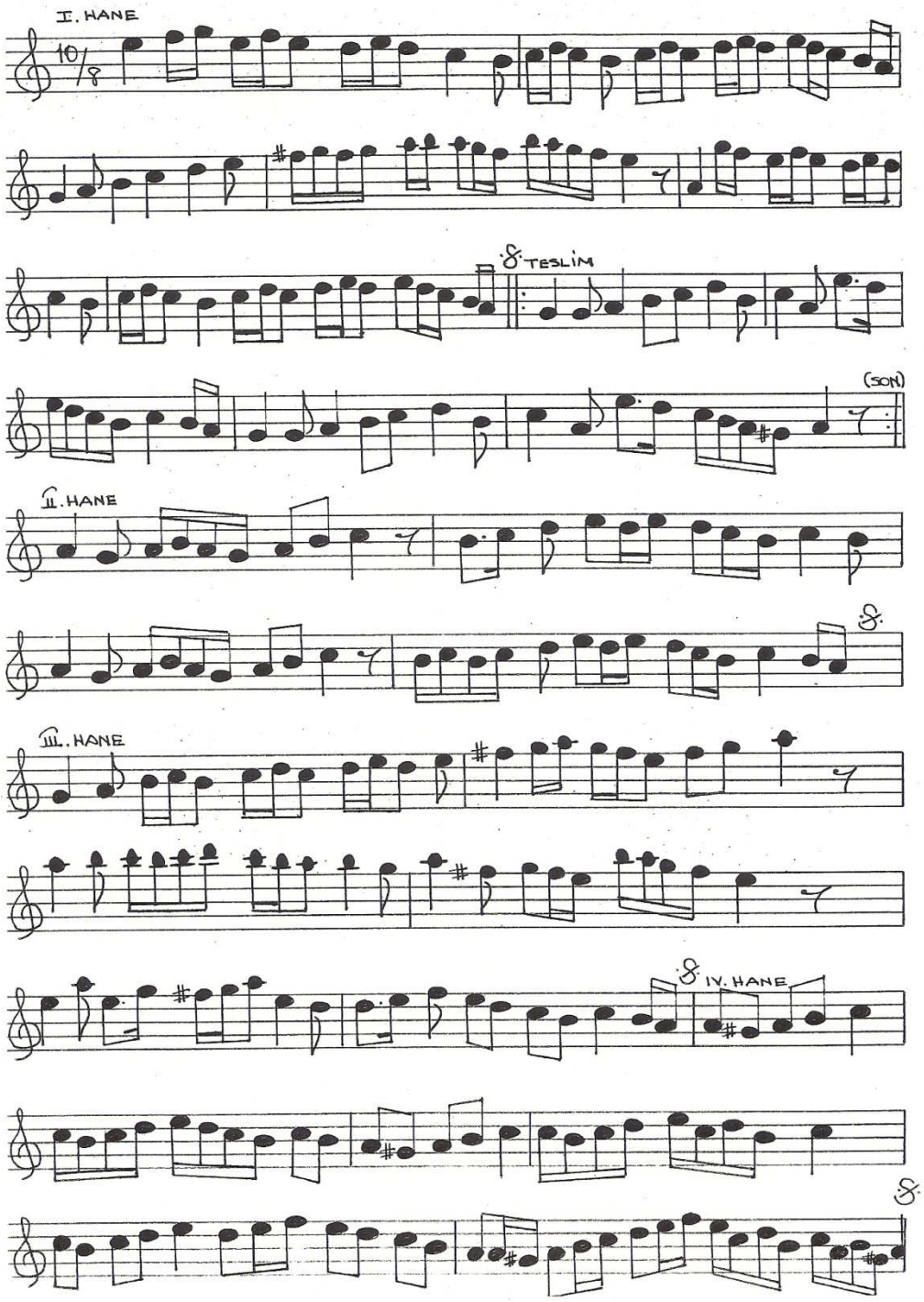


ŞEHNÂZ PEŞREVİ

- 2 -



AKSAK SEMAİ **BUSELİK SAZ SEMAİSİ** **SULTAN I.MAHMUD**

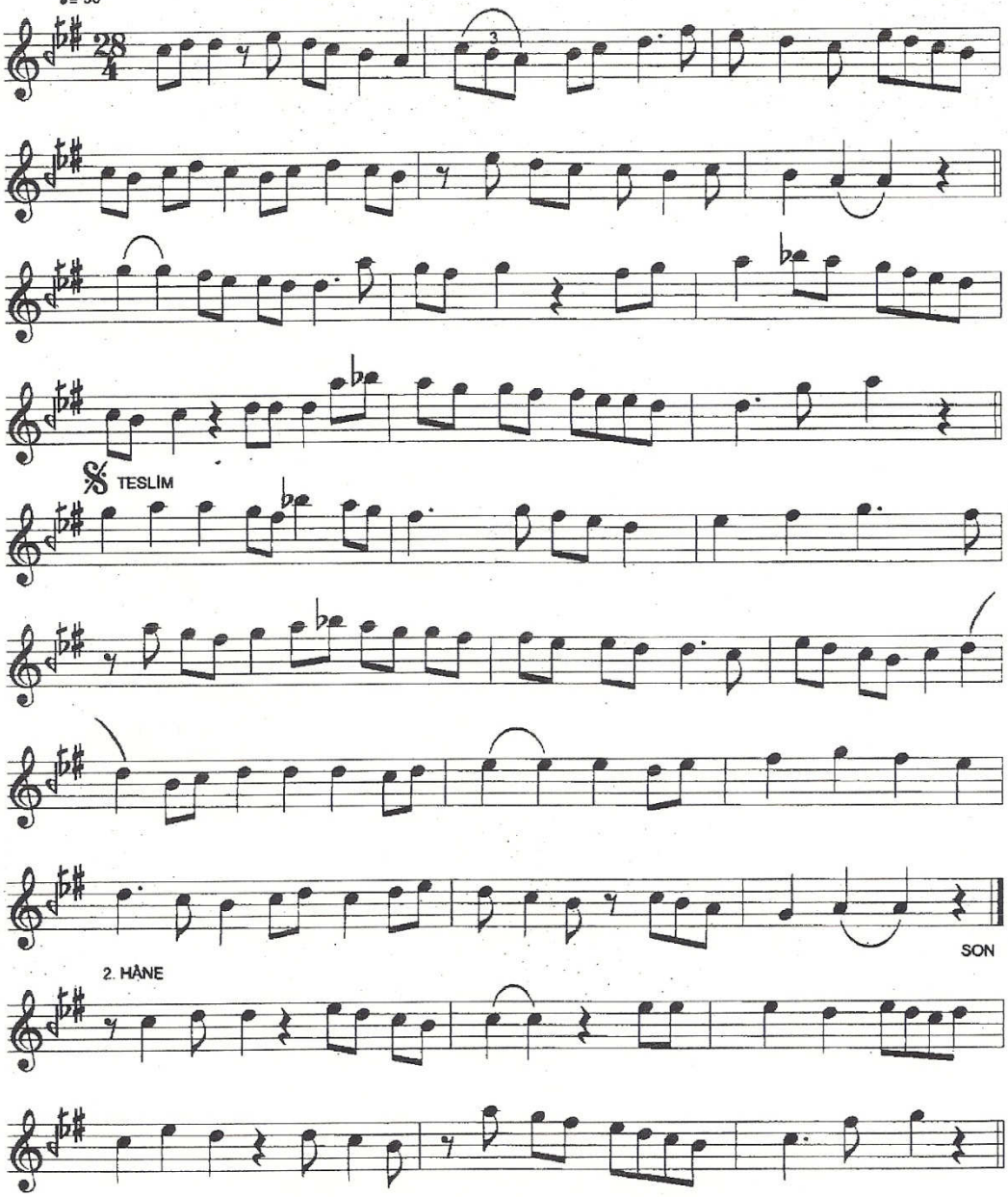


KARCIĞAR PEŞREVİ

USÛLÜ : Devr-i Kebir

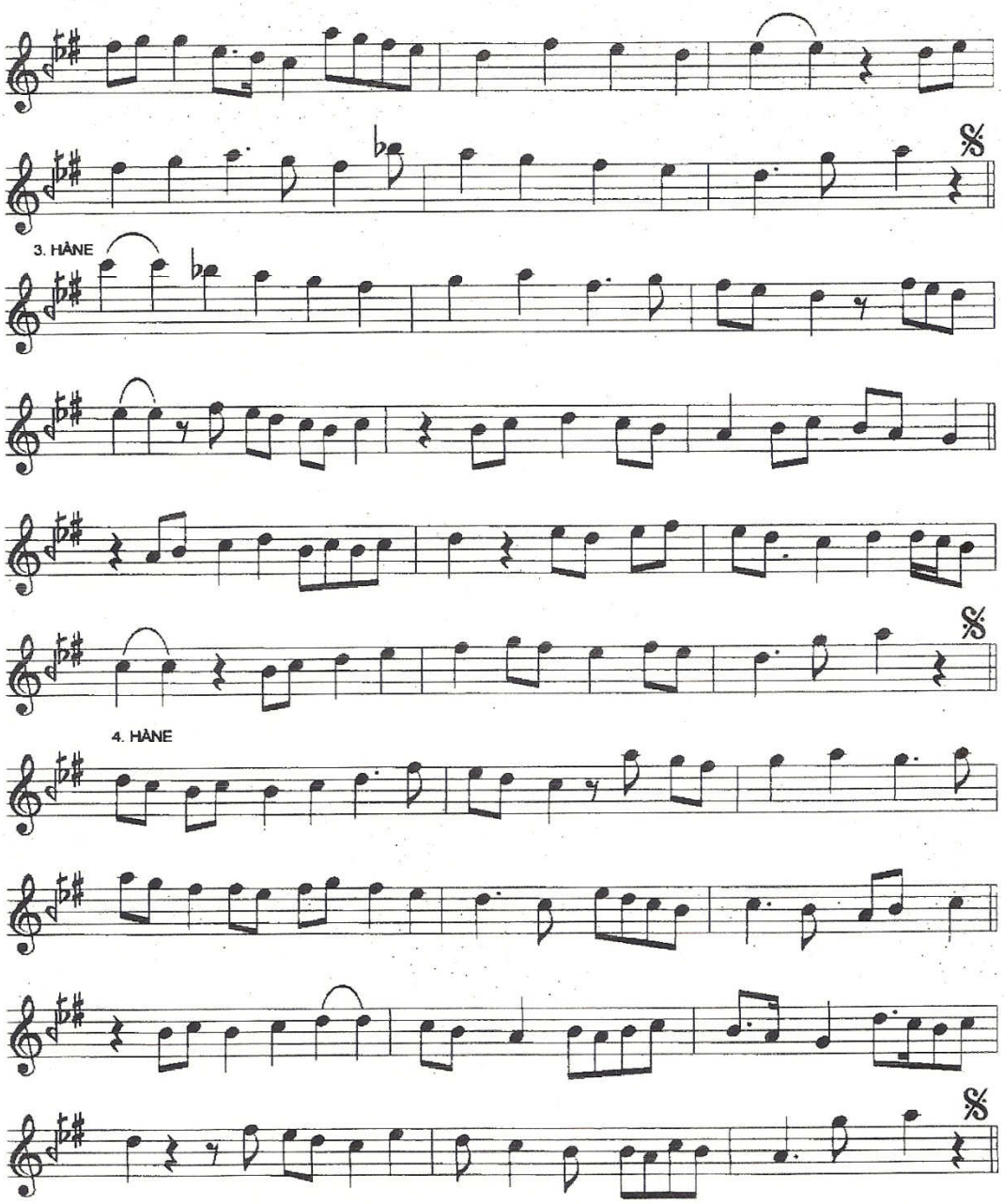
♩= 96

MÜZİK : I. MAHMUD "Sultan"



KARCIĞAR PEŞREVİ

- 2 -



KARCIĞAR SAZ SEMÂİSİ

AKSAK SEMÂİ

MAHMUD "SULTAN"

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE
Y. SEMÂİ

1.

2.

T.S

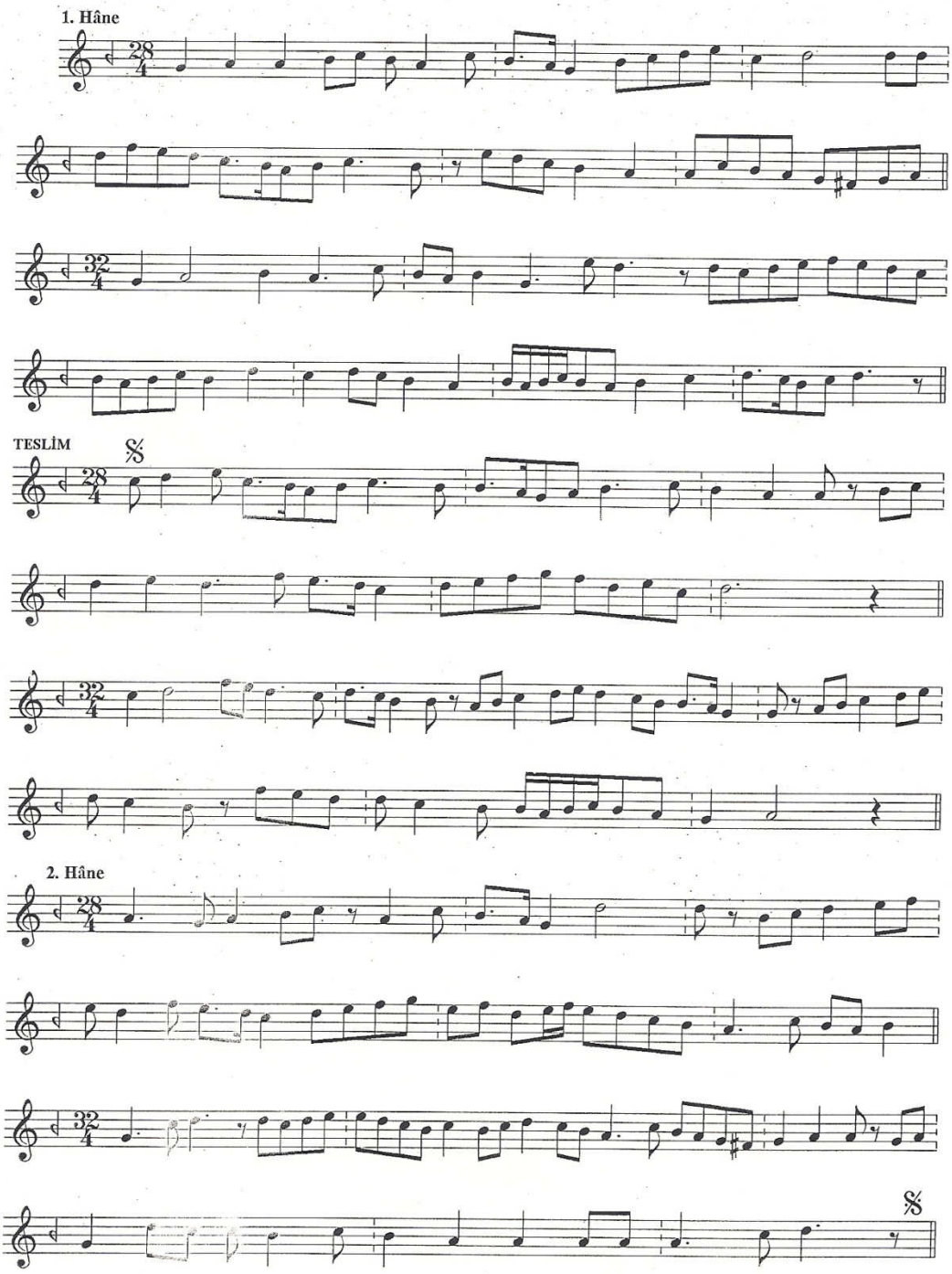
UŞŞAK PEŞREVİ

- 1 -

Usûlü: Darbeyn, Devrikebir, Berefşan

Sultan I. Mahmud

1. Hâne



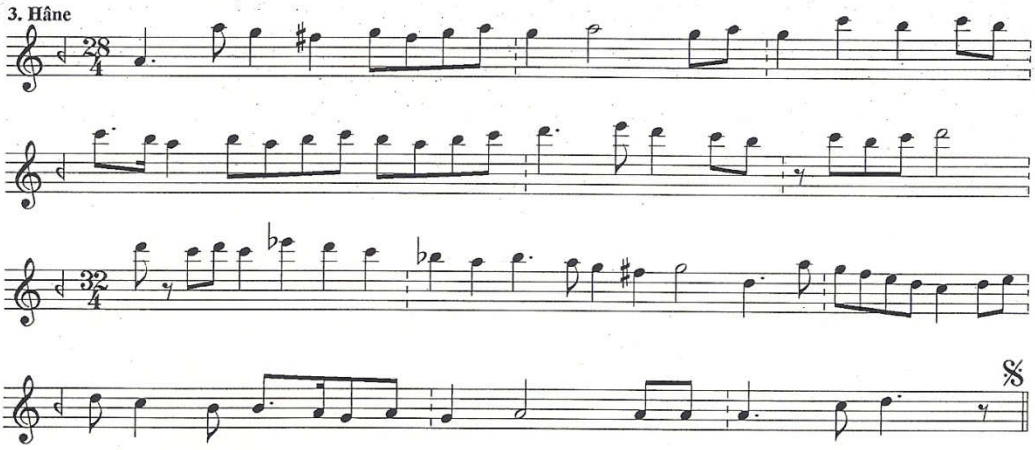
2. Hâne

UŞŞAK PEŞREVİ

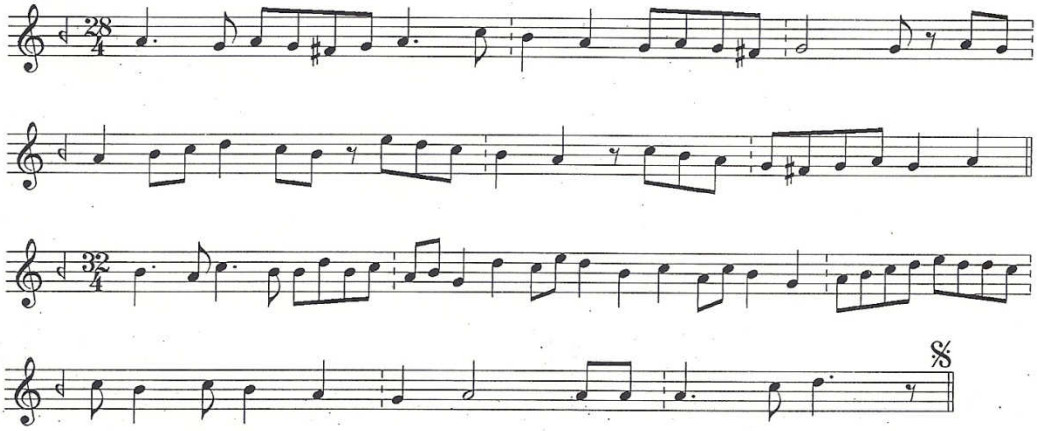
- 2 -

Sultan I. Mahmud

3. Hâne



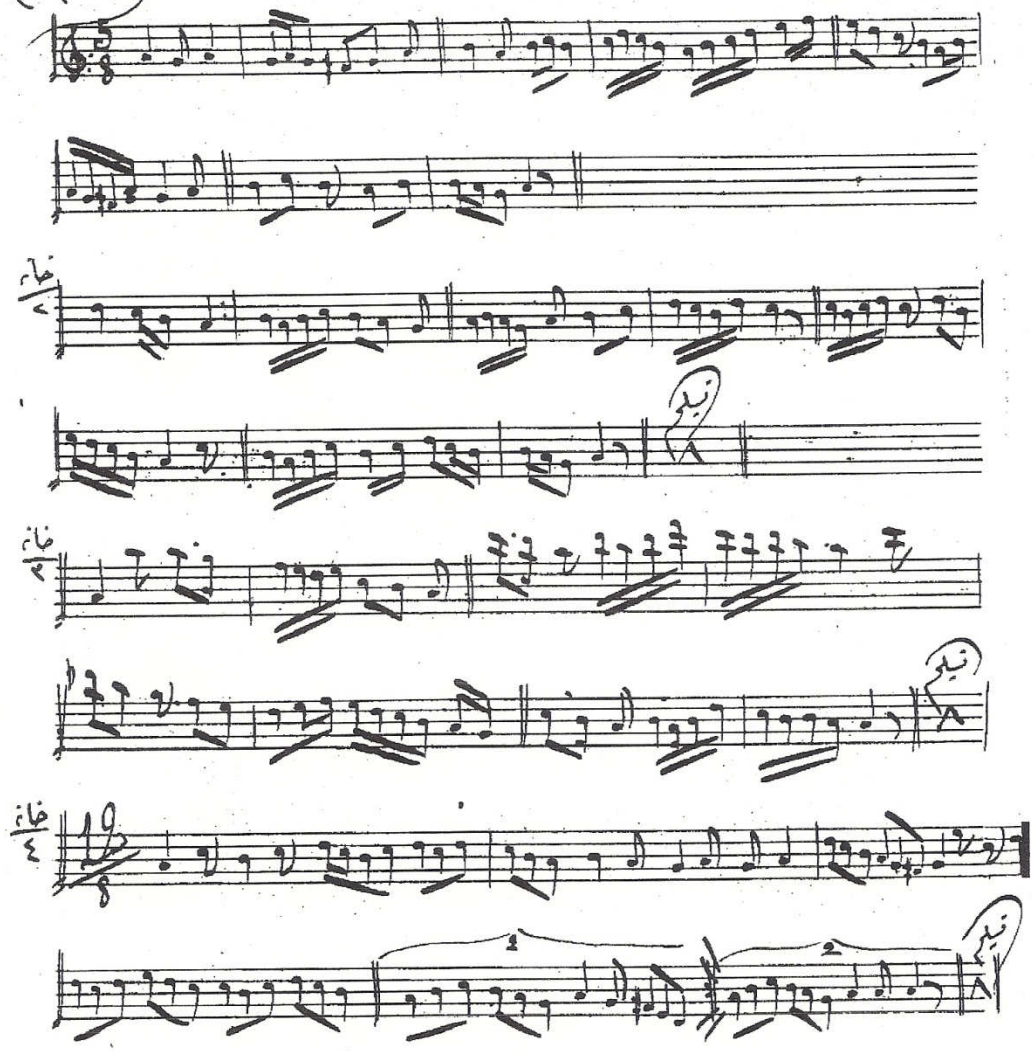
4. Hâne



عشاق ساز سوعیسی — اصول آوصلاحه — سلطان محمود خان اول

DERTLİ UŞŞAK
Soz Semaisi

Sulton I. MAHMUD



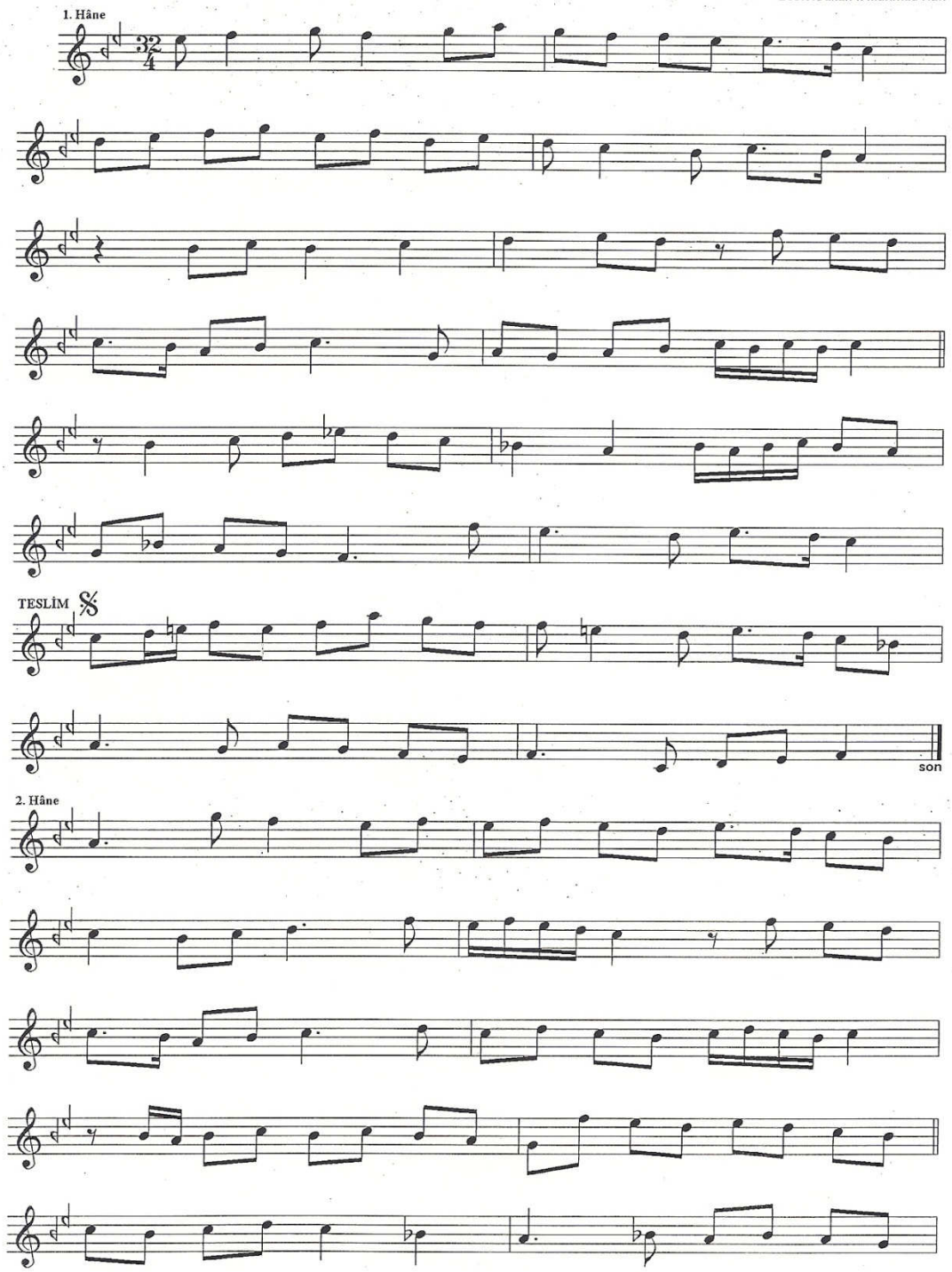
ŞEVKÂVER

Peşrev - 1

Usûlü:Hafif

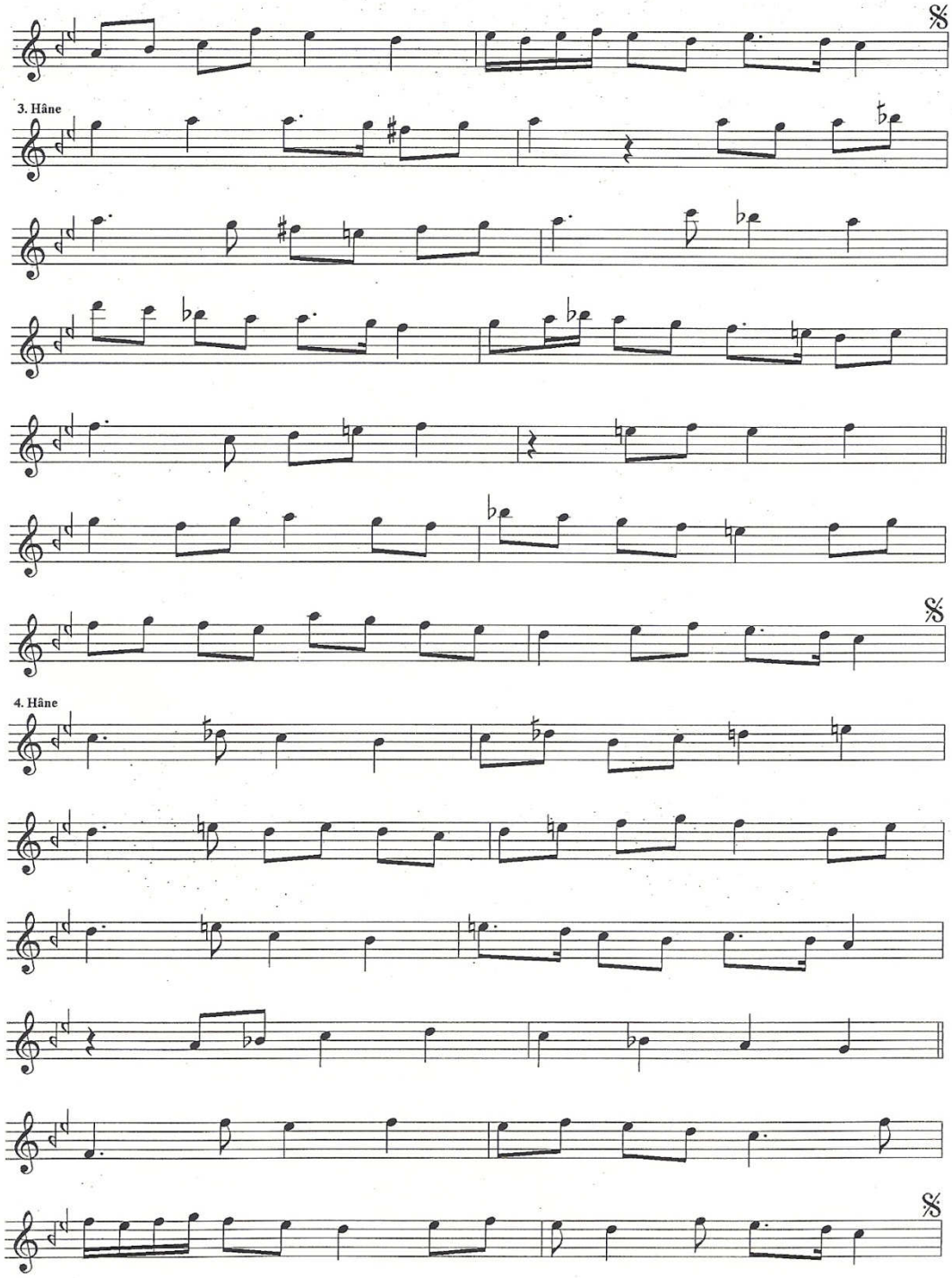
Beste:Sultan I. Mahmud Han

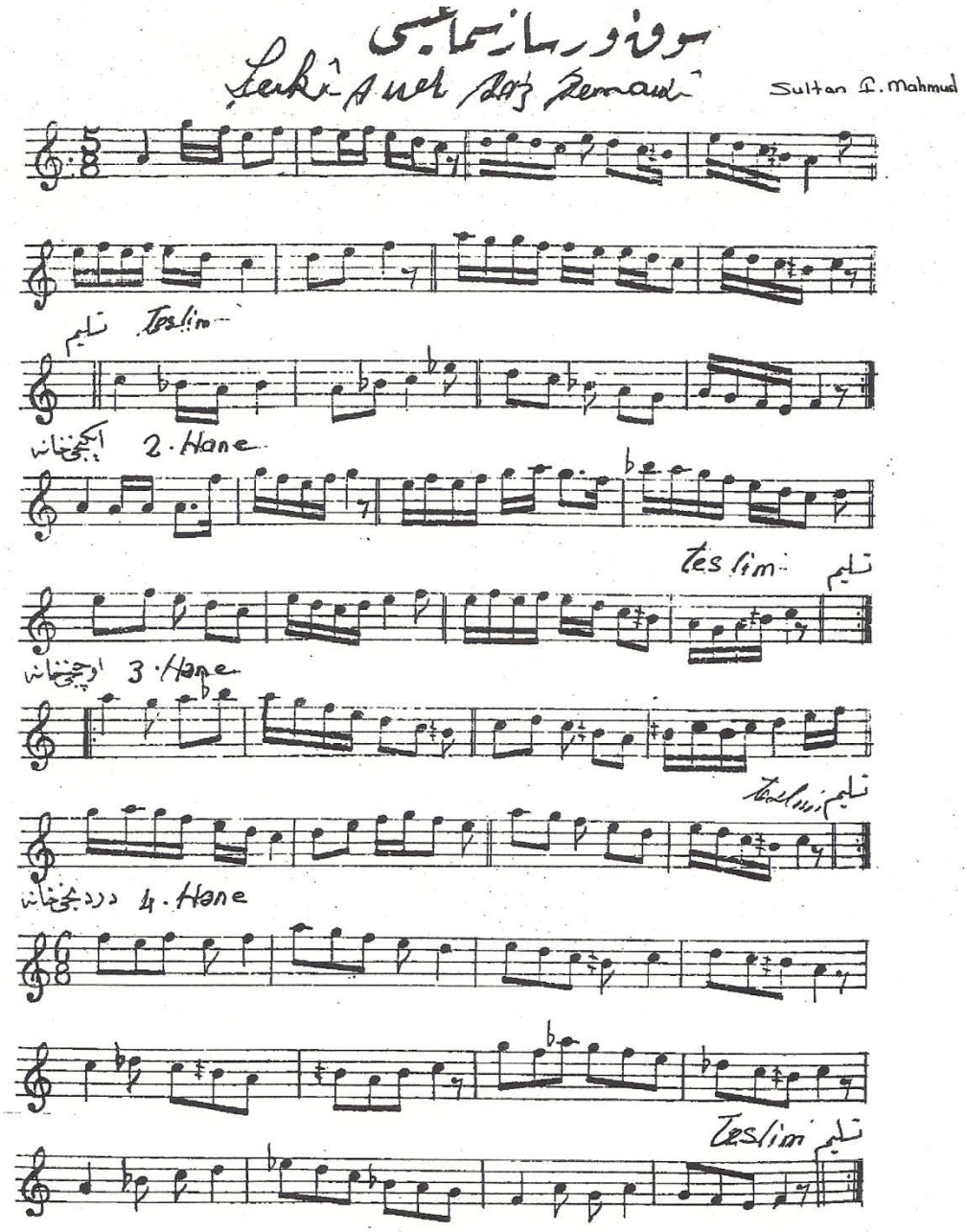
1. Hâne



ŞEVKÂVER

Peşrev - 2



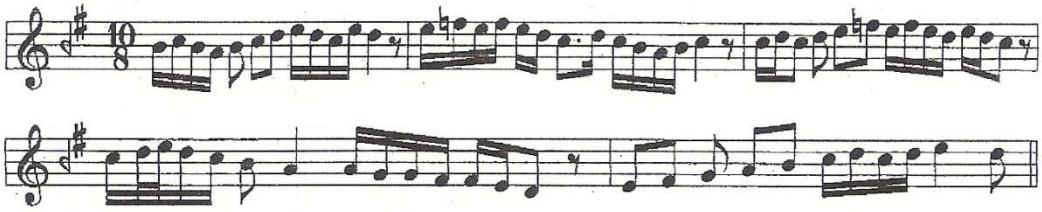

Sultan f. Mahmud
Teslim
2. Hane
Teslim
3. Hane
4. Hane
Teslim

NEV-KEŞ SAZ SEMÂİSİ

USUL: AKSAK SEMÂI

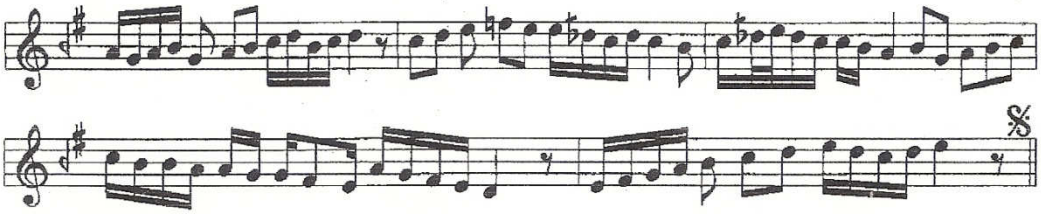
BESTE: BİRİNCİ MAHMUD

Birinci Hane

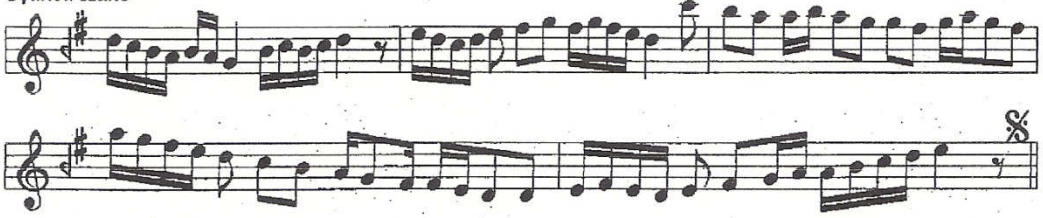


Mülâzeme

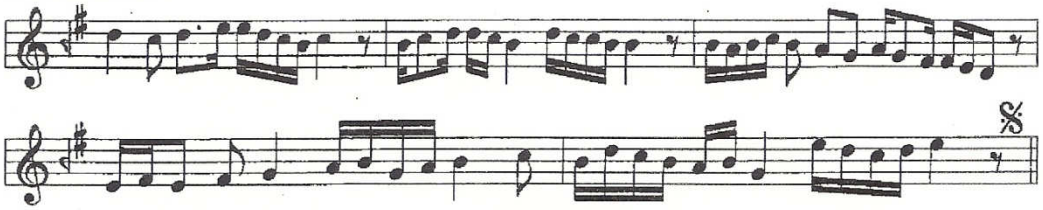
İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane



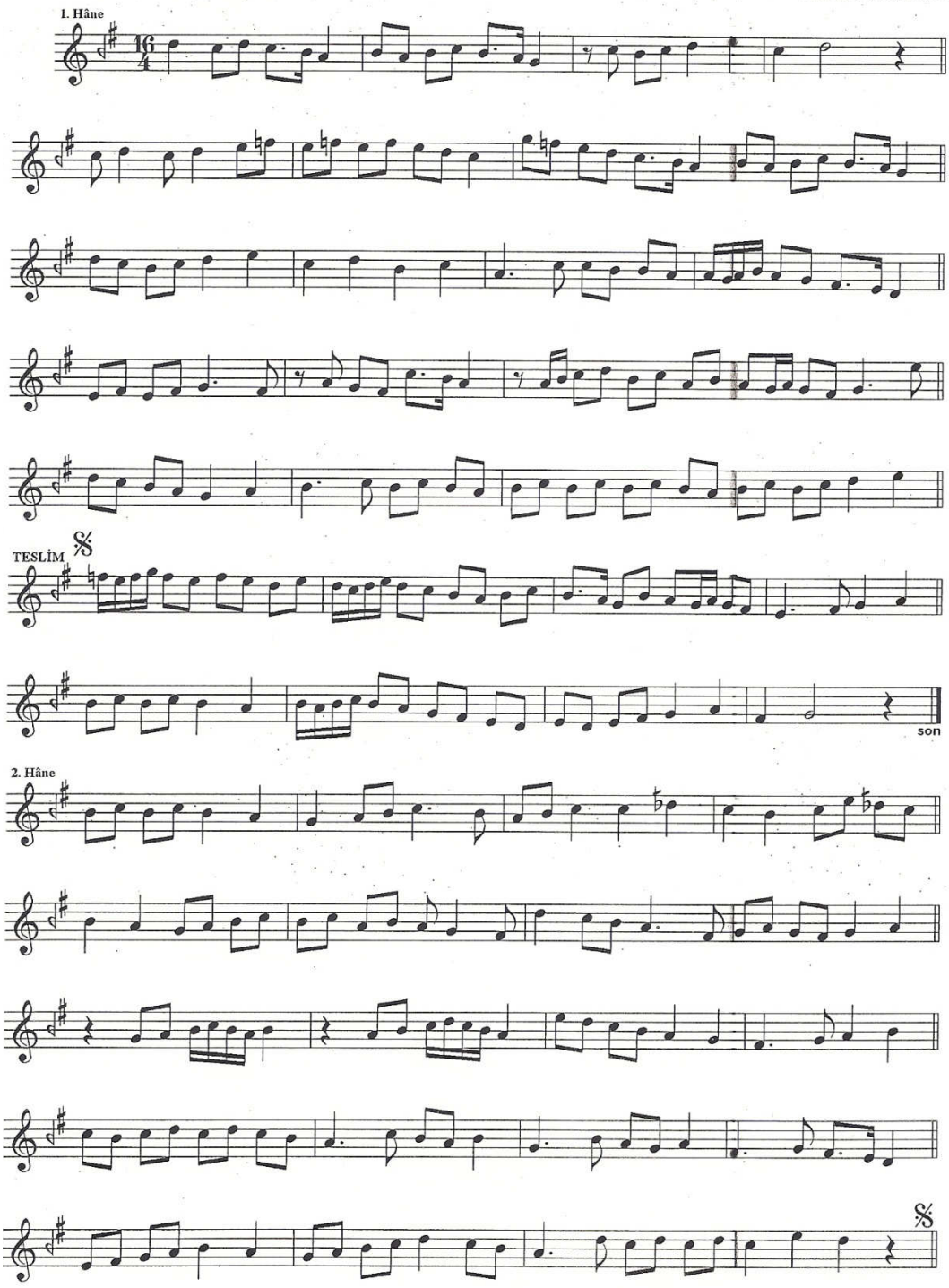
NEV-KEŞ

Peşrev - 1

Usûlü: Çifte Düyek

Beste:Sultan I. Mahmud

1. Hâne

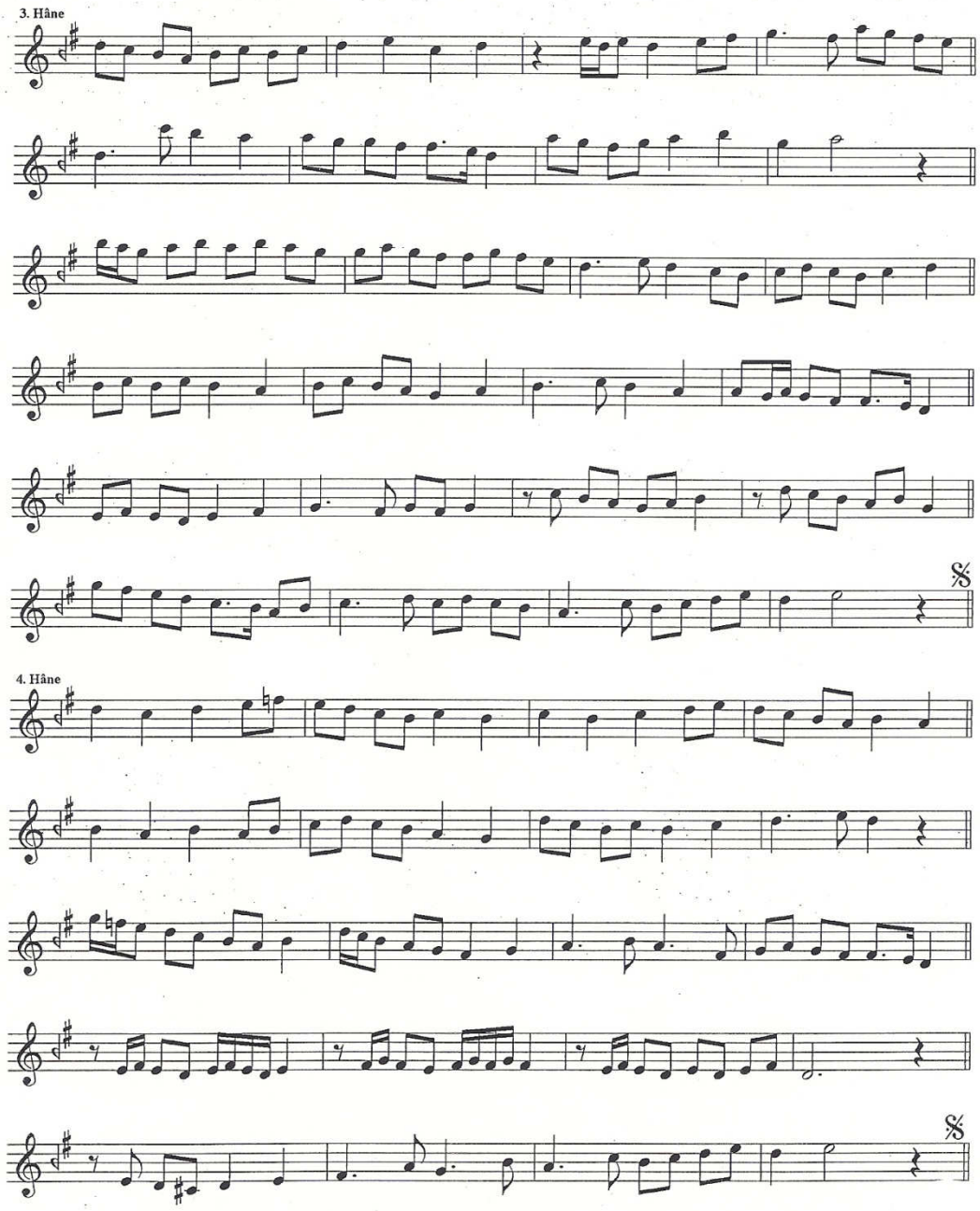


2. Hâne

NEV-KEŞ

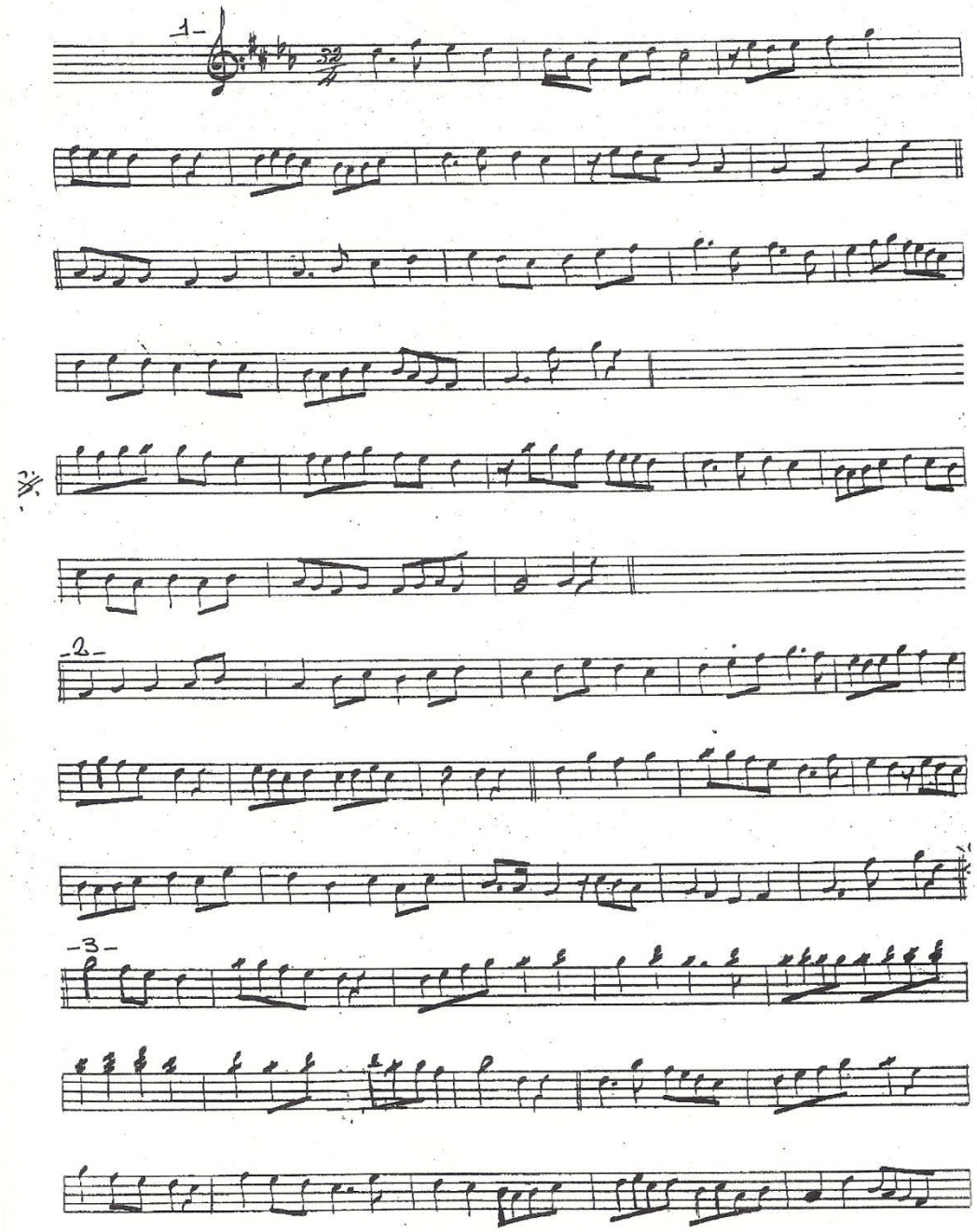
Deştev - 2

3. Hâne



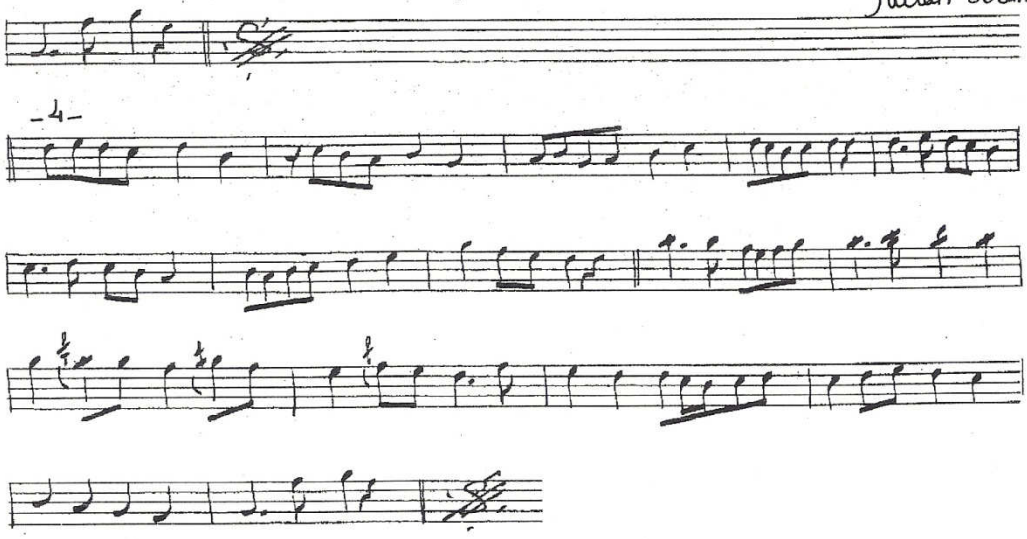
4. Hâne

Berifşân Neveser kâşkevi Sultan Mahmut

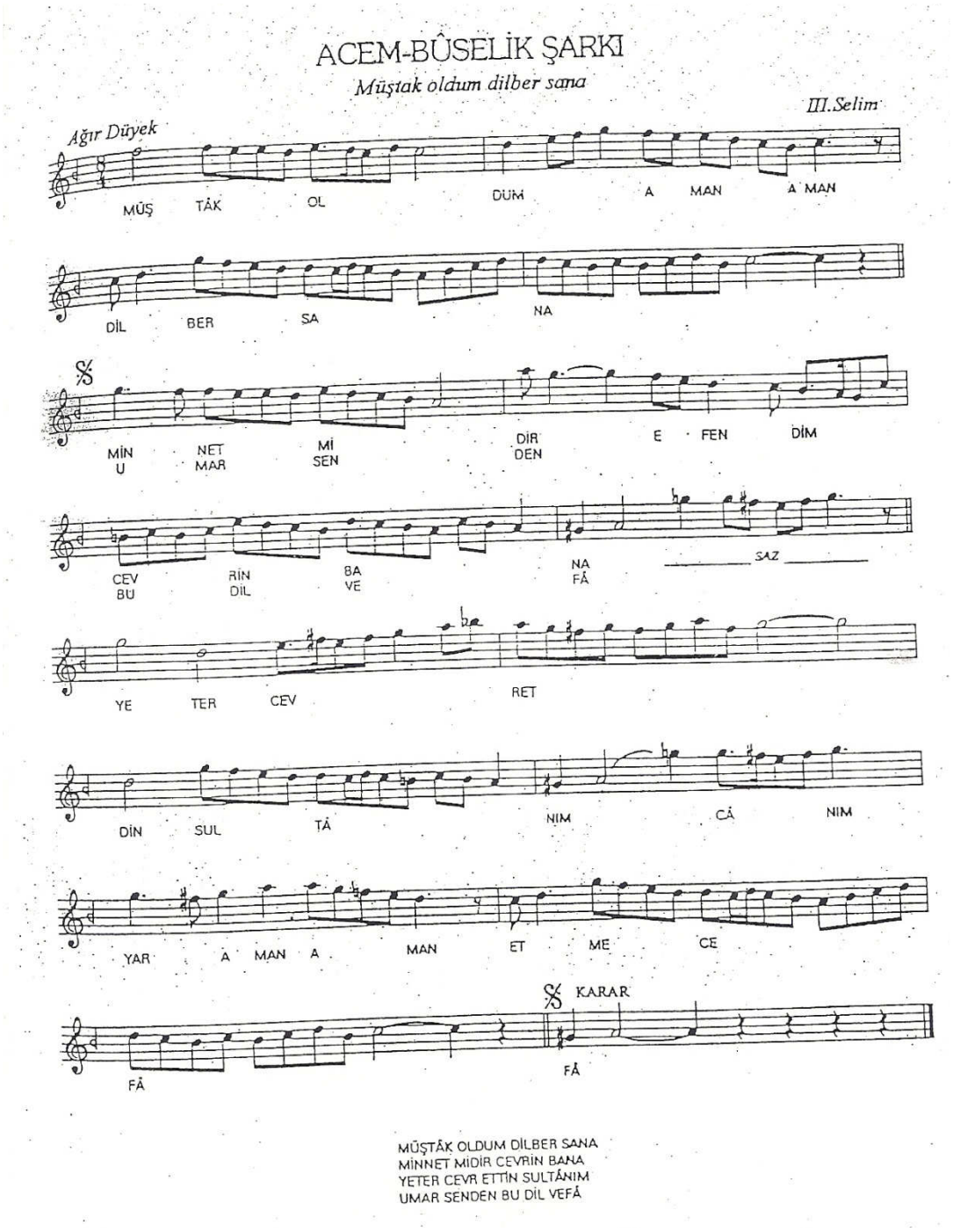


(2)

Sultan Mahmud



Ek 4: III. Sultân Selîm'in Bazı Eserleri[214]



[214] III. Selîm'e ait eserlerin tümü Fâtih Salgar'ın III. Selîm adlı kitabından alınmıştır.

SABÂ-AŞÎRÂN PEŞREV

Fahte *III.Selim*

I.HANE

TESLİM

II.HANE

HÜZZÂM ŞARKI

Gönül verdim bir civâne

Aksak — *III.Selim*

GÖ NÜL VER DİM BIR CI VÂ NE DER DIN DEN OL
KAÇ MA BEN DEN GÖ NÜL SEN DE OL DUK ÇA BU

1 — 2

DUM Dİ VÂ NE VÂ NE SAZ
CÂ NIM TEN DE TEN DE

GEL E FEN DIM GIR ME KÂ NE
IN SAF EY LE KU ZUM SEN DE

BEN SE Nİ VER MEM CI HÂ NE A MAN A MAN

ARANAĞME

1 — 2

GÖNÜL VERDİM BİR CİVÂNE
DERDİNDEN OLDUM DİVÂNE

GEL EFENDİM GİRME KÂNE
BEN SENİ VERMEM CİHÂNE

KAÇMA BENDEN GÖNÜL SENDE
OLDUKÇA BU CÂNIM TENDE

İNSAF EYLE KUZUM SENDE
BEN SENİ VERMEM CİHÂNE

GÜFTE : III.Selim

ŞEVKEFZÂ ŞARKI

Ey serv-i gülzâr-ı vefâ

Aksak — *III.Selim*

ARANAĞME

EY SER VI GÜL ZA RI VE FA NİÇ ÇIN ET DIN
E LÂ GÖ ZÜN. MES TA NE DIR Â ŞI KI NA

BI ZE CE FA A MAN A MAN SAZ
BI GÂ NE DIR

BI ZE CE FA A MAN A MAN SAZ
BI GA NE DIR

U NU TUL DU HA YAL OL DU
BIL MEZ MI SIN BE NIM HA LIM SAZ

ET DI Gİ MIZ ZEV KU SA
BU TE GA FUL CA NA NE

FA A MAN A MAN SAZ GEL GÜ ZE LIM
DIR

ZEVK E DE LIM ET ME BA NA

KARAR

CEV RU CE FA SAZ FA

EY SERV-I GÜLZÂR-I VEFÂ
NIÇIN ETTIN BIZE CEFÂ
UNUTULDU HAYAL OLDU
ETTIĞIMIZ ZEVK-U SAFA

GEL GÜZELIM ZEVK EDELIM
ETME BANA CEVR-Ü CEFÂ

ELÂ GÖZÜN MESTÂNEDIR
ÂŞIKINA BÎGÂNEDIR
BILMEZMISIN BENIM HALIM
BU TEGÂFÜL CÂNÂ NEDIR

GEL GÜZELIM ZEVK EDELIM
ETME BANA CEVR-U CEFÂ

ŞEHNÂZ ŞARKI

Bir nevcivâna dil mübtelâdır

Aksak — *III. Selim*

BİR NEV CİVÂNA DİL MÜBTELÂ
VER SEM YOLUNA CÂNIM FEDÂ

DIR HEM VÂ RE KÂ RI
DIR NÂZİK TA BI AT

1 — 2

CEV RÛ CE FÂ DIR SAZ DIR SAZ
BİR DİL RÛ BÂ DIR DIR

GEL GEL GEL

GEL AH AH

AH BIR DIL RÛ BÂ DIR

ARANAĞME

BİR NEVCİVÂNA DİL MÜBTELÂDIR
HEMVÂRE KÂRI CEVR Ü CEFÂDIR
VERSEM YOLUNA CÂNIM FEDÂDIR
NÂZIK TABÎAT BIR DIL-RÛBÂDIR

TÂHİR-BÛSELİK ŞARKI

Güzel gel meclise tenhâ

Aksak — *III.Selim*

GÜ ZEL GEL MEC Lİ SE TEN HÂ

UŞ ŞÂ KI NA ET ME CE

1 — 2

FA SAZ FA SAZ

GEL SÜ RE LİM ZEV KU SA FÂ

ET ME BA NA CEV RÜ CE FÂ

GEL SÜ RE LİM ZEV KU SA

FÂ

ARANAĞME

GÜZEL GEL MECLİSE TENHÂ
UŞŞÂKINA ETME CEFÂ
GEL SÜRELİM ZEVK-U SAFÂ

ETME BANA CEVR-Ü CEFÂ
GEL SÜRELİM ZEVK-U SAFA

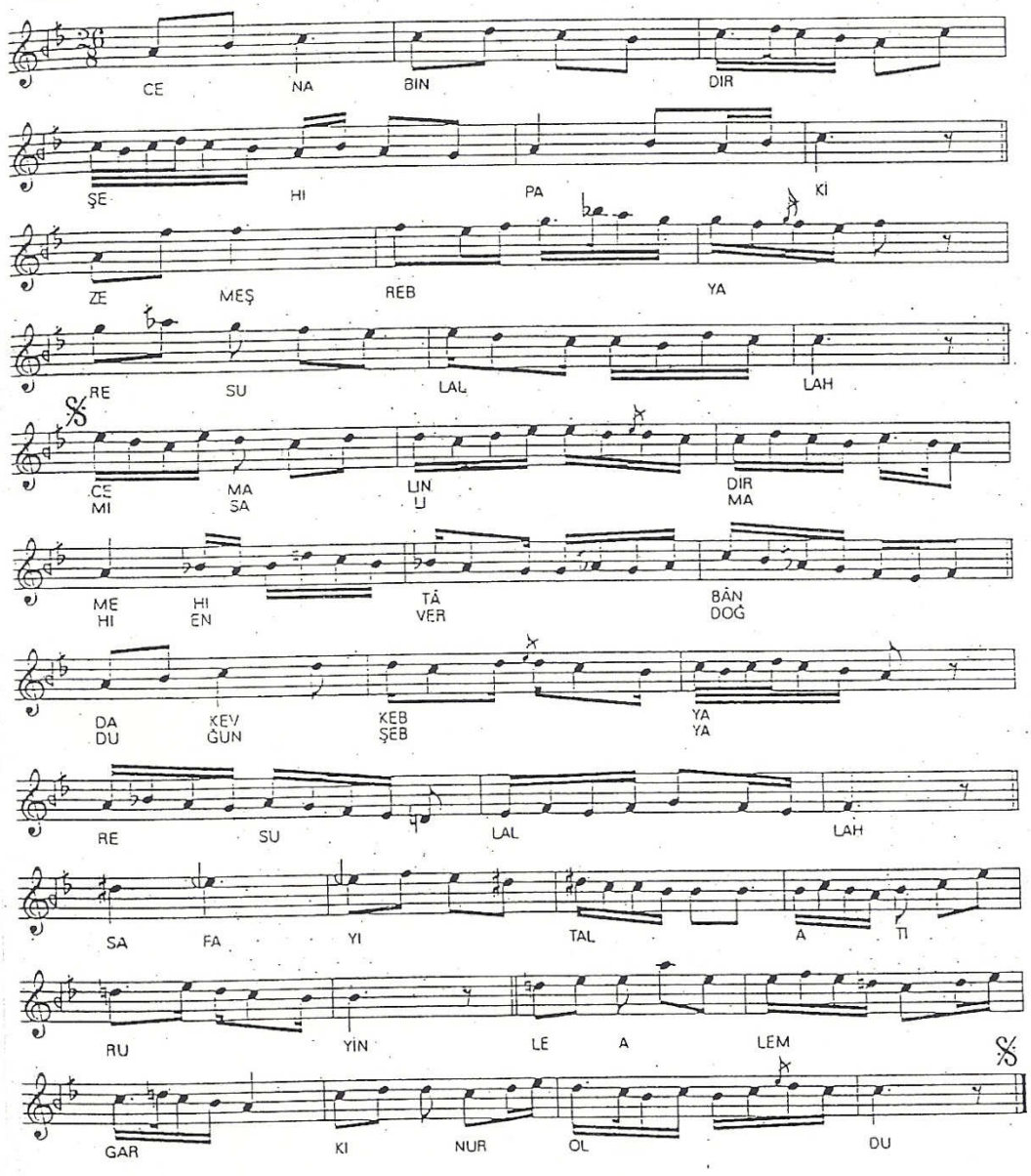
ŞİVELİDİR HOŞ REFTÂRI
ÂŞIKA ETMEZ VEKÂRI
DAİMA EYLER CEFÂYI

ETME BANA CEVR-Ü CEFÂ
GEL SÜRELİM ZEVK-U SAFA

ŞEVK-U TARÂB TEVŞÎH

Cenâbındır şeh-i pâkîze-meşreb yâ Resûlallah

Evsat *III.Selim*



CENÂBINDIR ŞEH-İ PÂKÎZE-MEŞREB YÂ RESÛLALLAH
CEMÂLİNDİR MEH-İ TÂBÂNDA-KEVKEB YÂ RESÛLALLAH
SAFÂ-YI TAL'AT-I RÛYİNLE ÂLEM GARK-I NÛR OLDU
MISÂL-I MÂH-I ENVER DOĞDUĞUN ŞEB YÂ RESÛLALLAH

GÜFTE : Vasıf

ŞEVK-U TARÂB NAAT

Girândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet

Durak Evferi — *III. Selim*

DOST Gİ RAN DIR ÇEŞ

Mİ DİL DE HÂ

BI GAF LET YA RE

SÛL AL LAH

ME ĞER Bİ DAR E

E DE SUB Hİ Hİ

DÂ YET YA RE

SÛL AL LAH

DE RÛ NUM ŞÜ

SİPİHR SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî

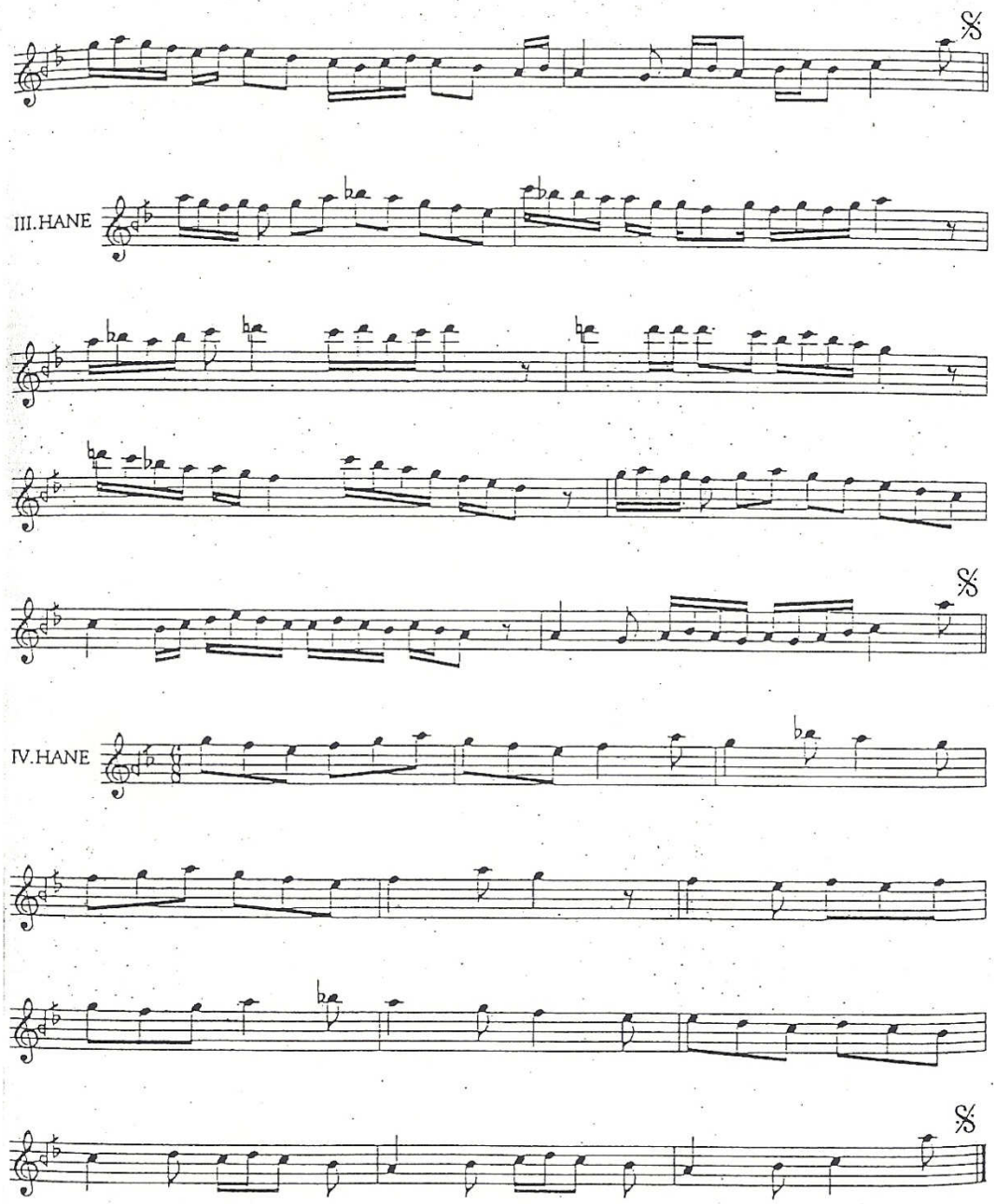
Selim Dede

I.HANE

TESLİM

II.HANE

SİPİHR SAZ SEMÂİSİ (2)



SÛZ-İ DİLÂRÂ ÂYÎN

Ağır Düyek — *III. Selim*

HEY YÂR DİL BE Rİ VÛ Bİ Dİ LU ES
KÂ RI KÂ RI MAS TÜ ÇÜN O

RA RI MAST HEY YÂR
YÂ RI MAST

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

HEY YÂR NEV BE Tİ KÓH NE FÜ RU ŞAN

DER GÜ ZEŞT HEY YÂR

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

HEY YÂR NEV FÜ RU ŞA NI MÜ İN BA

ZÂ RI MAST HEY YÂR

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

SE MÂ A RÂ MI CA NI Â ŞI KA

SÛZ-İ DİLÂRÂ AYİN (2)

NEST KE Sİ DA NED Kİ U RA CA

NÛ CA NEST HU SU SA HAL

KA İ KEN DER SE MÂ END

HE Mİ GİR DEN DÛ KÂ BE DER ME YA

NEST İN AŞ KI KE MA LES TÛ KE MAL

ES TÛ KE MÂL VIN AK LI HA YÂL ES TÛ HA YÂL

ES TÛ HA YÂL AH DÎ DÂ RI CE MAL ES TÛ CE MÂL ES TÛ CE MAL

NU RES TÛ VI SAL ES TÛ VÎ SÂL ES TÛ VÎ SAL

ÇÛN BEN DE NE İ NÎ DA YI ŞA HÎ MÎ ZEN AH
ÇÛN EZ HO DU GAY RÎ HOD MÛ SEL LEM GEŞ TÎ AH

TÎ RÎ NA ZA RAN ÇI NAN KI HA HÎ MÎ ZEN AH
BÎ HUD BÎ NÎ ŞIN KÛ SÎ İ LÂ HÎ MÎ ZEN AH

HEY HEY HEY HEY HEY HEY HEY DOST

SÜZ-İ DİLÂRÂ ÂYİN (3)

DOST İH SAN ME DED GUF RAN ME DED

YÂR YÂR YÂR YÂ RI MEN

TERENNÜM

Evfer

II.SELÂM

AH SUL TA NI ME Nİ SAZ SUL TA

NI ME Nİ NI EN DER AH Dİ LÜ CAN

CAN İ MA NI ME Nİ AH DER MEN

Bİ DE Mİ Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

VEM YEK CAN ÇI ŞE VED VED SAD CA

SÜZ-İ DİLÂRÂ AYİN (4)

NI ME Nİ AH İ MA NI ME Nİ

TERENNÜM

Frenkçin

III.SELÂM

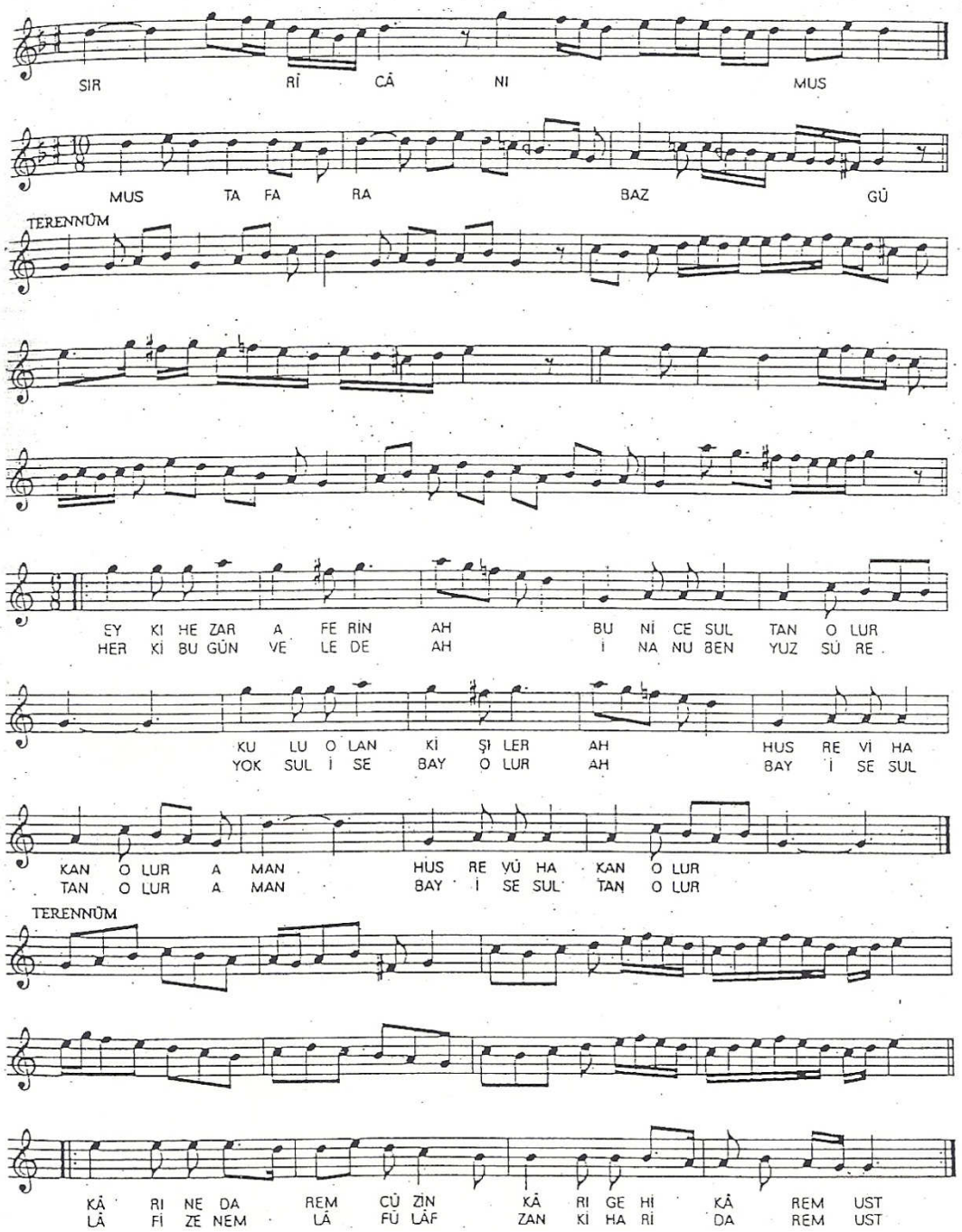
MUT Rİ BA ES RA
KIS SA HA YI CAN

RI MA RA AH BAZ GÜ
FE ZA RA AH BAZ GÜ

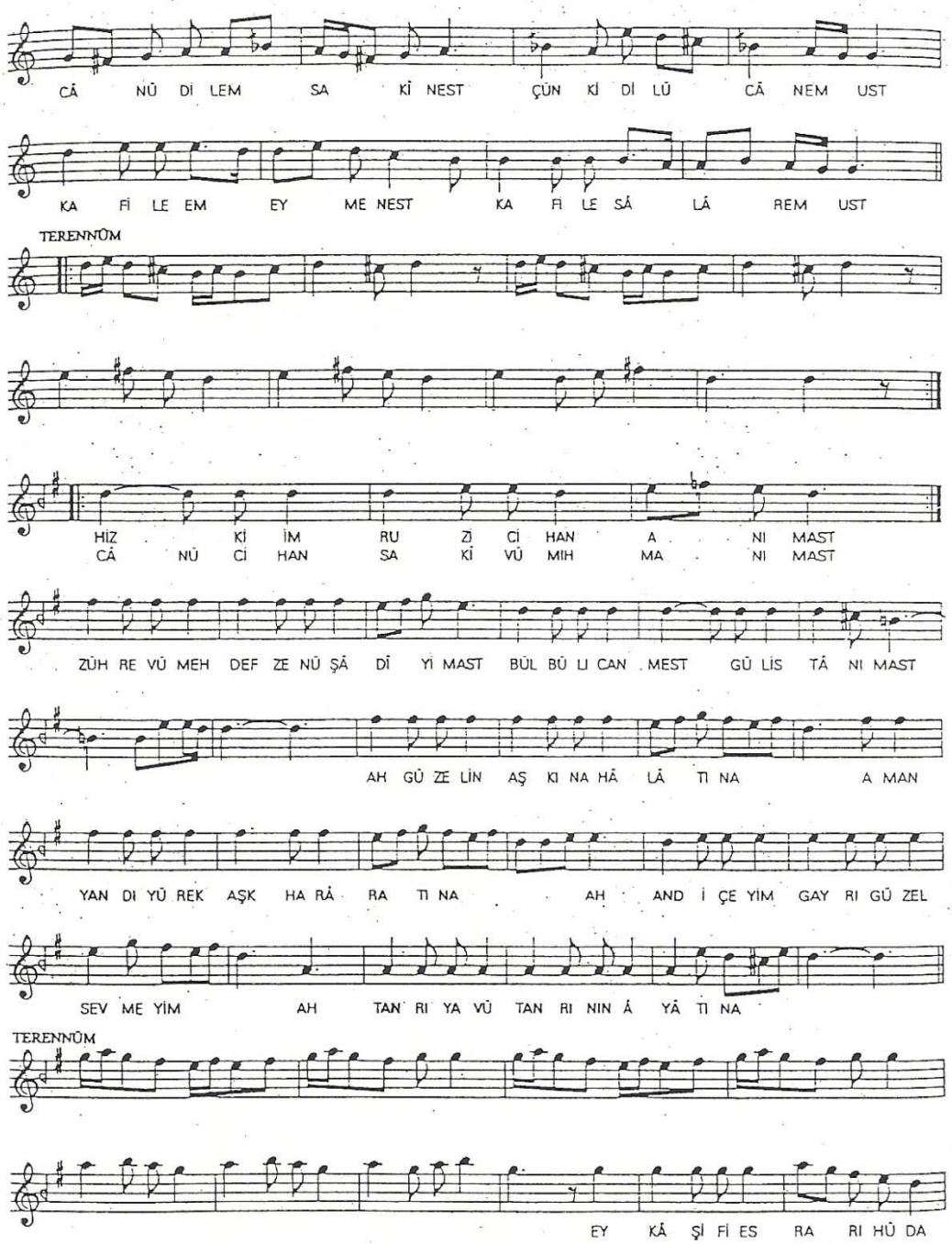
MAH ZE Nİ İN NA

FE TAH NA AH BER GÜ ŞÂ

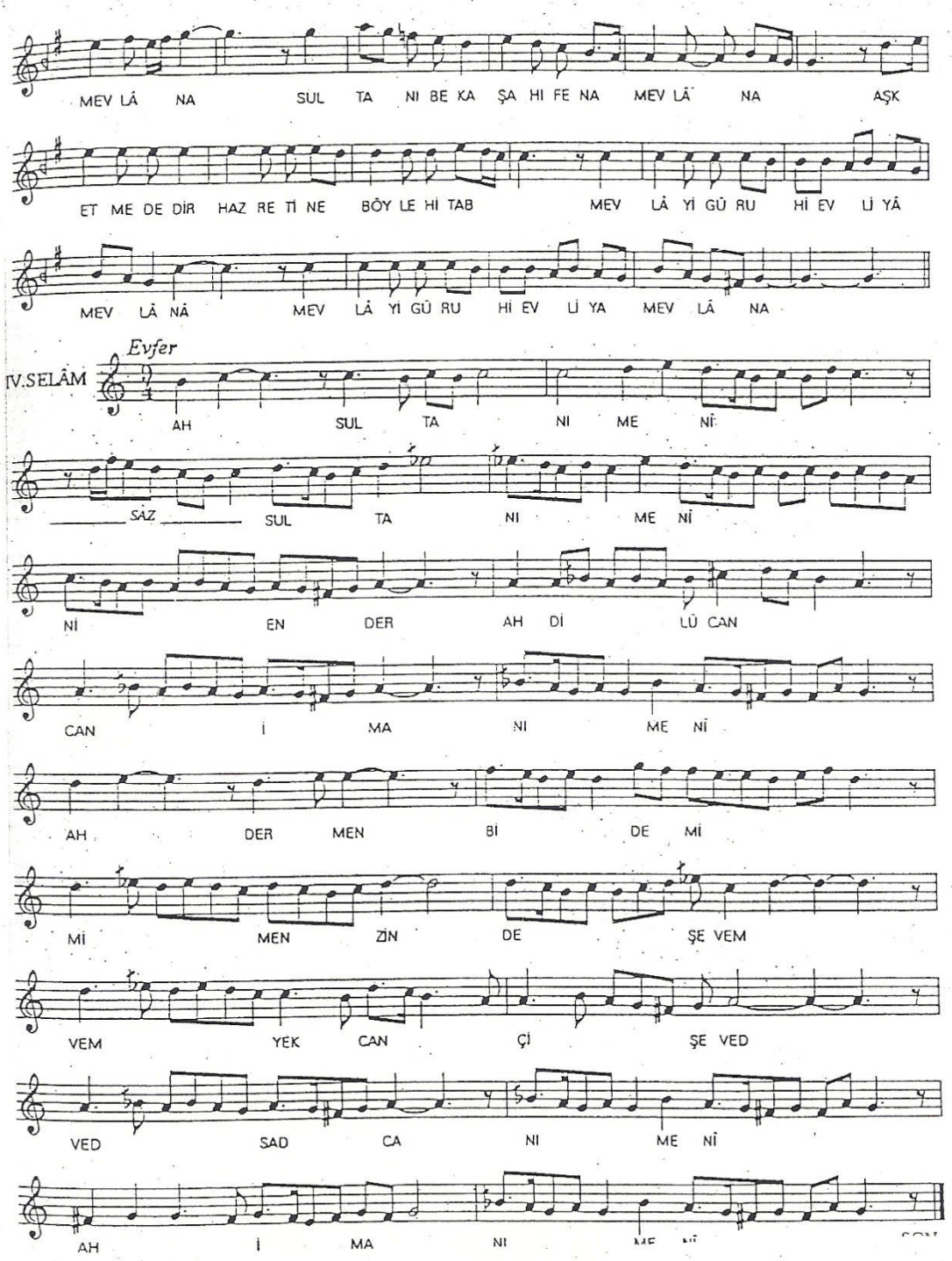
SÜZ-İ DİLÂRÂ AYİN (5)



SÜZ-İ DİLÂRÂ AYÎN (6)



SÜZ-İ DİLÂRÂ AYİN (7)



BÜZÜRK SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî — *III. Selim*

I.HANE

TESLİM

II.HANE

III.HANE

IV.HANE

BÛSELİK ŞARKI

Bir pür cefâ hoş dilberdir

Aksak — *III.Selim*

BIR PÜR CE FÂ HOŞ DİL BER DIR — SAZ —

— MÜP TE LÂ YIM HAY LI DEM

DİR — SAZ — EL BET GÖ NÜL

AR ZU EY LER GÜL YA NA ĞI

HER ŞEB TER DIR — SAZ —

— GÖ RE BIL SEM SE VE BIL SEM

YÂR YÂR A MAN GÜL YA NA ĞI

HER ŞEB TER DIR

BİR PÜR CEFÂ HOŞ DİLBERDİR
MÜPTELÂYIM HAYLİ DEMDİR
ELBET GÖNÜL ARZU EYLER
GÜL YANAĞI HER ŞEB TERDİR

YALVARDIKÇA İNAD EYLER
İNSÂF EYLE GAYRI YETER
ÜZERİNE PEK VARAMAM
KORKARIM Kİ KAÇAR GİDER

GÖREBİLSEM,SEVEBİLSEM,GÜL YANAĞI HER ŞEB TERDİR

DİLNEVÂZ SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî

III.Selim

I.HANE

TESLİM

II.HANE

II.HANE

IV.HANE

HİCÂZ PEŞREV

Devr-i Kebîr

III.Selim

I.HANE

TESLİM

II.HANE

HÜSEYNÎ SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî *III.Selim*

I.HANE

TESLİM

II.HANE

III.HANE

IV.HANE

HÜZZÂM KÖÇEKÇE

Bir gonca-i nevres fidân

Aksak *III.Selim*

ARANAĞME

BİR GON CA İ NEV RES Fİ DAN

REŞK VE RİR GÜL ZÂ RI CAN DİL VER SE LÂ

YIK BÜL BÜ LÂN NEV RES TE DIL BER MİH RI BAN

ARANAĞME

PÛR İŞ VE HEM SEN GİN E DA

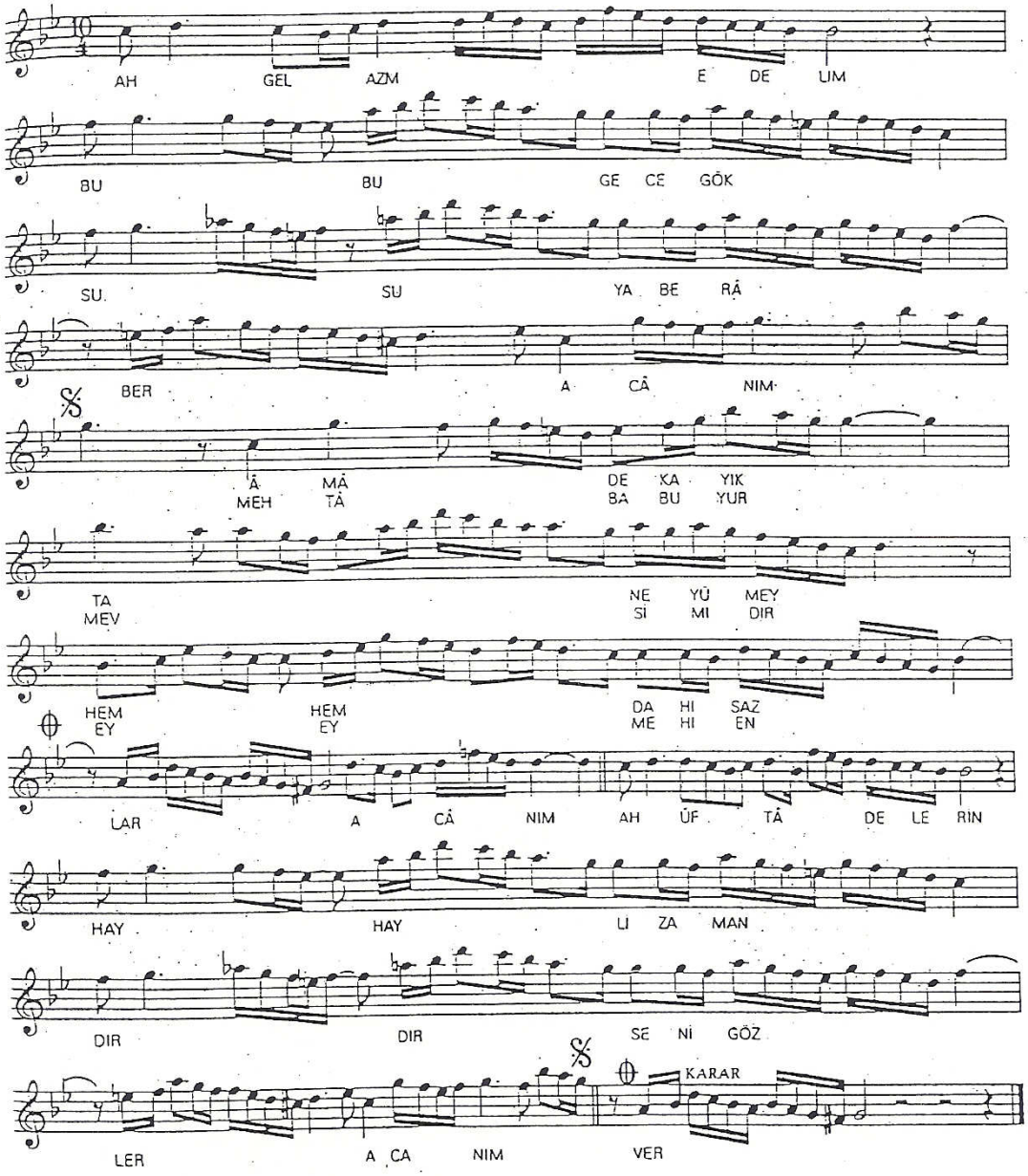
RUH SÂ RE Sİ REV NÂK FE ZÂ LÂ LI LE Bİ

A LEM BA HA NEV RES TE DİL BER MİH Rİ BAN

NİHÂVEND ŞARKI

Gel azmedelim bu gece Göksu'ya

Ağır Aksak Semâî — *III.Selim*



GEL AZMEDELİM BU GECE GÖKSU'YA BERÂBER
ÂMÂDE KAYIKTA NEY-I MEY HEM DAHİ SAZLAR
ÜFTÂDELERİN HAYLİ ZAMANDIR SENİ GÖZLER
MEHTÂBA BUYUR MEVSİMİDİR EY MEH-İ ENVER

PESENDÎDE SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî *III.Selim*

I.HANE

II.HANE

III.HANE

IV.HANE

SON.

SÛZ-İ DİLÂRÂ SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî *III.Selim*

I.HANE

TESLİM

SON

II.HANE

III.HANE

Ek 5: II. Sultân Mahmûd'un Bazı Eserleri[215]

EY GÜL, NİHALİ İŞVEZA

Makamı : Şevkutarâb
Usulü : Ağır Aksak

Beste : II. Mahmud
Söz Yazarı : II. Mahmud

A h ey gül nl ha li işve za
aç gö y nünü ke set se
Meyan
fa A h vir din di li
ca ne de va e y na zi per
ver dil ru ba
Nakarat
e y va zi pe r ve
r di l ru ba

2 Kıta

Gör hüsnü anın el aman,
mihri felekten bir nisan
Kılmaz mı dehri saduman
Ey sup hudem talyat numan (11)

[215] II. Sultân Mahmûd'a ait eserlerin tümü TRT Müzik Dâiresi Arşivinden alınmıştır.

HİCAZ KALENDERİ

EBRÜLERİNİN ZAHMI NİHANDIR CİĞERİMDE

USÛLÜ: AKSAK

♪:144

MÜZİK: SULTAN II.MAHMUD

ARANAĞME

1. 2.

AH EB RÛ LE Rİ NİN ZAH MI NÎ

HAN DIR CİĞERİM DE CİĞERİM DE

ARANAĞME

1. 2.

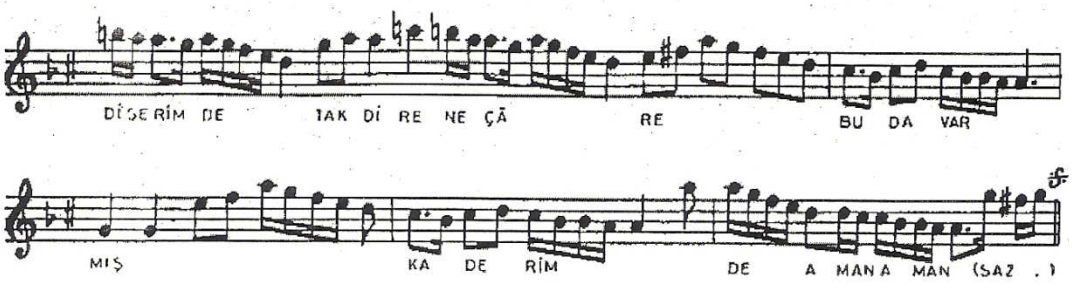
AH GÜL RUH LE Rİ NİN HAN DE LE Rİ
AH TAK Rİ RE NE ÇÂ RE BU DA VAR

CEŞ Mİ TE RİM DE A MAN A MAN ARANAĞME
MIŞ KA DE RIM DE

1. 2.

SERBEST

AH SEV DÂ YI MU HABBET E SÎ YOR ŞIM

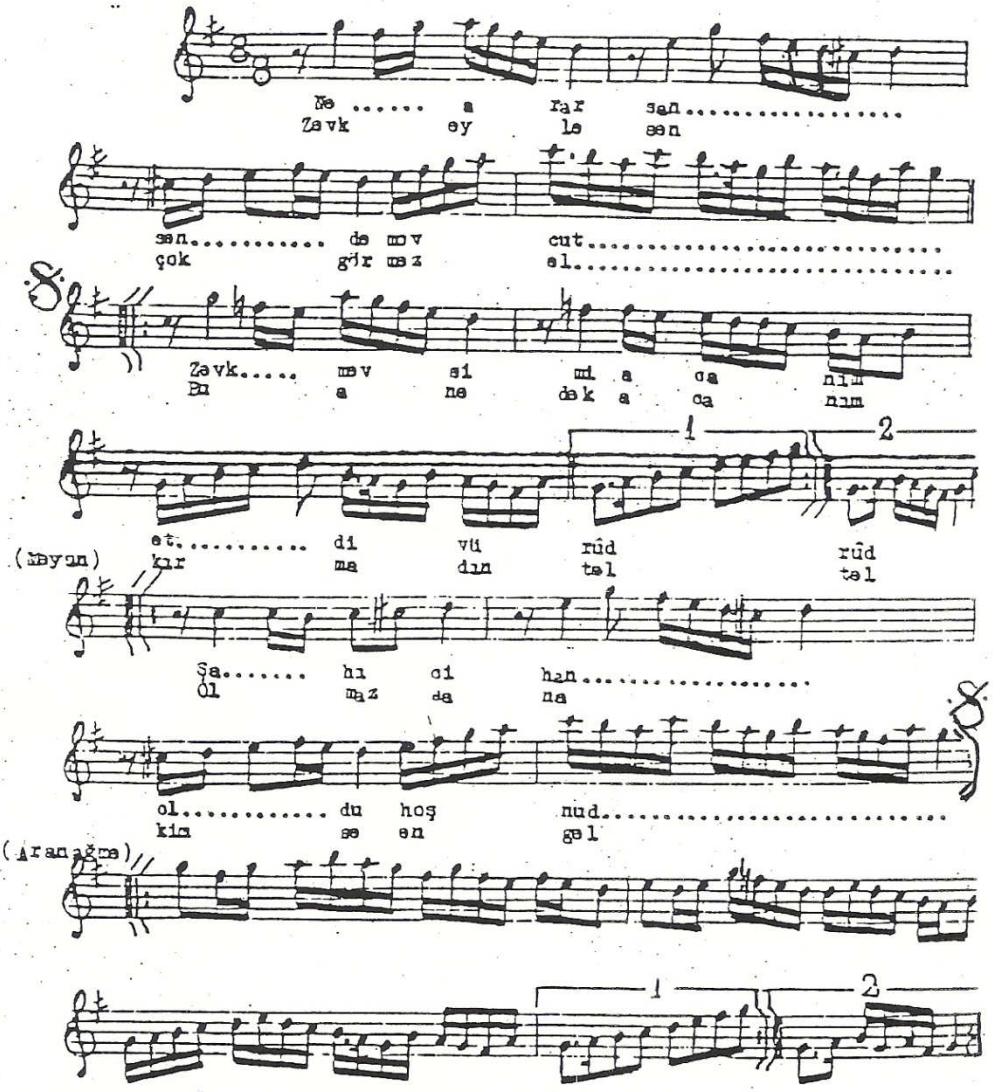


EBRŪLERİNİN ZAHMI NİHANDIR ÇİĞERİMDE
GŪL RUHLERİNİN HANDELERİ ÇEŞM-İ TERİMDE
SEVDĀ-YI MUHABBET ESİYOR ŞİMDİ SERİMDE
TAKDİRE NE ÇĀRE BU DA VARMIŞ KADERİMDE

NE ARARSAM SENDE MEVCUT

Makamı : Mahur
Usulü : Düyek

Beste : II. Mahmud
Söz Yazan : II. Mahmud



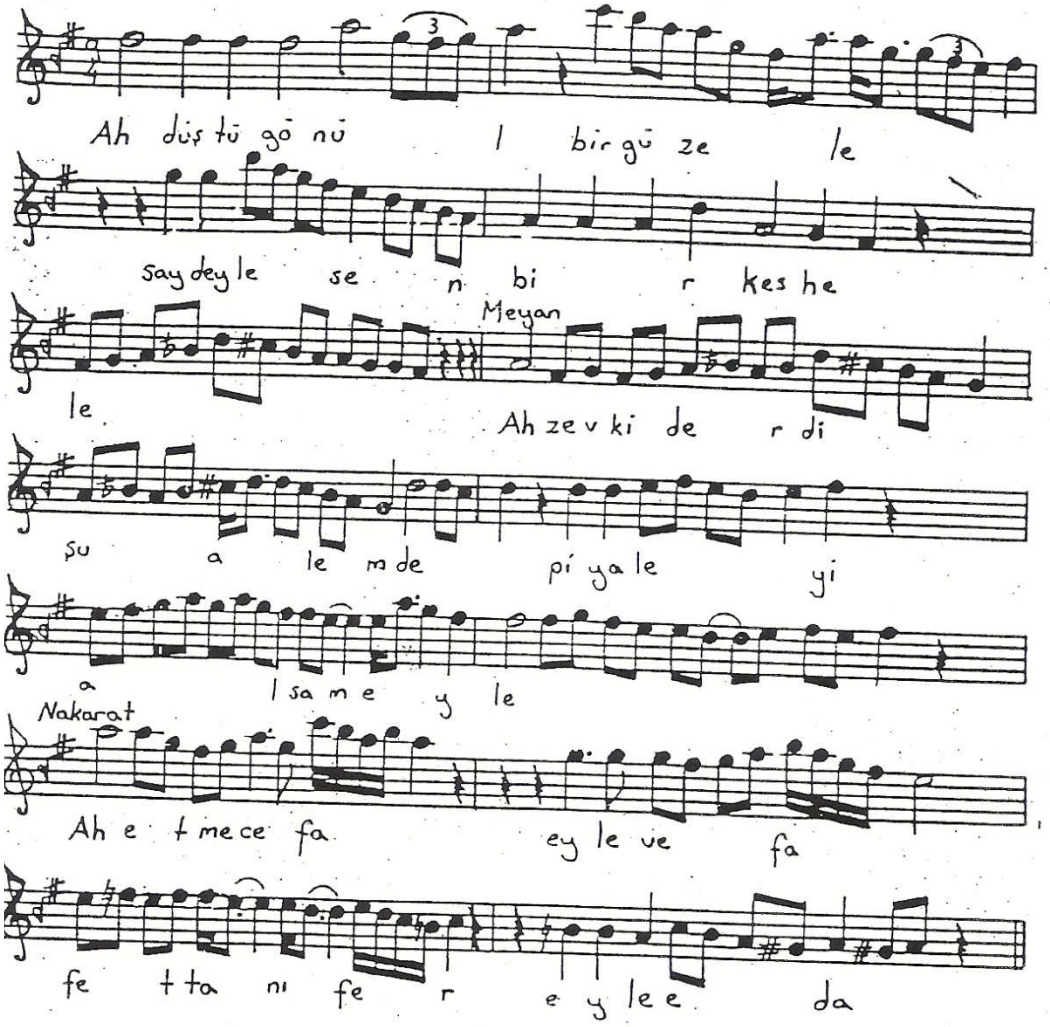
Ne ararsam sende mevcut
Zevk mevsimi etdi vürûd
Şah-ı cihan oldu hoşnûd
Zevk mevsimi etdi vürûd

Zevk eylesen çok görmez el
Bu ânadek kırmadın tel
Olmaz sana kimse engel
Zevk mevsimi etdi vürûd (9)

DÜŞDÜ GÖNÜL BİR GÜZELE

Makamı : Evc-Büselik
Usulü : Ağır Aksak

Beste : II. Mahmud
Söz Yazarı : II. Mahmud



2 Kıta

Ben. sevenin sakın kaçma semi aşka dili yakma
Gel mey dane eda eyle. uşak'ını boş bırakma
Ah itme cefa eyle vefa. fet danı fet eyle eda (12)

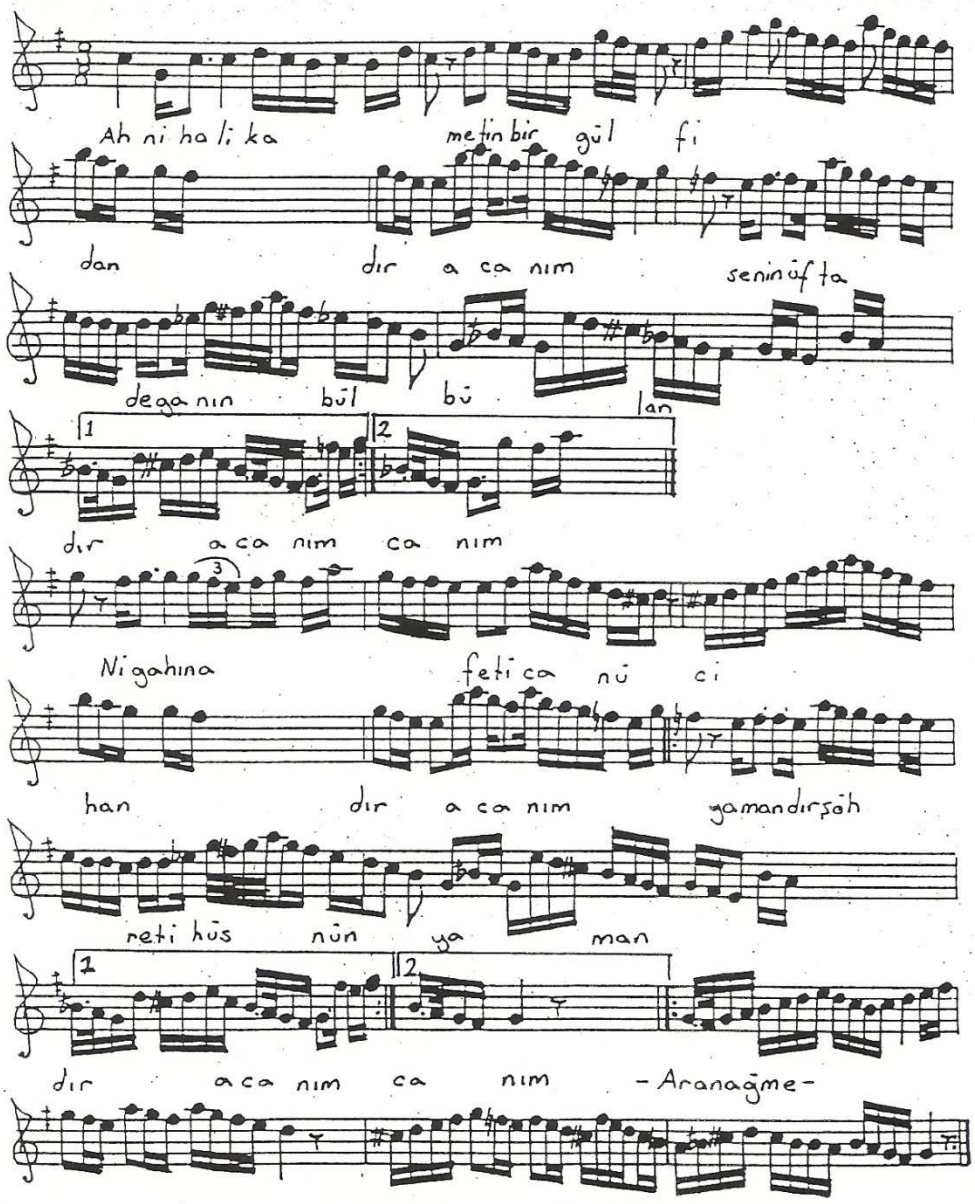
AH NiHALi KAMETiN BiR GÜLFiDANDIR

Makamı : Sûzi-Dilâra

Usulü : Aksak

Beste : II. Mahmud

Söz Yazan : II. Mahmud



Ah nihali kametin bir gülfidandır
Senin üftadeganın bülbülandır
Nigahın afeti canü cihandır
Yamandır şöhreti hüsnün yamandır (3)

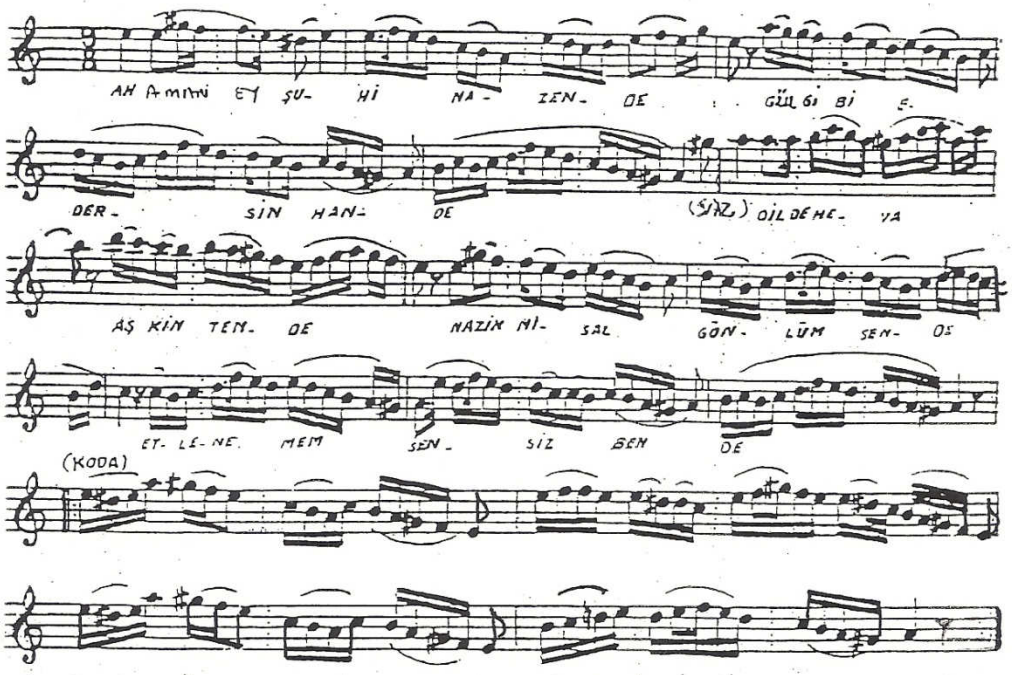
AMAN EY ŞÖH-i NÂZENDE

Makamı : Hisâr Bûselik

Usulü : Aksak

Beste : II. Mahmud

Söz Yazan : II. Mahmud



Aman ey şuhi nâzende
Gül gibi edersin hande
Dilde heva aşkın tende
Nâzik misâl gönlüm sende
Eglenemem sensiz ben de (4)

GÜLLER AÇILDI GELDİ YAZ

Makamı : Hüzzâm — Beste : II. Mahmud

Usulü : Şarkı devr-i Revânı — Söz Yazarı : Pertev Paşa

(♩ = 60)

Gül___ ler a_____ çıl_____

_dı gel_____ di yaz

Bül bül____ ler ol

du nağ_____ me_____ SAZ_____ A_ hı ah

Dil bes_____ te_____ ler ey-

ler. ni_____ yaz

Gül za_____ re gel

ey ser_____ vi naz ca nım

Gül gon_____ ce_____ sın

a_çıl_____ bi_____ raz.

NAKARAT

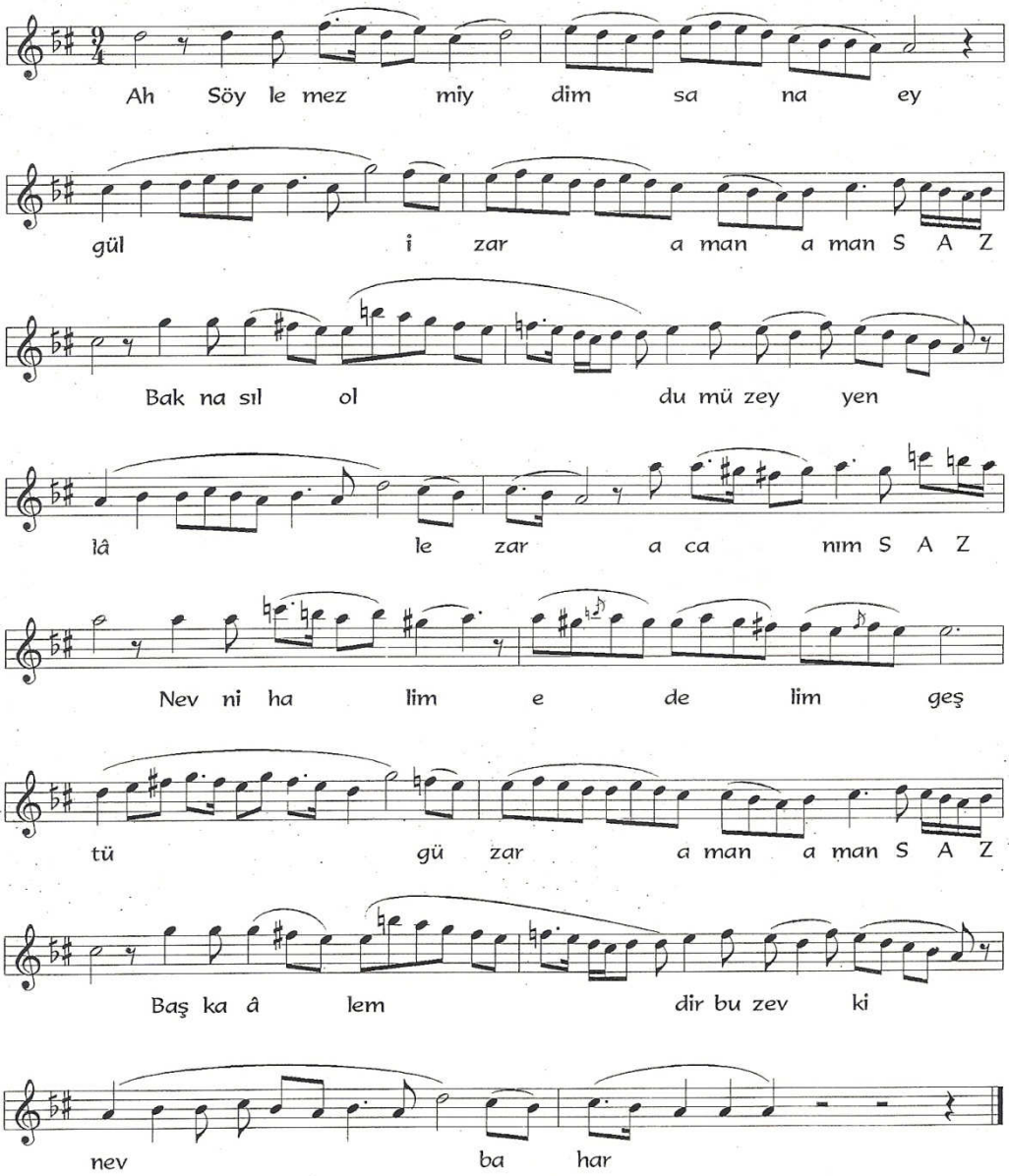
Sensin gül-i bag-ı meram
Sensin bana gülşen haram
Reftare gel eyle hiram

Ruhsar-ı alin lalezar
Hatt-ı izarın nevbahar
Pertev seninçün zar-u-zar (7)

Söylemez miydim sana ey gül-izar

Hicaz şarkı
Usulü : Ağır aksak

Sultan II. Mahmut



Söylemez miydim sana ey gül-izar
Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezar
Nev nihalim edelim geşt-ü güzar
Başka âlemdir bu zevk-i nev bahar

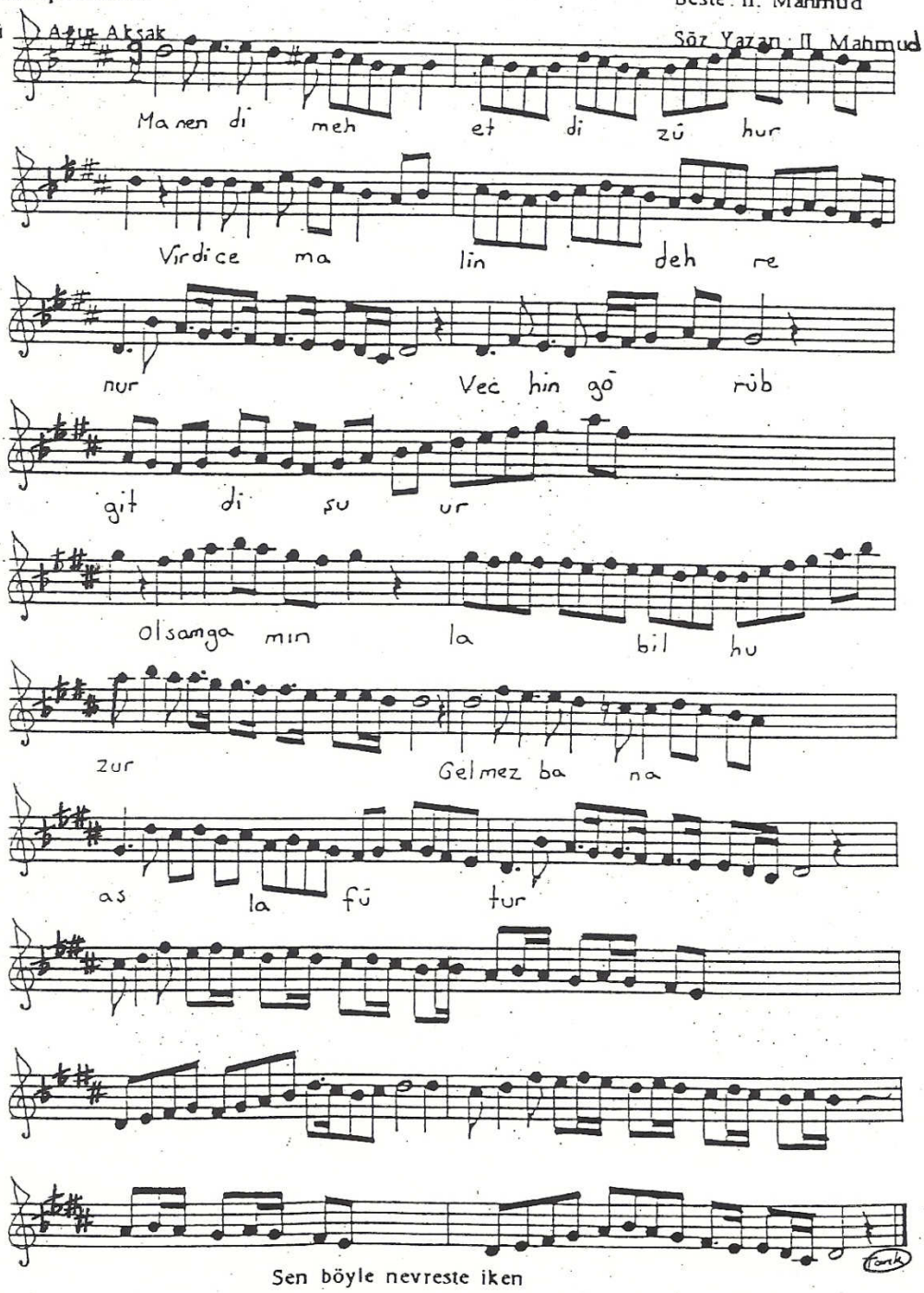
MANEND-i MEH ETTİ ZUHÛR

Makamı : Şedaraban

Usulü Ağır Aksak

Beste : II. Mahmud

Söz Yazan : II. Mahmud



Sen böyle nevreste iken
Zülfünde gül deste iken
Gönlüm sana beste iken (8)

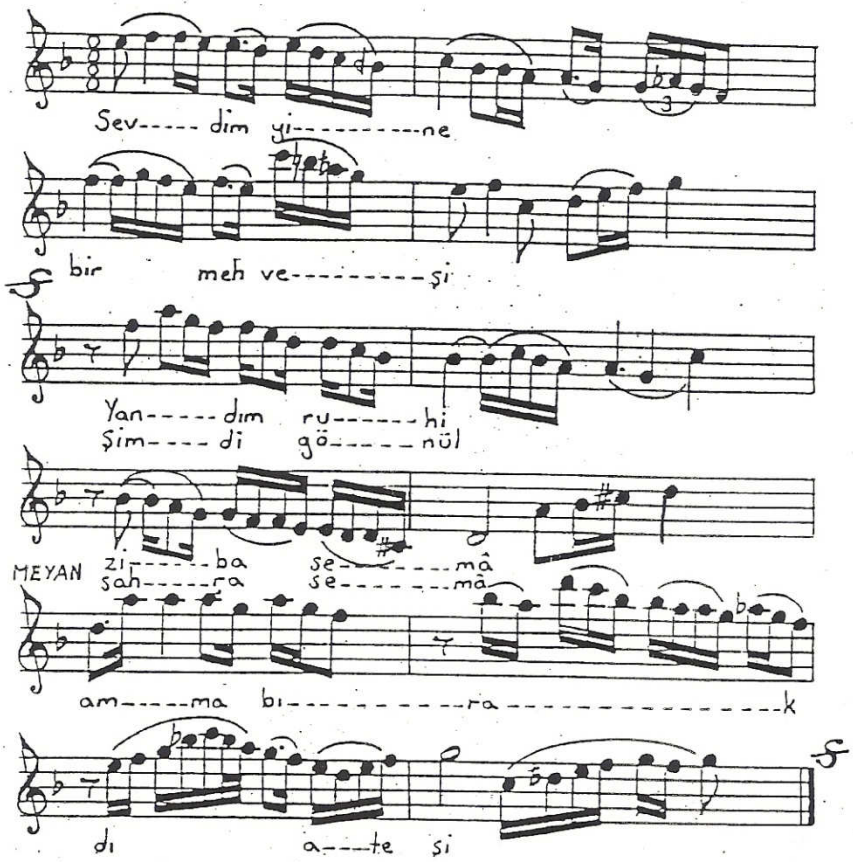
SEVDİM YİNE BİR MEHVEŞİ

Makamı : Ferahfeza

Usulü : Düyek

Beste : II. Mahmud

Söz Yazarı : II. Mahmud



Ey bag-ı hüsnünün goncası

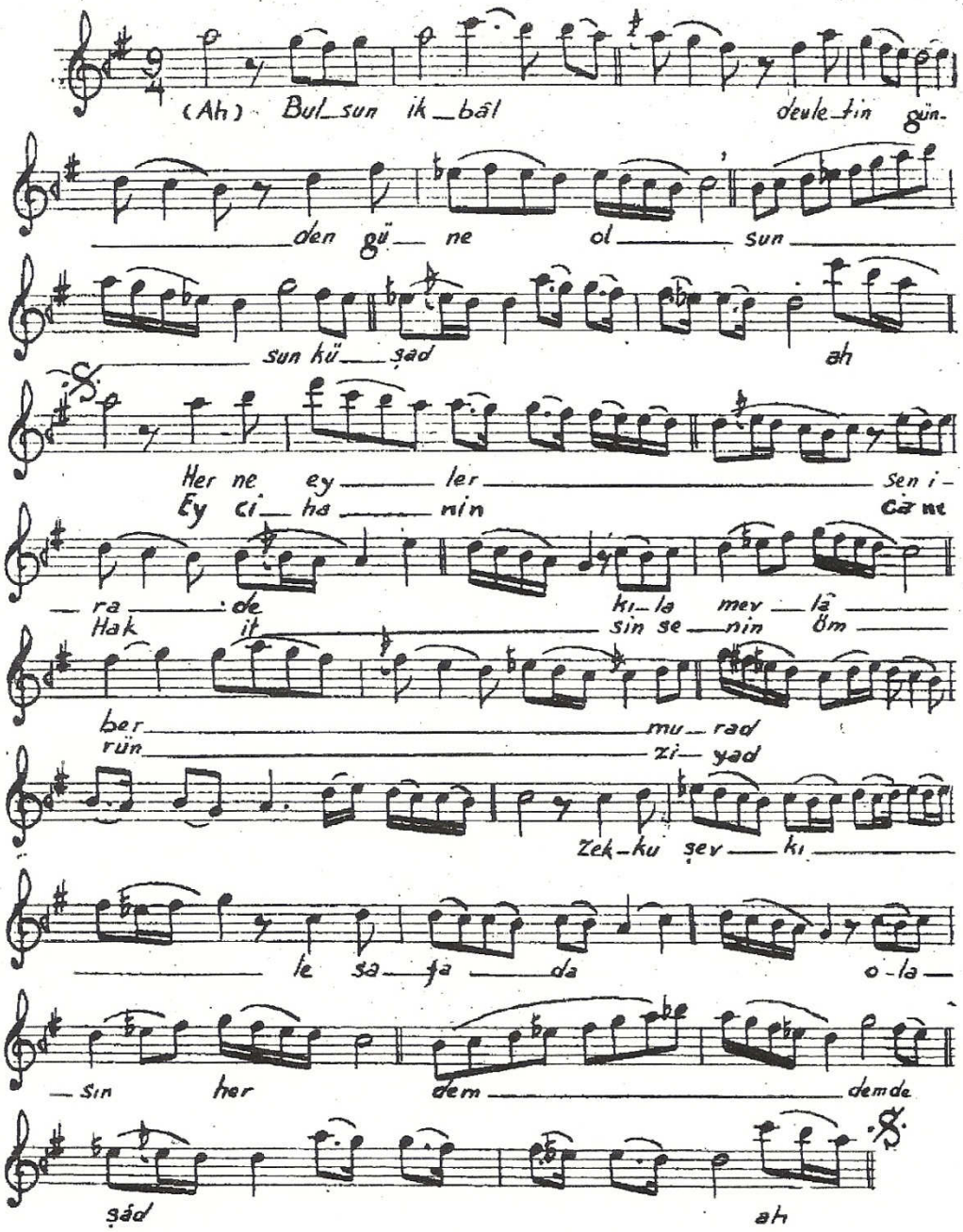
Bu gönlümün eylencesi

Budur meyanın incesi

Düştü gönül sevdasına

Tahir Şarkı

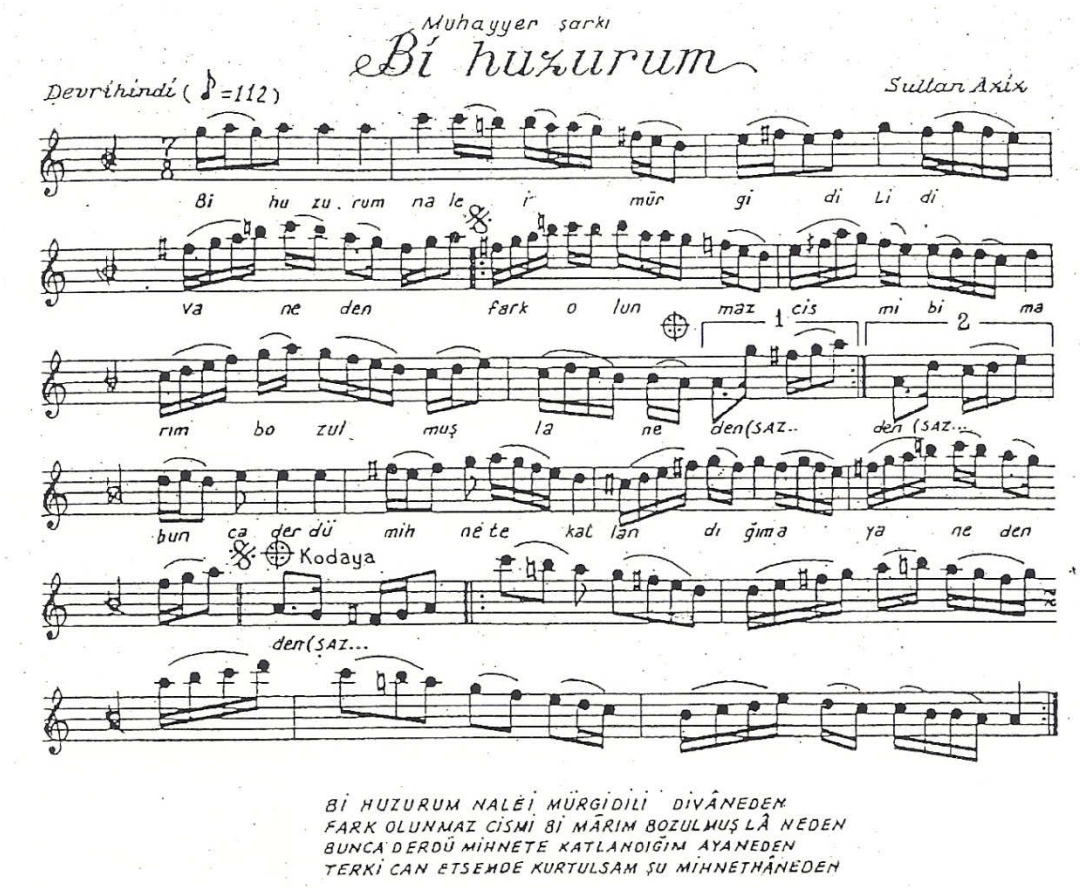
Orta aksak **Sultan Mahmud II.**



Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd
Her ne eylersen irâde kıla Mevlâ bermurâd
Zevk u şevk ile safâda olasın her demde şâd
Ey cihânın câni Hak itsin senin ömrün ziyâd

Sû besû adl ile âfâka resîde şöhretin
Mahz-ı-rahmetdir cihâne bu vücûd i şevketin
Kimlerin ahdinde gördük şöyle bir emniyeti
Ey cihânın câni Hak itsin senin ömrün ziyâd

Ek 6: Sultân Abdülazîz'in Bazı Eserleri[216]



[216] Sultân Abdülazîz'e ait tüm eserler TRT Müzik Dâiresi Arşivinden alınmıştır.

Düyek

ŞEVEFZA

Şarkı

Sultan Abdülaziz

(♩=88)

Ey nev bā ha

ri hüs nü an

Mil ki vü cu

de ver re van

ver ro van

(♪=120)

Gül şen de gez de bir

I II

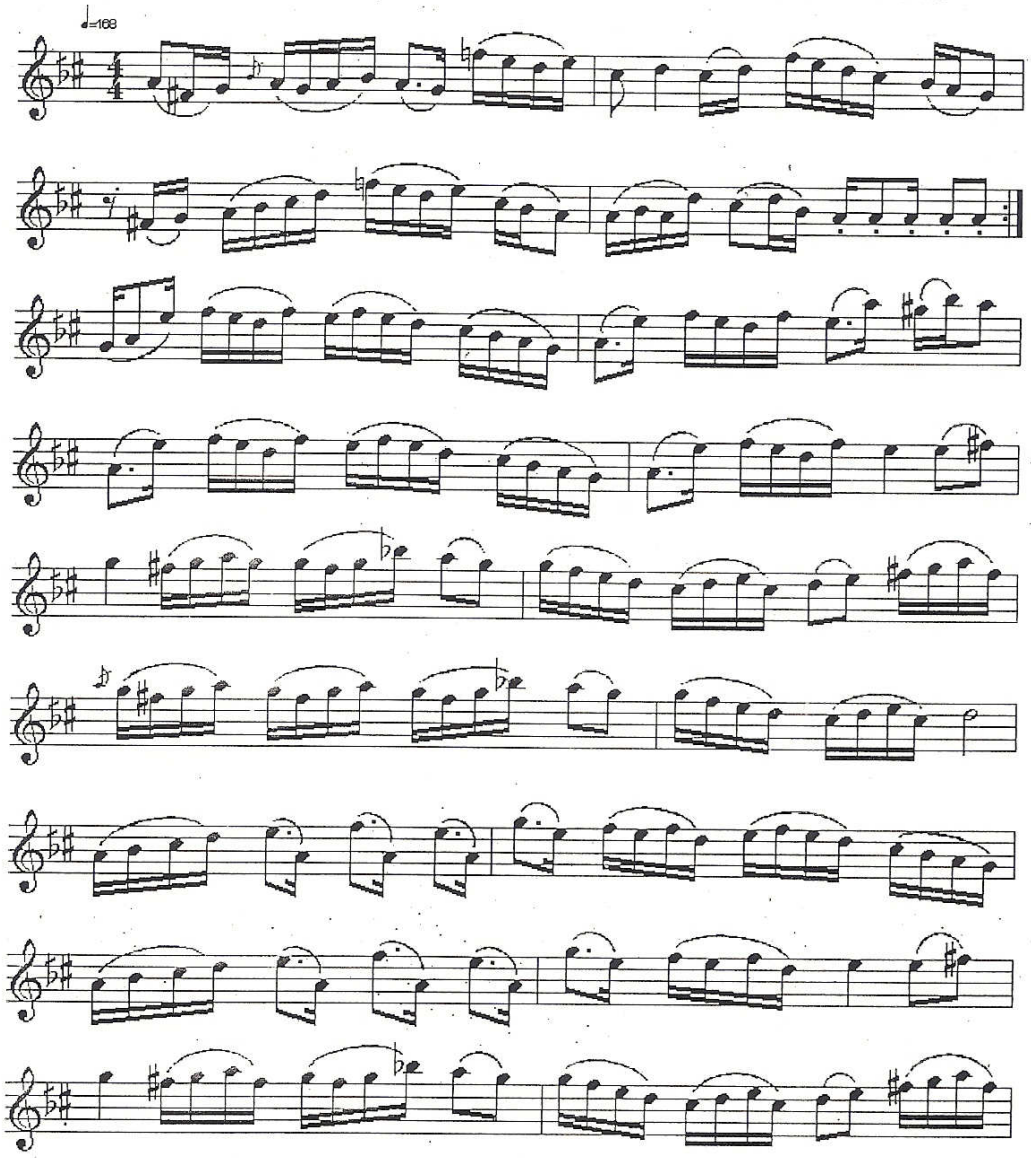
ze man ze man

HİCAZ SİRTO

USÛLÜ : Sofyan

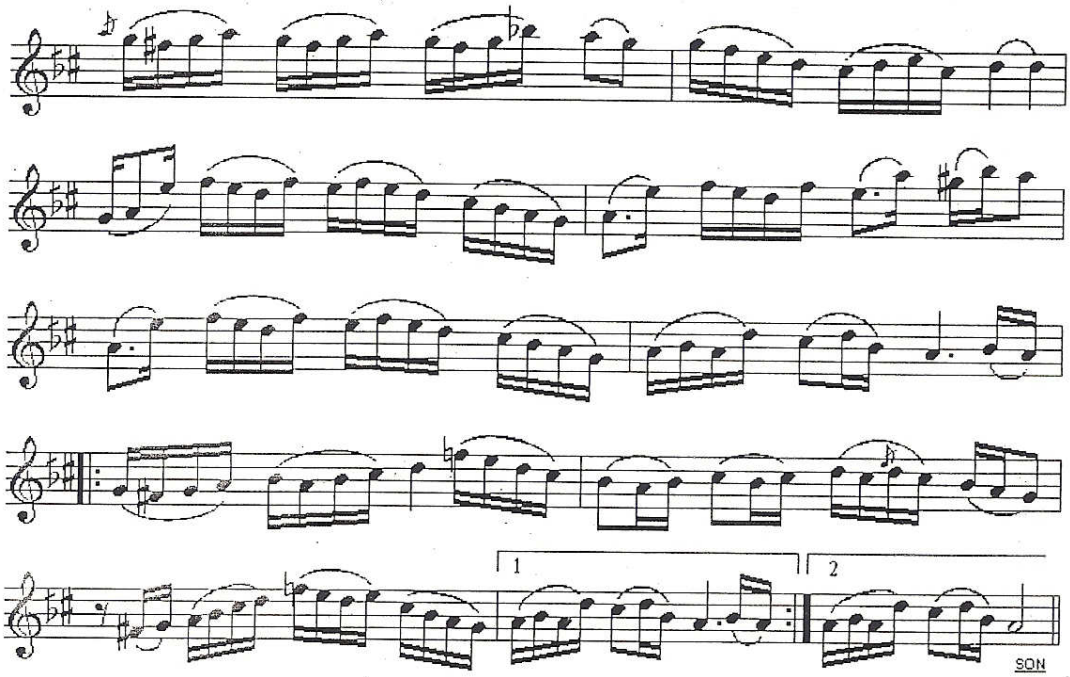
MÜZİK : SULTAN AZİZ

♩=168

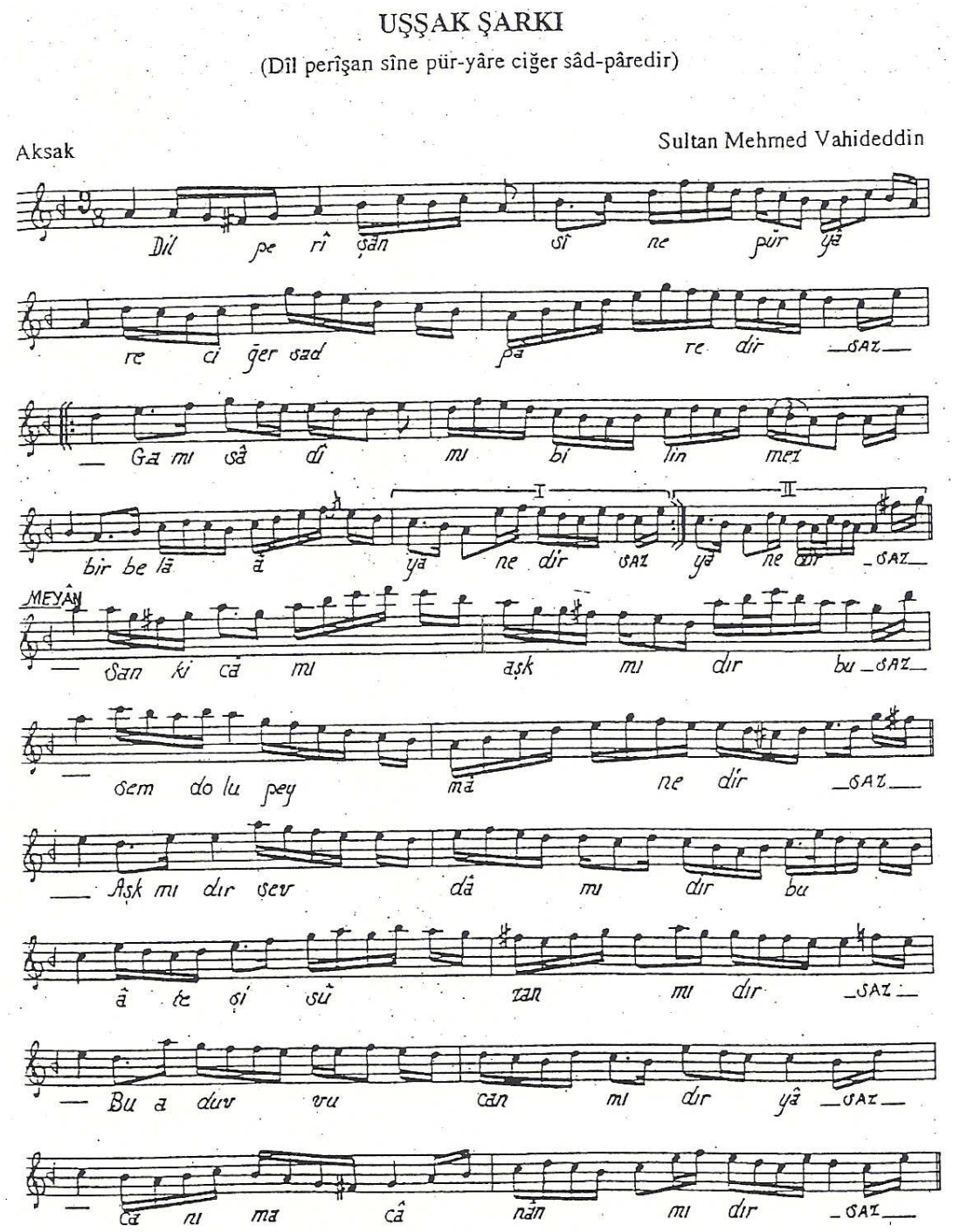


HİCAZ SİRTO

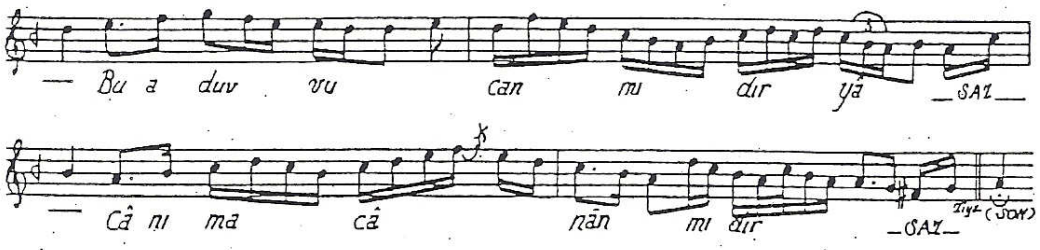
-2-



Ek 7: Sultân IV. Mehmed Vâhideddin'in Bazı Eserleri[217]



[217] Sultân VI. Mehmed Vâhideddin'e ait tüm eserler Murâd Bardakçı'nın Sultâni Besteler adlı kitabından alınmıştır.



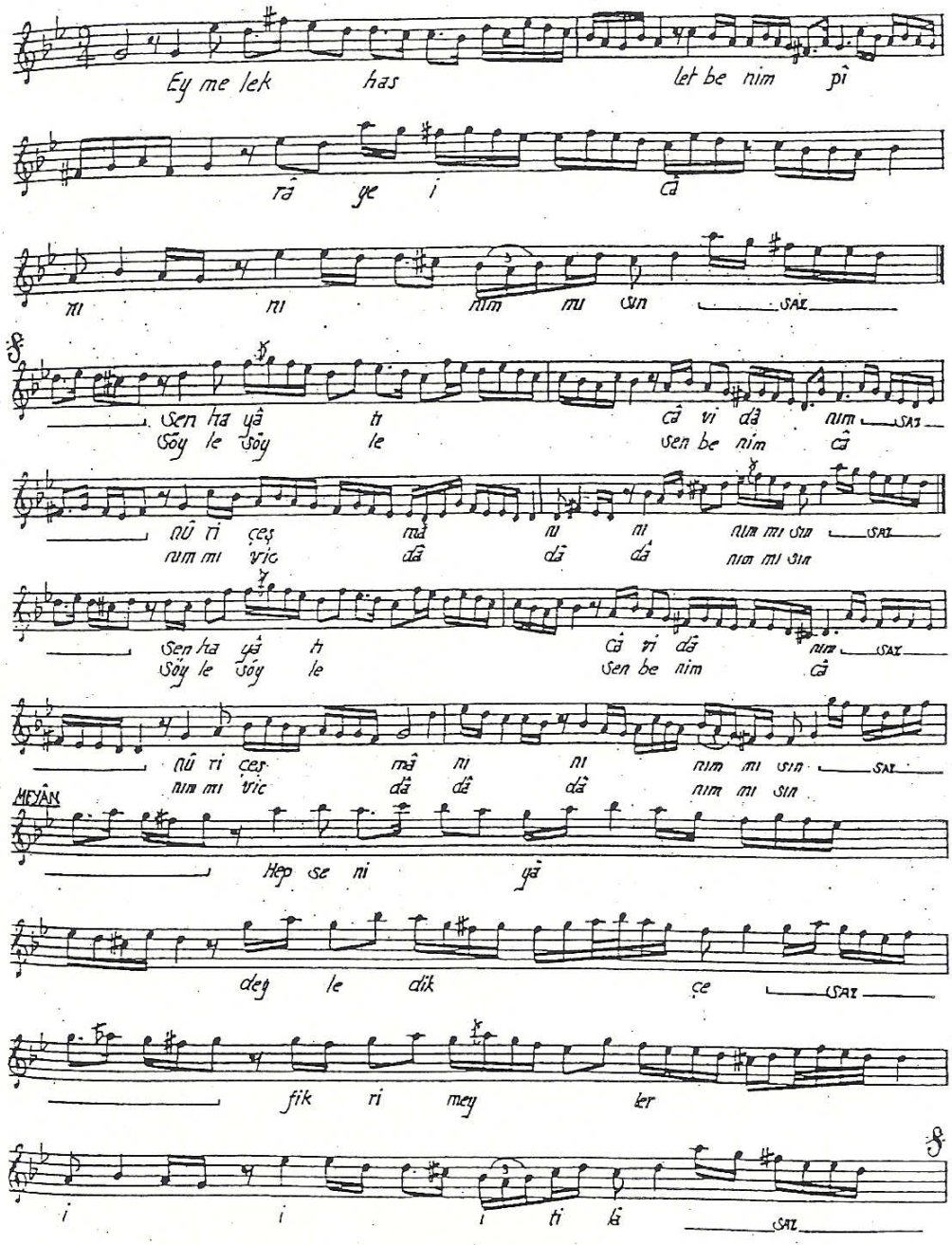
Dîl perîşan sîne pür-yâre ciğer sâd-pâredir
Gam u şâdî mi bilinmez bir belâ âyâ nedir?
Sanki câm-ı aşk mıdır bu sem dolu peymânedir
Aşk mıdır sevdâ mıdır bu âteş-i sûzân mıdır?
Bu adû-yı can mıdır yâ cânıma cânân mıdır?

NİHAVEND ŞARKI

(Ey melek-haslet benim pîrâye-i cânım mısın)

Ağır Aksak

Sultan Mehmed Vahideddin

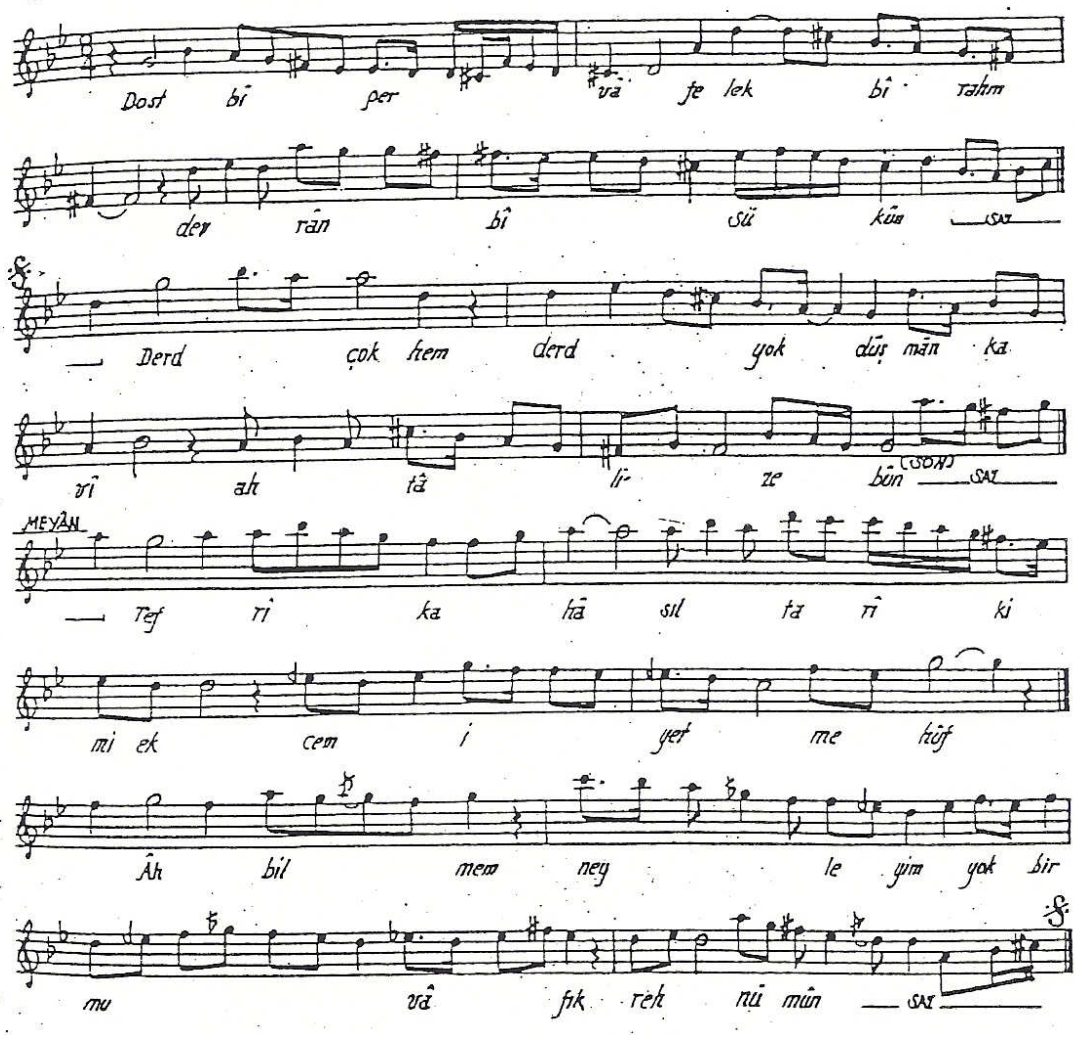


NİHAVEND ŞARKI

(Dost bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn)

Güfte: Fuzulî
Beste: Sultan Mehmed Vahideddin

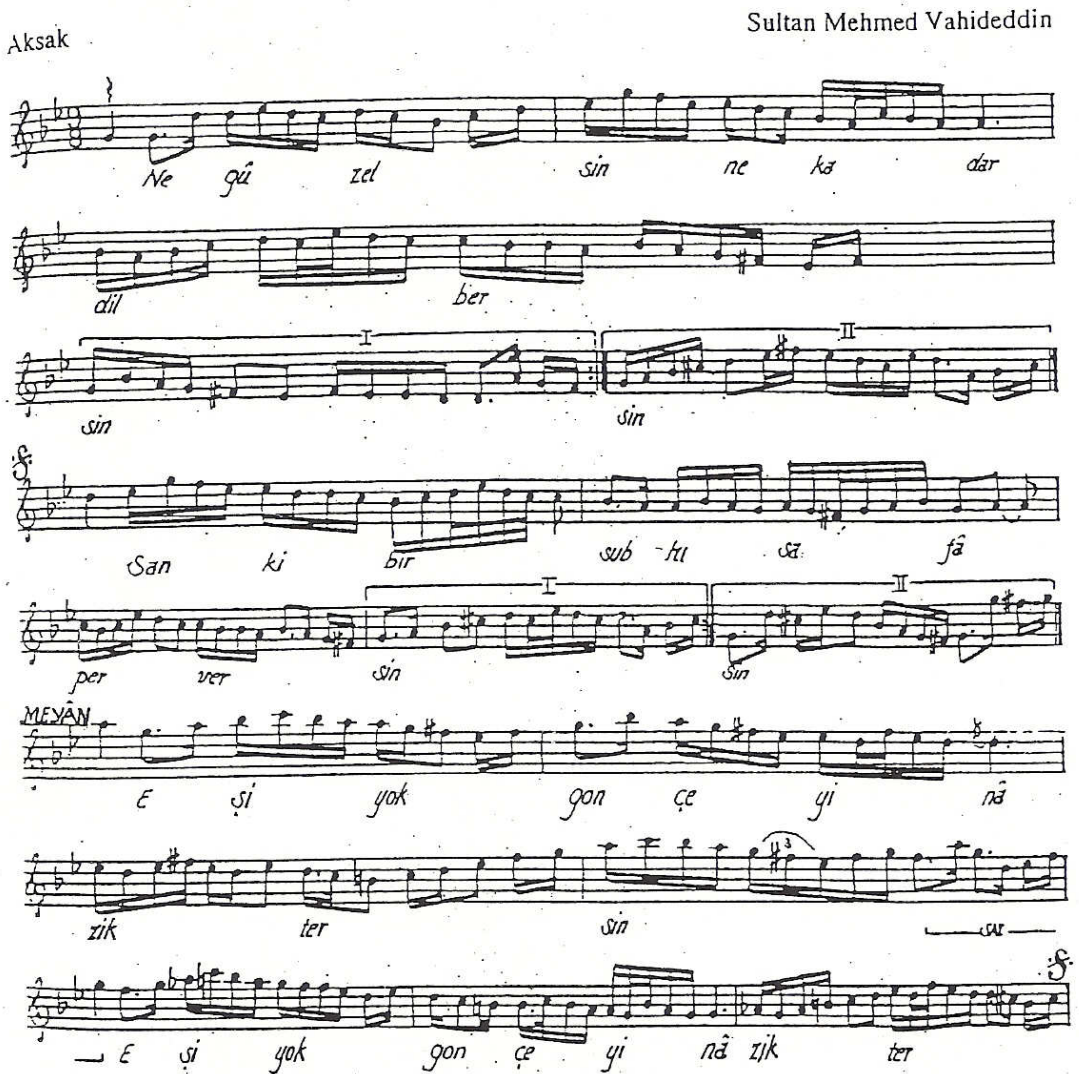
Ağır Düyek



NİHAVEND ŞARKI

(Ne güzelsin ne kadar dilbersin)

Sultan Mehmed Vahideddin

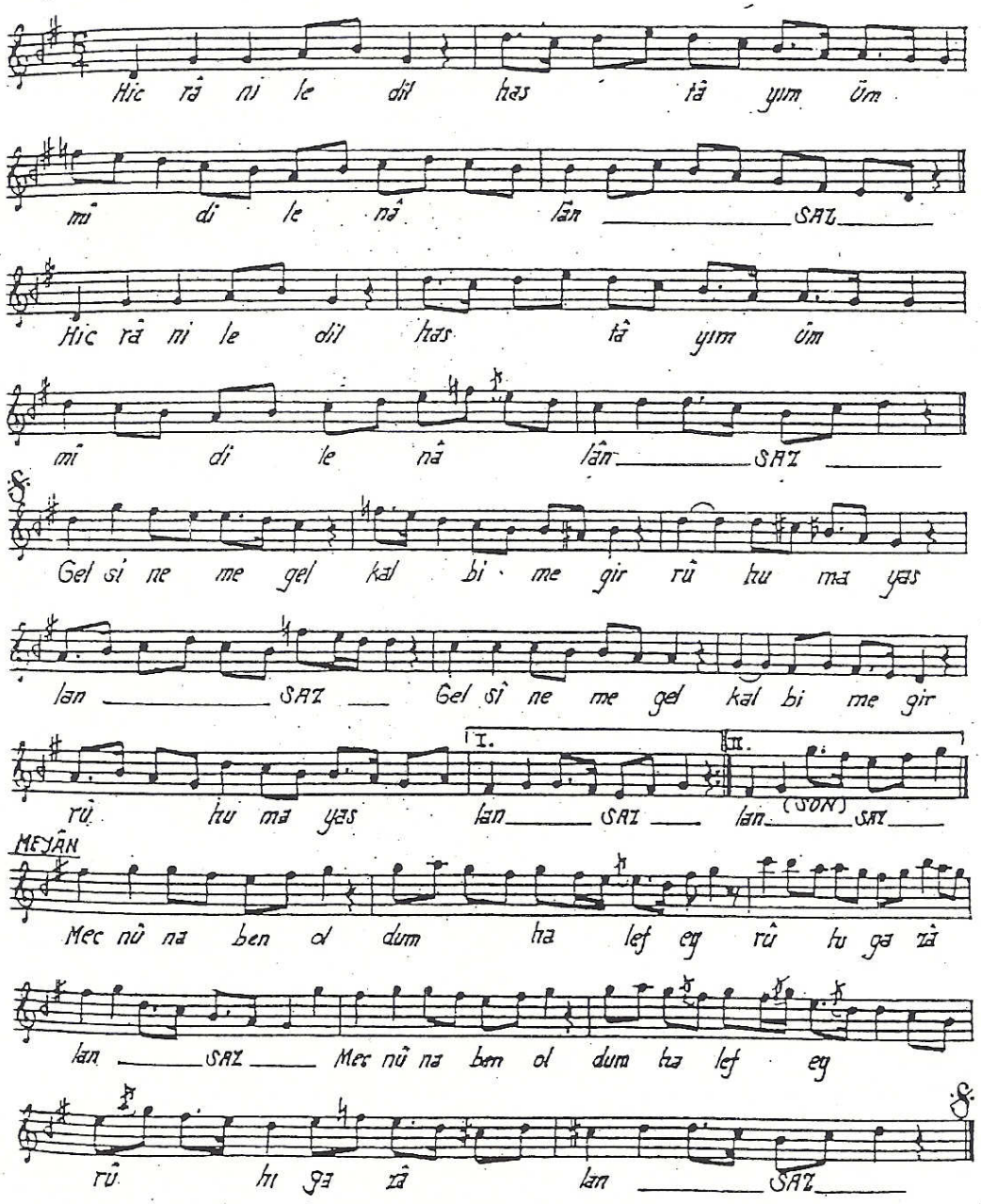


RAST ŞARKI

(Hicrân ile dil-hastayım ümmîd ile nâlân)

Güfte: Fâik Âlî Bey
Beste: Sultan Mehmed Vahideddin

Sengin Semai

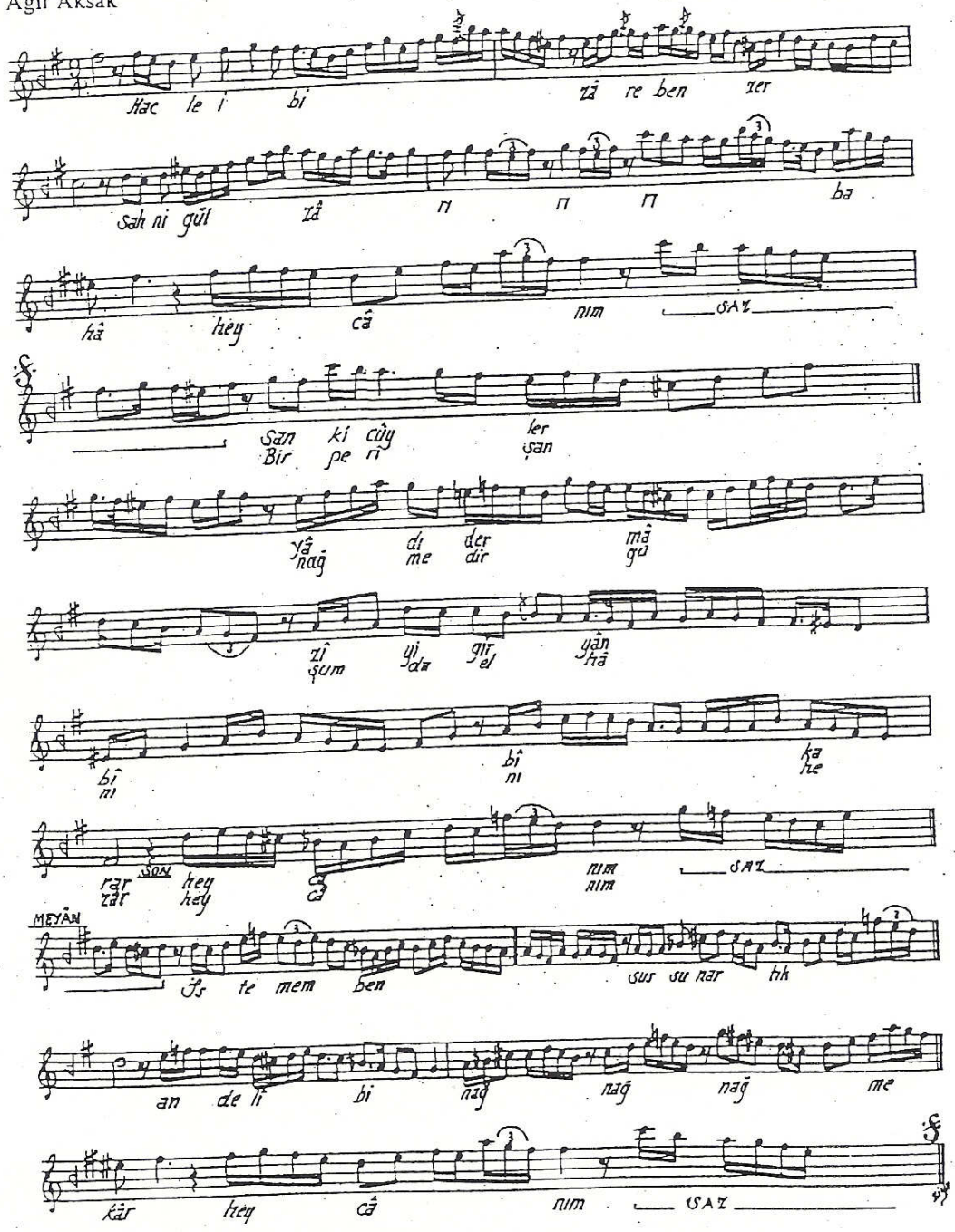


EVC ŞARKI

(Hacle-i bî-yâre benzer sahn-ı gülzâr-ı bahar)

Ağır Aksak

Sultan Mehmed Vahideddin

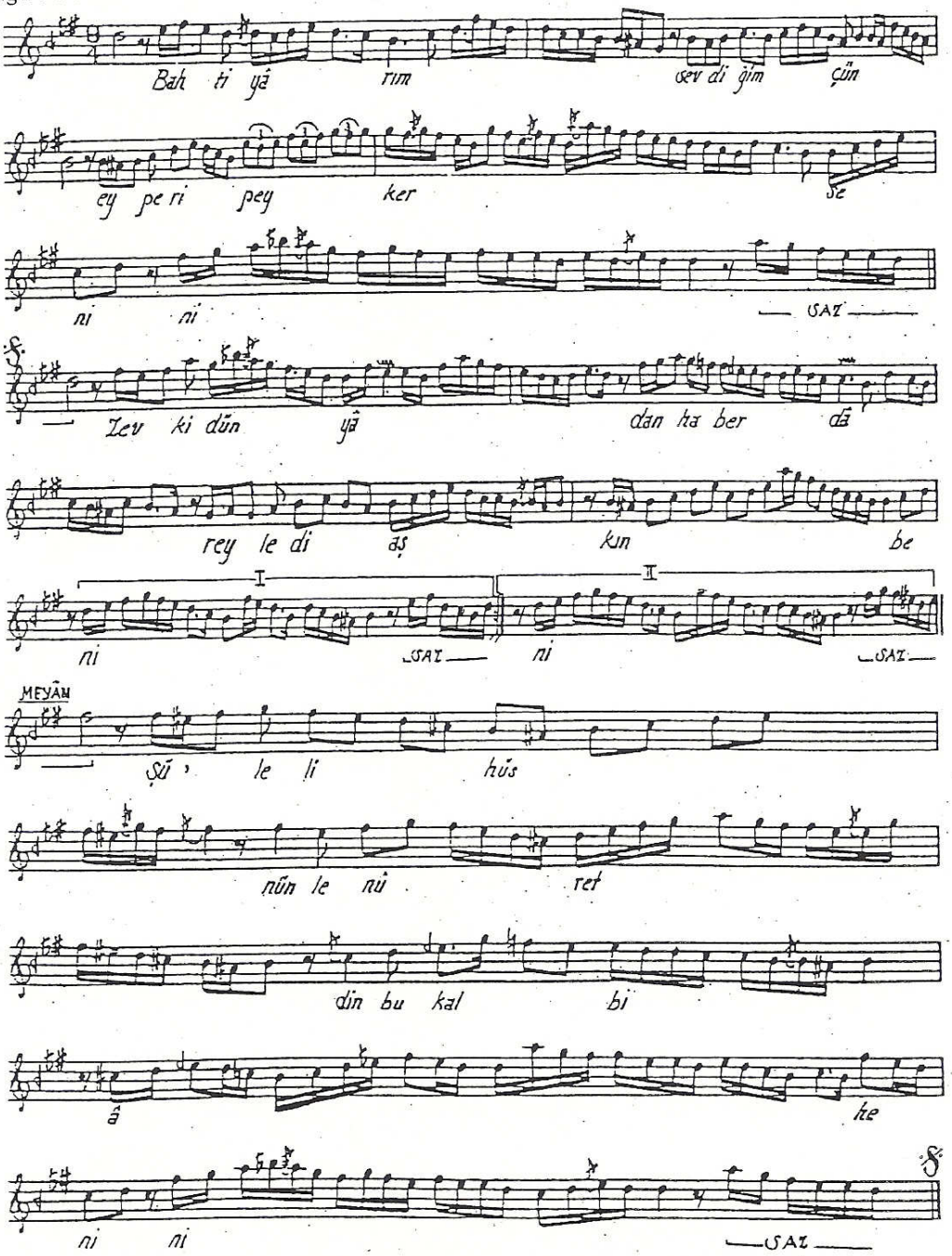


HÜZZAM ŞARKI

(Bahriyârım sevdiğimçün ey perî-peyker seni)

Ağır Aksak

Sultan Mehmed Vahideddin

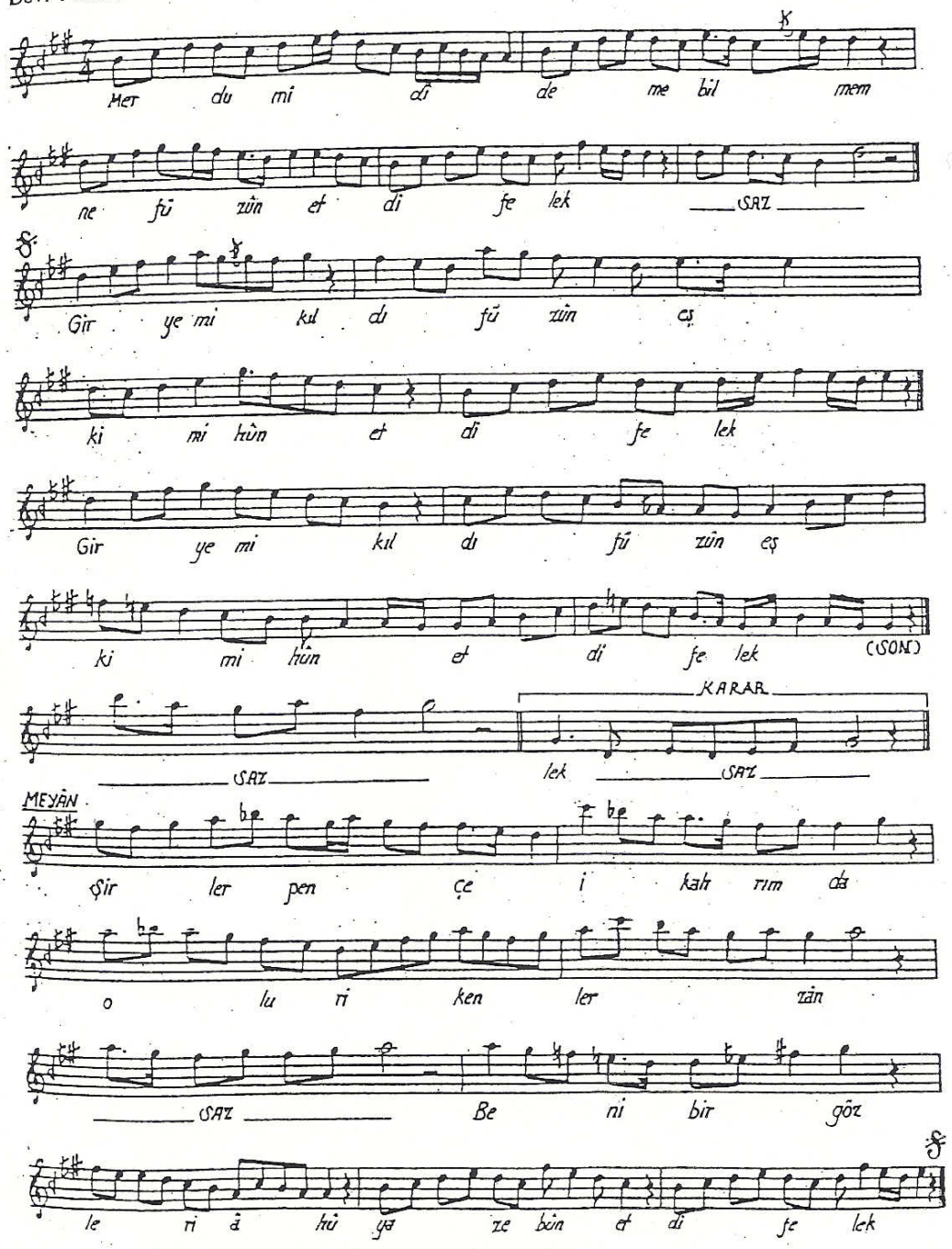


SUZİNÂK ŞARKI

(Merdum-i dîdeme bilmem ne füsûn etdi felek)

Devr-i Hindî

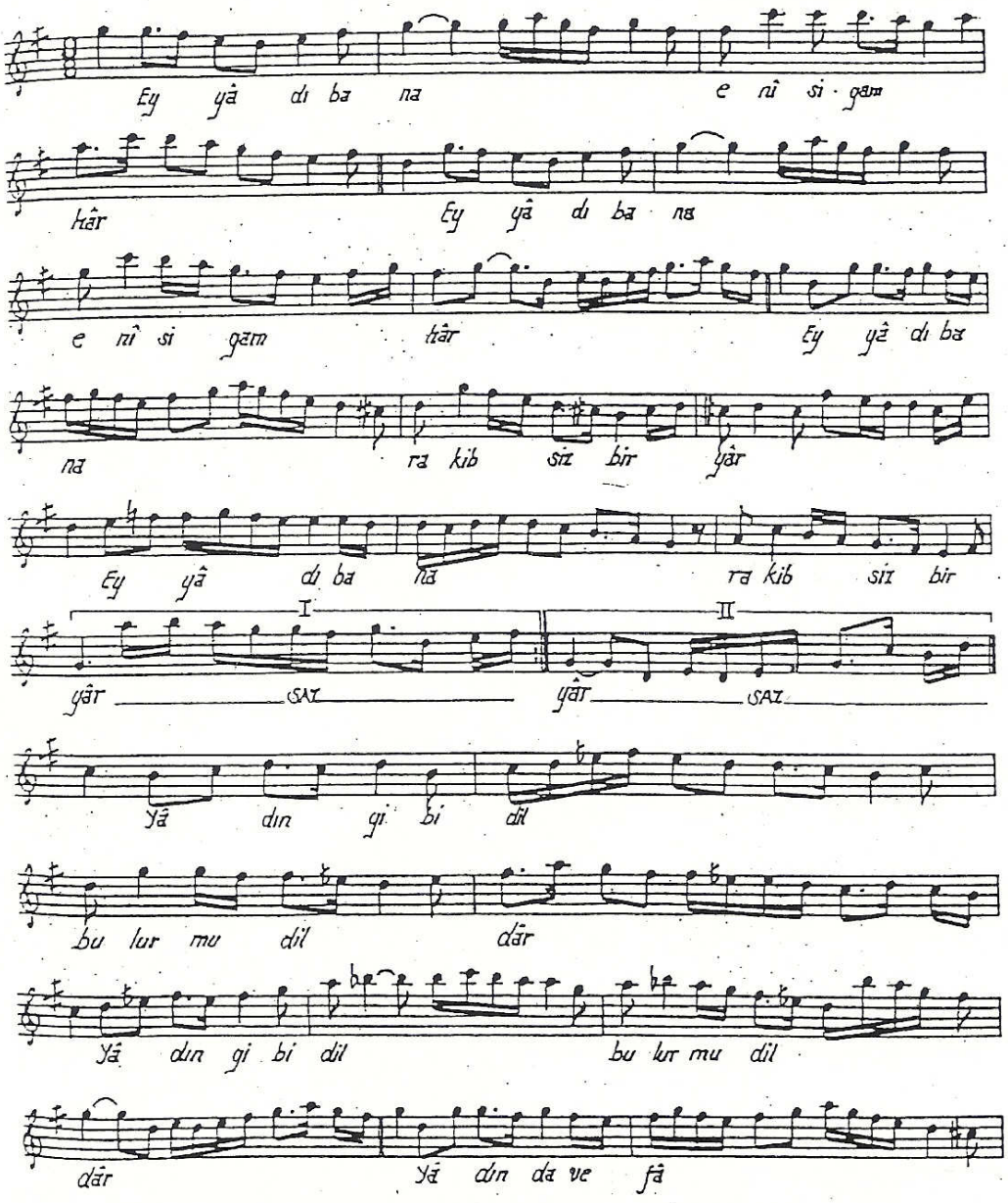
Sultan Mehmed Vahideddin

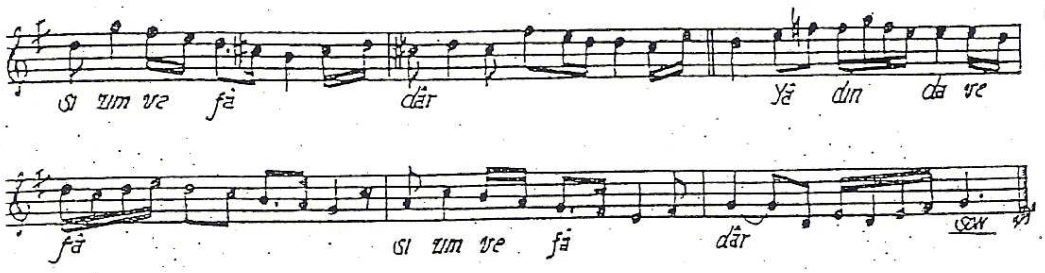


MÂHUR ŞARKI

(Ey yâdı bana enîs-i gam-hâr)

Sultan Mehmed Vahideddin





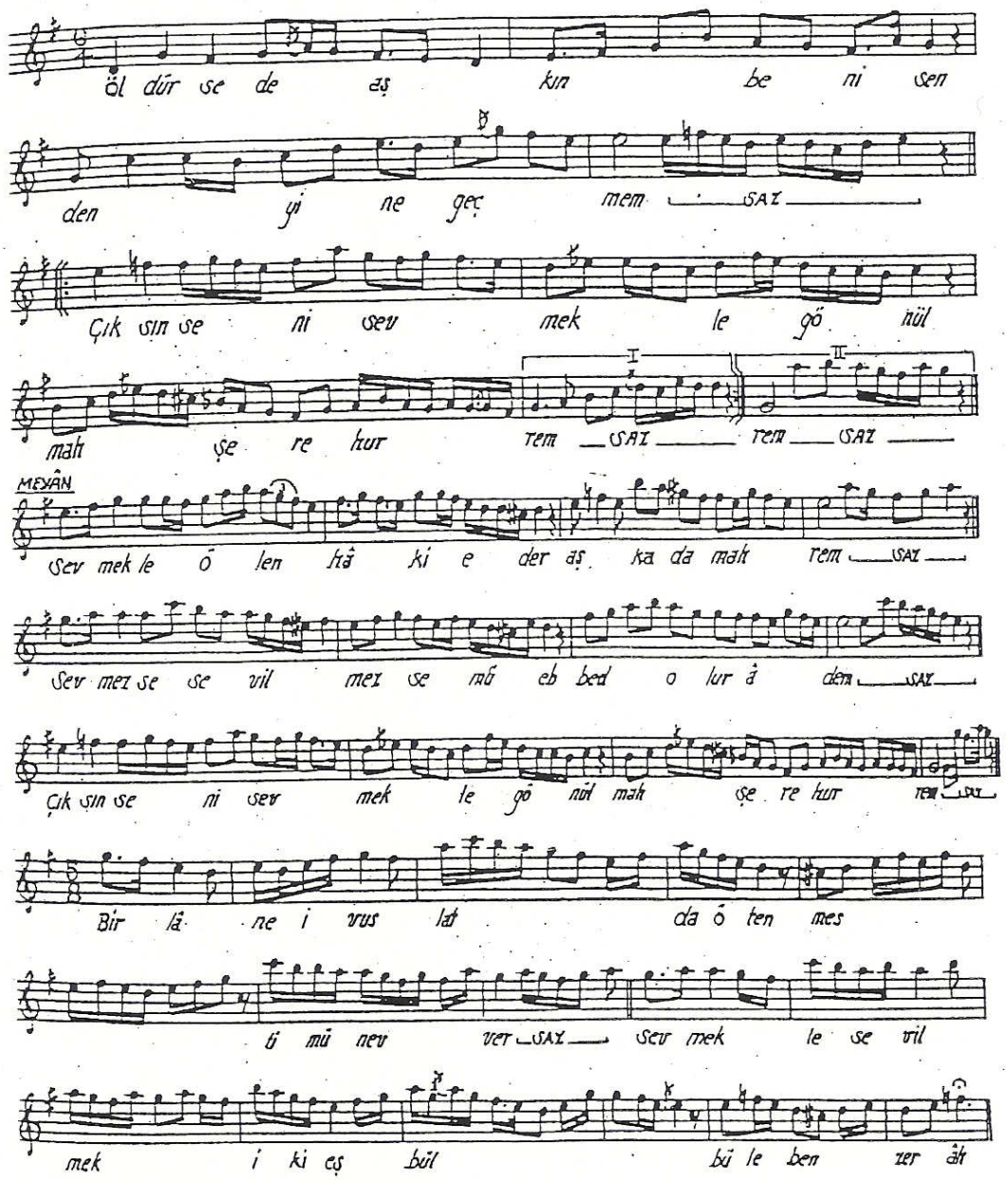
Ey yâdı bana enîs-i gam-hâr
Ey yâdı bana rakîbsiz bir yâr
Yâdın gibi dîl bulur mu dîldâr
Yâdında vefâsızım vefâdâr

SUZİDİLÂRÂ ŞARKI

(Öldürse de aşkın beni senden yine geçmem)

Sengin Semai

Sultan Mehmed Vahideddin

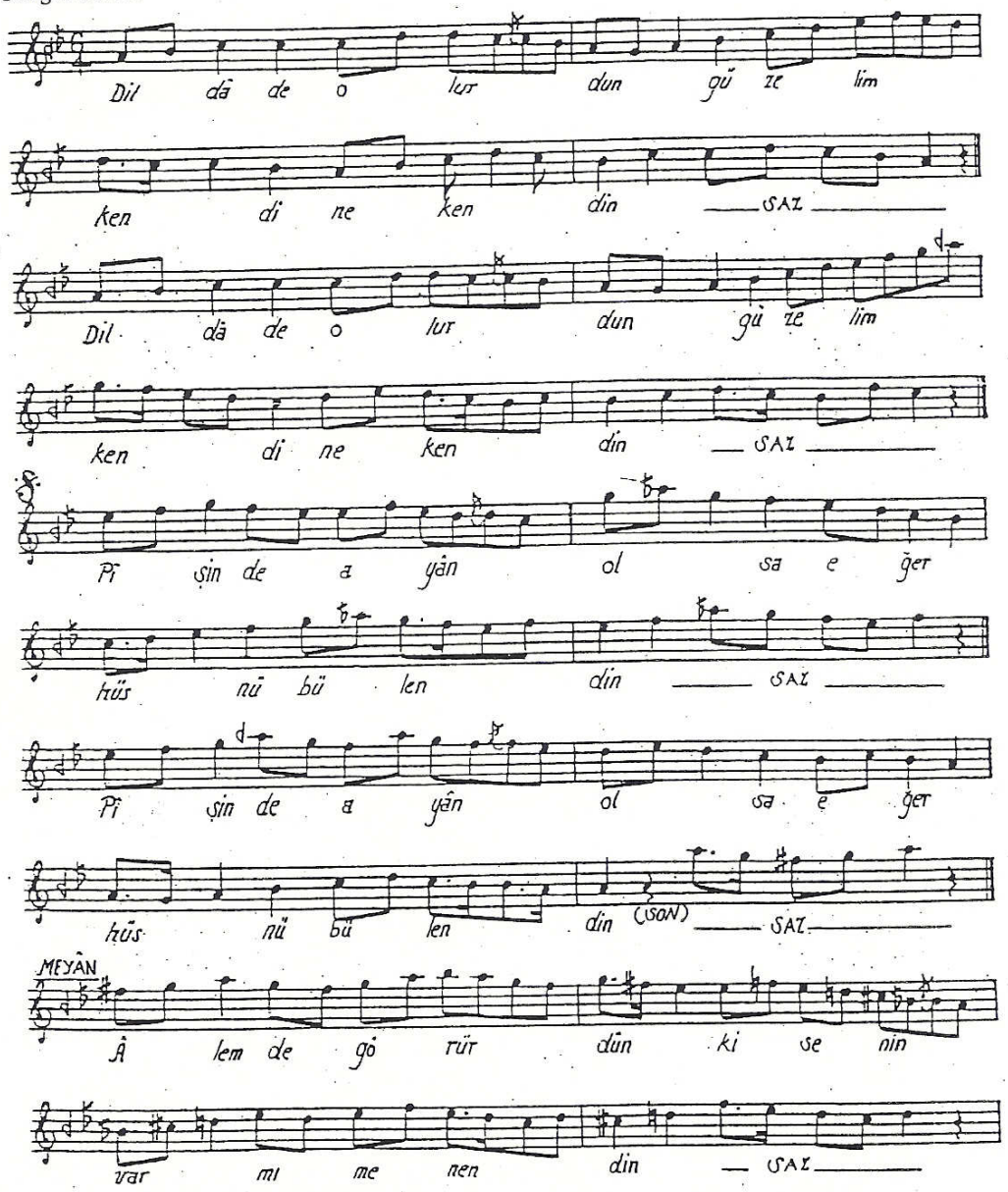


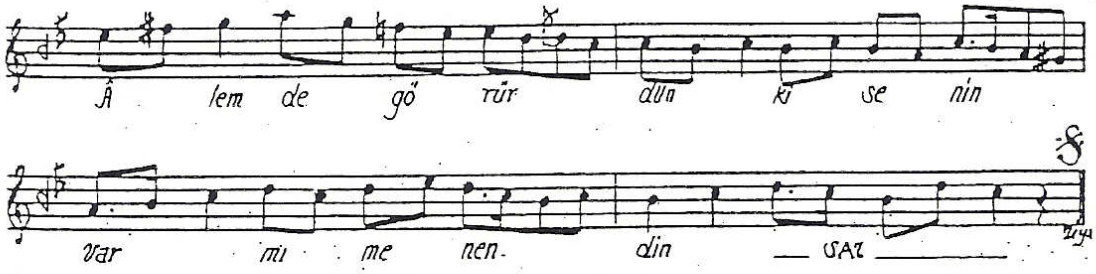
SABÂ ŞARKI

(Dildâde olurdun güzelim kendine kendin)

Sengin Semai

Sultan Mehmed Vahideddin





Dildâde olurdun güzelim kendine kendin
Pîşinde ayân olsa eğer hüsn-i bülendin
Âlemde görürdün ki senin var mı menendin
Pîşinde ayân olsa eğer hüsn-i bülendin

ÖZGEÇMİŞ

12.05.1976 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokulu Esentepe Mareşâl Fevzi Çakmak İlkokulu'nda, liseyi Beşiktaş Kız Lisesi'nde tamamladı. Müzik eğitimine altı yaşında girdiği TRT İstanbul Radyosu Çocuk Korosu'nda başladı. Uzun yıllar bu koroda çalışıp çeşitli konserler verdi.

1994 yılında İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı'nda Lisans eğitimi görmeye hak kazandı. Üniversite eğitimi sırasında Türk Sanat Müziği koroloro ve çeşitli mûsikî cemiyetleriyle çalışarak konserler verdi.

1999 yılında İ.T.Ü Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü'nden pekiyi dereceyle mezun oldu. 2008 yılında öğrenim görmeye başladığı T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir.

Tülin Pelin Ekinci 1999 yılında Şişli Anadolu Lisesi'nde başladığı müzik öğretmenliği görevini hâlen sürdürmektedir.