

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MUSİKİSİNDE BİR İNKİŞAF HİKÂYESİ:
ŞARKI FORMUNUN YÜKSELİŞİ VE ETKİLERİNE DAİR
MÜSPET BİR OKUMA

İLKER YASİN ÇOKGÖR
22740005

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MUSİKİSİNDE BİR İNKİŞAF HİKÂYESİ:
ŞARKI FORMUNUN YÜKSELİŞİ VE ETKİLERİNE DAİR
MÜSPET BİR OKUMA

İLKER YASİN ÇOKGÖR
22740005
ORCID NO: 0009-0005-1881-6651

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

EYLÜL 2025

İlker Yasin ÇOKGÖR tarafından hazırlanan “Türk Musikisinde Bir İnkişaf Hikâyesi: Şarkı Formunun Yükselişi Ve Etkilerine Dair Müspet Bir Okuma” başlıklı çalışma, **23/09/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda [oybirliği / oyçokluğu] ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Doç. Dr. Bekir Şahin BALOĞLU

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Levent KAYA

.....

Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan BÜYÜKDUMAN

.....

ÖZET

TÜRK MUSİKİSİNDE BİR İNKİŞAF HİKÂYESİ: ŞARKI FORMUNUN YÜKSELİŞİ VE ETKİLERİNE DAİR MÜSPET BİR OKUMA

Türk musikisi formları arasında şarkı formu 19. yüzyılın ortalarından itibaren revaç bulmaya başlamıştır. Mazisi 17. yüzyıla kadar uzanan şarkı formunun gelişimi ve Türk musikisi repertuarında en geniş yeri teşkil etmesi büyük ölçüde bestekârlara atfedilen hususiyetlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Hacı Arif Bey'in neredeyse tüm bestelerini şarkı formunda yapması kendisinden sonraki bestekârları da etkilemiştir. Öyle ki Hacı Arif Bey'in çağdaşı olan Zekai Dede'nin klasik formlarda da eserler veriyor oluşu ona klasik ekolün son temsilcisi olma hüviyeti vermiştir.

19. yüzyıldan itibaren Batılılaşmanın Osmanlı Devleti bünyesinde iyiden iyiye kendini göstermesi Türk musikisini himaye eden en önemli unsurlardan sarayın Türk musikisi üzerindeki himayesinin tedricen azalmasına sebep olmuştur. Bu süreç Dede Efendi'nin söylediği rivayet edilen “Artık bu oyunun tadı kaçtı.” sözüyle sembolleşmiştir. Yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı Sarayı karşısında bestekârların Türk musiki sanatını himaye edecek ve seslerini duyurabilecekleri yeni bir mecrayı temin etmeleri gerekmiştir. Tanzimat'la beraber İstanbul'un kültür ortamları içerisinde saraydan taşan musiki talep edilir hale gelmiştir. Talep edilen bu musiki pek tabii ki küçük formda olmalı, ezgileri basit yapıda olmalı ve böylelikle klasik formdaki eserlerden daha rahat hafızaya alınıyor olmalıydı. Şarkı formu bu sebeple başta İstanbul'un eşrafı ve daha sonra tüm İstanbul halkı içerisinde kendine yer bularak musikinin himayesi için büyük bir imkânın temin edebilmesine vesile olmuştur.

Çalışmamızda şarkı formunun 19. yüzyıl ortalarından itibaren repertuvarda en geniş yeri işgal etme sürecine bakılarak Türk musiki sanatının kendine yeni imkanlar bulmak üzere şarkı formunun kullanılması üzerinde durulmuştur. Şarkı formunun revaç bulmasıyla Türk musikisinde temin edilen hayat sahasına dikkat çekilerek estetik olarak “bozulma” yönündeki tenkitler de gösterilip bunlara cevaplar aranmaktadır. Şarkı formunun gelişimini yalnızca bestekârların şahsi estetik tercihleri, musikideki küçülme ve hatta sonrasında tenkide uğramasına yol açacak olan bayağılaşma çerçevesinde ele alma temayülüne karşı şarkı formunun Türk musikisine kazandırdığı hayat sahasına dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi, Form, Şarkı, Batılılaşma

ABSTRACT

A POSITIVE PERSPECTIVE ON TURKISH MUSIC FINDING NEW CHANNELS IN THE PROCESS OF THE SONG FORM GAINING POPULARITY

Among classical Turkish music forms, the şarkı form began to get in vogue in the mid-19th century. The development of the şarkı form, which dates back to the 17th century, and its gradual emergence as the sole form in classical Turkish music has been tried to be explained widely by the characteristics attributed to the composers. The fact that Hacı Arif Bey composed only in the şarkı form influenced all composers after him, especially his student Şevki Bey. In fact, Zekai Dede, who was a contemporary of Hacı Arif Bey, also composed in other classical forms gave him the identity of being the last representative of the classical school.

Westernization began to show itself more and more in the Ottoman Empire from the 19th century onwards causing the palace, one of the most important elements that protected classical Turkish music, to decrease its patronage over classical Turkish music gradually. This process has been symbolised by the words attributed to Dede Efendi: "This game has lost its appeal." In response to the Ottoman court's orientation toward the West, composers were compelled to secure a new platform through which they could preserve the art of Turkish music and make their voices heard. With the Tanzimat period, music overflowing from the palace began to be sought after within Istanbul's cultural spheres. Naturally, this demanded music had to be in small forms, with simple melodies, and thus more easily memorized than works in classical forms. For this reason, the şarkı form was able to find a place first among Istanbul's notables and later within the wider public, thereby providing a significant opportunity for the patronage of music.

This study focuses on the utilization of the şarkı form as a means for Turkish music to create new opportunities for itself, examining its process of becoming the most prominent form in the repertoire from the mid-19th century onward. By highlighting the vital space secured in classical Turkish music through the rise in popularity of the şarkı form, critiques concerning its aesthetic "degradation" are also presented, alongside attempts to address these criticisms. In response to the tendency to interpret the development of the şarkı form solely within the framework of composers' personal aesthetic choices, musical simplification, and even the vulgarization that would later attract criticism, attention is drawn to the vital role assumed by the şarkı form.

Keywords: Classical Turkish Music, Form, Şarkı, Westernization

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç ve Sınırlılıklar	2
1.3. Önem	3
2. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK MUSİKİSİNİN SEYRİ	4
2.1. Batılılaşma Sürecinde Türk Musikisinin Himayesi	8
2.2. Türk Musikisinin İcra Edildiği Mekânların Çeşitlenmesi	17
2.2.1. Tekkeler	19
2.2.2. Kahvehaneler	20
2.2.3. Kırathaneler	23
2.2.4. Ev Meclisleri	25
2.2.5. Cemiyet ve Mektepler	27
2.2.5.1. Dârülmusiki-i Osmani Cemiyeti	27
2.2.5.2. Dârülhan Musiki Mektebi	28
2.2.5.3. Terakki-i Musiki Mektebi	30
2.2.5.4. Dârüttalim-i Musiki Mektebi	30
2.2.5.5. Üsküdar Musiki Cemiyeti	31
2.2.5.6. Dârülfeyz-i Musiki	31
2.2.5.7. Musiki-i Osmani Hanımlar Dershanesi	32
2.2.5.8. Gülşen-i Musiki Mektebi	32
2.2.5.9. Şark Musiki Cemiyeti	33
2.2.6. Gazino ve Meyhaneler	33
2.2.7. Konserler	35
3. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK MUSİKİSİNDE ŞARKI FORMUNUN SEYRİ	38
3.1. Form	38
3.1.1. Şarkı Formu	41
3.1.2. Şarkı Formunun Nazarî Kâideleri	42
3.2. Şarkı Formunun Revaç Bulma Süreci	44

3.2.1. Muzıka-yi Hümâyun'da Görev Alan Türk Musikisi Bestekârlarının Beste Formları Tercihii	47
3.2.1.1. Haşim Bey	47
3.2.1.2. Sermüezzın Rifat Bey	48
3.2.1.3. Muallim İsmail Hakkı Bey	49
3.2.1.4. Hacı Arif Bey	49
3.2.1.5. Şevki Bey	50
3.3. Şarkı Formunun Bestelenme Oranındaki Değişim	51
3.4. Şarkı Formunun Revaç Bulmasındaki Teknik Sebepler	52
3.5. Klasik Formlardan Şarkı Bestekârlığına Geçiş Sürecinde Terennümlerin Dönüşümü	54
3.6. Şarkılarla Dönüşen Fasıl.....	57
3.7. Gelişen Ses Kayıt Teknolojilerinin Şarkı Formunun Yaygınlaşmasına Etkisi	59
3.8. Şarkı Besteciliğiyle Dönüşen Prozodi.....	61
3.9. İstanbul Türkülerinin Şarkılarla Beliren Karakteri	64
3.10. Şarkı Formuyla Dönüşen Musikiye Tenkitler ve Cevap Arayışları.....	66
4. SONUÇ	76
KAYNAKÇA	80
EKLER.....	87

TABLÖLÄR LİSTESİ

Tablo 1. Atrabul Âsâr'da Belirtilen Bestekârların Meslekleri	14
Tablo 2. Türk Musikinde Kullanılan Formlar	39



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Dede Efendi'nin Ferahfeza Bestesinde Geçen Tehammül Kelimesinin Bestelenişini Gösterir Nota63



1. GİRİŞ

Türk musikisi cami ve tekkeler, Enderun, Mehterhâne ve evlerde meşkle neşvünema bularak yaşayagelmiş ve Osmanlı Devleti'nin himâyesiyle de desteklenmiştir. Türk musikisine teveccüh eden bazı hükümdarlar zamanında bu himâye artmış ve musikiye nisbeten daha az teveccüh eden hükümdarlar zamanında azalmıştır. Musiki ile arası hoş olmayan hükümdarlar zamanında ise sekteye uğramış ve nihayet Batılılaşma süreci sonrasında gitgide devletin desteğinin azaldığı Türk musikisinde yapısal bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Şarkı formu tam da bu dönüşümün kilit noktasını teşkil etmektedir.

Türk musikisi denilince en büyük bestekârlar arasında zikrettiğimiz Itri, Dede Efendi ve pek çok büyük bestekâr saraya müntesiptirler. 3. Selim ve 2. Mahmud saltanatı sıralarında musikin devlet tarafından himâyesi zirveye ulaşmıştır. Kendisi de bestekâr olan 3. Selim zamanında Dede Efendi başta olmak üzere, Abdalbâki Nasır Dede, Dellalzade İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Hacı Sadullah Ağa gibi besteciler de saray tarafından himaye edilmiştir.

Türk musikisinin saray tarafından himayesi, kendini iyiden iyiye gösteren Batı tarzı hayatın musikide tecessüm etmesiyle tedricen azalmaya başlamıştır. 2. Mahmud devrinde yeniçeriliğin ve ona bağlı olan Mehterhâne'nin lağvedilip akabinde Muzika-yi Hümâyun'un tesis edilmesiyle beraber sarayın musiki hususundaki tavrı da sarahate kavuşmuştur. Bu sarahate rağmen Türk musikisi 2. Mahmud devrinde de büyük gelişim gösterebilmiştir. Abdülmecid devrine gelindiğinde ise Dede Efendi sarayı terk ederek hacetmek üzere gittiği Mekke'de ölmüştür.

Büyük bestekâr Zekâi Dede, Türk musikisindeki tüm formlarda eser vererek kendinden önceki geleneğin bir devamı olmuştur. Kopuş Zekai Dede'den sonradır. Hemen aynı yaşlarda olan Hacı Arif Bey'le beraber musiki başka bir yere doğru evrilmiştir.

Kendisi de önceleri Muzika-yi Hümâyun kadrosunda olan Hacı Arif Bey'in şarkılarıyla birlikte Türk musikisinde yeni bir devir başlamıştır. Onun şarkı

formundaki ısrarı ve velut bestekârlığı dikkatleri çekmiş ve kendisiyle başlayan şarkı formunda eser verme modası gitgide büyümüştür. Talebesi Şevki Bey'in de bu alanda kendini göstermesiyle beraber şarkıların etkisi iyice artmıştır. Bundan böyle artık bestekârların önemli bir kısmı, hünerlerini büyük, süslü, terennümlü eserlerle değil, çoğu zaman dört mısradan müteşekkil bir güfteyi küçük usuller vasıtasıyla daha akılda kalıcı nağmelerle bezemek suretiyle şarkılar vücuda getirmekle göstermişlerdir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk musikisinde şarkı formu hem diğer formlara nazaran besteleniş oranı itibariyle hem de gördüğü talep itibariyle en çok tercih edilen form olmuştur. Pek çok formu uhdesinde barındıran Türk musikisi, Hacı Arif Bey'in -birkaç farklı formdaki eserini hariç tutarsak- sadece şarkı formunda eserler vermesinin ardından dönüşüme sahne olmuştur. Bu dönüşüm bestekârları da tercihleri hususunda ayırma tâbi tutmuştur. Klasik ekolü takip eden bestekârların geleneğe bağlılıklarına rağmen bestekârların ekserisinin şarkı formuna yönelmeleri Türk musikisinin seyrini değiştirmiştir.

Bu çalışmada, Osmanlı Devleti'nin son yüzyılındaki Batılılaşma süreciyle birlikte, Türk musikisinin himayesinin el değiştirmesine bakışla şarkı formu incelenmiştir. Şarkı formunun revaç bulmasıyla daha geniş kitlelere yayılması ve bununla beraber bu musikinin icra edileceği yeni yerler ve cemiyetlerin ortaya çıkması, böylelikle Türk musikisine yeni bir hayat sahası sağlaması üzerinde durulmuştur.

1.1. Problem

Osmanlı'nın son yüzyılı itibariyle Avrupa'nın siyasi ve kültürel hegemonyası altında Türk musikisinin sosyal ortamında yaşanan değişim olumsuz bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Ancak icra, mecra, eğitim ve himaye gibi birçok sahada yaşanan değişimlere rağmen Türk musikisi tesir alanını genişletmiştir. Bu “yeni” musiki hayatının olumlu tarafları nelerdir? Ladini musiki bakımından Türk musikisinin en önemli hayati ögesi olarak şarkı formu kabul edilebilir mi?

1.2. Amaç ve Sınırlılıklar

Türk musikisinin dönüşümündeki müspet hareketlerin şarkı formu örneklemeyle anlatılması bu çalışmanın asıl amacıdır. Şarkı formu evreni içinde, bu formda tarihsel anlamda ilk olarak çok fazla sayıda eser veren Hacı Arif Bey ve onun takipçilerinden

Şevki Bey ve Tatyos Efendi örneklemi ele alınmış; eserlerinden, biyografilerinden örnekler dönemin siyasi-kültürel hareketleri kapsamında değerlendirilmiştir.

1.3. Önem

Türk musikisinde tarihsel olarak musikinin dönüşüm süreci irdelenirken Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki değişimleri "bozulma" kavramı çerçevesinde ele alınması, beraberinde "Bu musikinin sonu geldi." söylemlerine zemin hazırlamaktadır. Geçmiş dönemin musikisine bakıldığında bozulma fikrinin haklılık payı taşıdığı düşünülebilir. Ancak her an değişen ve dönüşen bir varlık olan musikinin ontolojisi bakımından bu söylem gelenekle çelişmektedir. Öte yandan bitmiş bir geleneğin içinden konuşmak var olmayan bir şeyin mensubu olarak konuşmak manasına gelir ki bu da sonuç itibarıyla mensupların meşruiyetinin sorgulanmasını gerektirir.

Bu çalışma, şarkı formunun ortaya çıkışını bir "bozulma" olarak niteleyen geleneksel görüşün aksine bu formu tarihsel bir dönüşümün ve zorunluluğun doğal sonucu olarak yorumlar. Türk musikisinin modern dönemdeki seyrine içeriden bakan bu yaklaşım, onun varlığını sürdürme mekanizmasına dair özgün bir açıklama getirir.

2. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK MUSİKİSİNİN SEYRİ

Tanzimat dönemi, Osmanlı modernleşme sürecinin ilk sistemli adımlarının atıldığı, özellikle Batı düşüncesiyle yoğun temasın kurulduğu bir dönemi temsil eder. Bu süreçte, başta Fransa olmak üzere Avrupa’da gelişen fikir hareketlerine büyük bir ilgi gösterilmiştir.

3. Selim’le başlayıp 2. Mahmud’la yükselen Batılılaşma İsmail Dede Efendi, Kazasker İzzet Efendi, Şakir Ağa, Dellalzade, Osman Bey, Zeki Mehmed Ağa ve Yusuf Paşa’nın da aralarında olduğu son klasiklerin çıkmasına zemin hazırlamıştır. Nihayetinde ise büyük usullü klasik formlardaki eserlerin yerlerini divan şiirinde 18. yüzyılda revaç bulan şiir türü olan şarkı formundaki eserlere bırakmasıyla sonuçlanmıştır. 3. Selim’in keşfedip himaye ettiği ve 2. Mahmud’un taltif ettiği Dede Efendi’yi, sarayında Donizetti’nin bulunduğu Abdülmecid himaye etmeyi başaramamıştır. Hem klasik hem de yeni ortaya çıkmış formların hemen hemen hepsinde 300’e yakın eser bestelemiş, hem derviş, hem saraya mensup olabilmiş Dede Efendi, Donizetti ve Guatelli’den edindiği Batı musikisinin temel melodik yürüyüşüne dayalı "Kar-ı Nev", "Yine bir gülnihal" ve "Yine neş'e-i muhabbet" gibi eserleri de bestelemiştir. 68 yaşındayken sarayı terkederek hacca gitmiş ve koleraya yakalanarak Mekke’de ölmüştür (Tanrıkörur, 2011, s. 43).

3. Selim zamanında iştihar edip 2. Mahmud’un sarayında ününü artıran İsmail Dede Efendi, Tanzimat ve Abdülmecid dönemlerinin musiki alanındaki modernleşme adımlarına, güçlü bestecilik sezgisiyle kısmen uyum sağlayarak yeni tarzda birkaç eser de bestelemiştir. Ancak dönemin değişen ruhu ve dönüşen değerleri onun iç dünyasında derin izler bırakmış olmalı ki hac yolculuğuna çıkarken söylediği rivayet edilen “Bu oyunun artık tadı kalmadı.” sözü adeta musikiye dair simgesel bir vasiyetname gibi anılmıştır (Behar, 2015, s. 157-158).

Cinuçen Tanrıkörur Tanzimat’la birlikte musiki sahasında bozulma ve çöküşün de başladığından bahseder. Tanzimat’ın aynı zamanda bir musiki inkılabı olduğunu

söyleyerek Türk musikisinin geleneksel tüm normlarının bozulduğunu söyler (2011, s. 43). Türk musikisinin bozulduğuna dair kavrayışa ve bu yöndeki tenkitlere daha sonra değineceğiz. Ancak bu dönemden sonra Türk musikisinin yeni bir atılımın içinde olduğunu söyleyebiliriz. Zira saray ve çevresinin Batı kültürüne olan iştiağı Batı kültürünün tüm unsurlarının bir piyasasını oluşturmuştur. Batı kültürünün belki de en önemli yapı taşı olan musiki sanatı da bundan nasibini büyük ölçüde almıştır.

Batı musikisinin Osmanlı üzerindeki etkileri yalnızca 2. Mahmud döneminde askeri bandoya çoksesliliğin girmesiyle kalmamış; nota kullanımı ve neşriyatı, Batı çalgılarının Türk sazlarıyla birlikte kullanılmaya başlanması, koroların teşekkülü ve icralarda saz heyetinin oturma düzenine kadar pek çok alanda Türk musiki için köklü değişiklikler meydana gelmiştir (İlyasoğlu, 1999, s. 75).

Artık saray dışında da Fransız Tiyatrosu'nun musikili oyunlar ve operetlerinin sahnelenmeye başlanmasıyla birlikte, Batı'dan gelen sanatçılar bu temsiller vasıtasıyla Osmanlı'daki çoksesli musikinin gelişmesini sağlamışlardır. 1840'lı senelerde İtalyan opera topluluklarının Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'na gelen dönemin popüler İtalyan operalarını İstanbul sahnelerine taşımıştır (Aksoy, 1985, s. 1218).

Türk musikisinin icra edildiği kurumların çeşitlenmesi de Batılılaşmanın yoğun şekilde yaşandığı döneme rastlar. İlk konservatuvar olma hüviyetinde olan Dârülelhan'dan evvel Mevlevîhâne, Enderun, Mehterhâne, Muzıka-yi Hümayûn gibi müesseseler vasıtasıyla Türk musikinin tedrisi yapılmıştır. Gülşen-i Musiki, Dârü'l-Musiki-yi Osmanî, Dârü't-Talim-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti, Dârü'l Feyz-i Musiki cemiyetleri, tarikatlerin dergâhları, musikişinas konakları da bu işlevi gören bazı müessese ve mekânlardır (Öztuna, 1969, s. 153).

19. yüzyıl gerek Osmanlı Devleti'nin siyasi işleyişi için, gerekse sanatın işleyişi itibariyle büyük dönüşümlere sahne olmuştur. Batılılaşmanın ilk emareleri her ne kadar tarihçiler tarafından biraz daha geriye götürülse de Tanzimat Fermanı ilk büyük adım olarak zikredilir (İnalçık, 2006, s. 14).

Batılılaşma hadisesi 3. Selim'in orduda ve donanmada yapmak istediği değişikliklerle ve buna karşı ulemanın tepkisi ile Osmanlı Devleti'nin gündemine girmiş ve 200 seneyi aşkın bir zamandır akisleri devam etmekte olan bir maceradır. 3. Selim'in ardından halefi 2. Mahmud'un 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nı lağvedilmesiyle beraber Batılılaşma yolu kapanmamak üzere açılmıştır (Karal, 2006, s. 71).

Batılı tarzda kurulan ilk askerî musiki teşkilatı 3. Selim tarafından teşkil edilmiştir. Padişah, Yeniçeri Ocağı'ndan bağımsız olarak Nizâm-ı Cedîd adıyla yeni bir askerî birlik tesis etmiştir. Yeni oluşturulan bu askerî teşkilata ders vermek üzere Fransa'dan subaylar davet edilmiş ve çağdaş askerî anlayışa uygun bir boru ekibi kurulmuştur. Söz konusu topluluk, birliğe ilave edilmiştir (Sevengil, 1962, s. 27). Yeniçeri Ocağı'nın lağvından sonra bu boru heyeti, Mehterhâne'nin yerini alarak Muzıka-yi Hümâyun'un ilk nüvesi kabul edilmiştir. Yeniçerilerin ayaklanması akabinde Nizâm-ı Cedîd de lâğvedilmiştir (Toker, 2012, 16).

2. Mahmud'un 1808 senesinde tahta çıktığında askerî mûsikî yapma görevini Mehterhâne'de idi. Bu durum Yeniçeriliğin ve dolayısıyla Mehterhâne'nin kapatıldığı ve Muzıka-yi Hümâyun'un kurulduğu 1826 yılına dek devam etti. Mehterin önceki dönemlerden farklı bir teşkilatlanması yoktu. Teşkilatlanma düzeni aynı şekilde devam etmekteydi. Bu sistem Muzıka-yi Hümâyun'la beraber devam ederek ona bağlı musiki toplulukları olarak kurumsallaştı. (Toker, 2012, s. 20).

1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte, yalnızca saraya özgü bir hizmet birimi olan ve tamamen musikişinaslardan oluşan “Mehterhâne-i tabl-u âlem”in de kapatılması Türk musiki tarihine dair pek çok belirsizlik ve çeşitli soru işaretlerini beraberinde getirmiştir (Öztürk, 2019, s. 239).

Enderûn'a mensup musikişinaslar Batı musikisi öğrenecekler ve askerî birlikler için Bandolar kurulacaktı. Bandodaki ilk hocalar Süvâri Borazanı Vaybelim Ahmed Ağa ile Trampetçi Ahmed Usta'dır. Vaybelim Ahmed Ağa ve Trampetçi Ahmed Usta 3. Selim zamanında kurulan Nizâm-ı Cedîd teşkilâtına girmişler ve boru takımında çalışarak Batı musikisi ile meşgul olmaya bu şekilde başlamışlardır (Sevengil, 1962, s. 4-5).

Mahmut Ragıp Gazimihal teşkil edilen ilk bandonun başına ecnebi tebaadan İstanbul'da mukim bulunan Fransız Mr. Manguel isminde bir yabancının getirildiğini ve bu kişinin hizmetinin de kısa sürdüğünü belirtir. 1828 senesinde ise Giuseppe Donizetti çağrılarak askerî bandolar hocası olarak göreve başlamıştır (2019, s. 53).

Artık musiki devlet merasimlerinde Mehter ile değil, yerine tesis edilmiş olan bando ile sunuluyordu. Muzıka-yi Hümâyun ve ordu bandoları, devletin resmi musiki kurumları olarak tesis edilmiş ve tanınır olmuştu (Alimdar, 2011, s. 32).

Muzika-yi Hümâyun, önceleri mehterin görev aldığı her yerde görev almaya başlamış, devlet nazarında yapılması adet olmuş olmuş törenlerin hepsinde görev alarak mehterin rolünü aynıyle oynamıştır (Toker, 2012, s. 19).

Donizetti ilk iş olarak porteli nota yazısını Muzika-yi Hümâyun musikişinaslarına öğretmiştir. Muzika-yi Hümâyun musikişinaslarının çoğu Hamparsum notasını biliyordur buna mukabil Donizetti Paşa da onlardan Hamparsum notasını öğrenmiştir (Gazimihal, 2019, s. 55).

Her ne kadar modernleşmeyle beraber musiki sanatı için Muzika-yi Hümâyun yegâne topluluk olarak görülse de sarayda Muzika-yi Hümâyun'un yanı sıra musiki icra eden başka topluluklar da vardır. 2. Mahmud devrinde sarayda mûsikî icra eden topluluklarını şunlardır:

- Mehter ve Muzika-yi Hümâyun
- Müezzinân-ı Hâssa
- Sâzendegân-ı Hâssa (Toker, 2012, s. 20).

Bir şeye veya bir kimseye mahsus olan manasına gelen hassa aynı zamanda saraya ve padişaha ait olan manasında da kullanılmış olup Osmanlı sarayında görevli müezzinlerin teşkilatına Müezzinân-ı Hâssa denilmiştir (Toker, 2012, s. 28).

Dini musiki icrası Osmanlı sarayında her zaman önemli bir mevkiye sahip olmuştur. 2. Mahmud devrinde de önemini korumuştur. Dini günlerde ve gecelerde mûsikî icrâsı ve pâdişahın yer aldığı vakit namazlarında müezzinlik yapan musikişinasların oluşturduğu topluluğa Müezzinân-ı Hâssa, bir teşkilat olarak ser-müezzinin riyasetindeki müezzinlerden oluşurdu (Toker, 2012, s. 28).

2. Mahmud döneminde Sâzendegân-ı Hâssa mensubu olan pek çok önemli musikişinas aynı zamanda Müezzinân-ı Hâssa'da da görev yapıyordu. Söz konusu mûsikîşinasların bazıları her iki kurumda eş zamanlı olarak görev yapmaktaydı. (Toker, 2012, s. 33). Rauf Yekta Bey, Sâzendegân-ı Hâssa'nın 2. Mahmud dönemindeki üyeleri için şu isimleri vermektedir:

Hânendeler: Dede Efendi, Dellâlzâde İsmâil Ağa, Ferâhnak sahibi Şakir Ağa, Şehlevendim Hâfız Abdullah Ağa, Çilingirzâde Ahmet Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi, Kömürçüzâde Hâfız Efendi, Basmacı zâde Abdi Efendi. Neyzenler: Meşhur hattat Mustafa İzzet Efendi, Binazir Müsâhip Said Efendi (Said Efendi ney dahi çalar sa da küme fasıllarında alelekser girift çalarmış). Kemâniler: Rıza Efendi,

Şakir Ağa birâderi, Mustafa Ağa, Ali Efendi. Tanbûriler: Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Keçi Ârif Ağa, Necip Ağa (1960, s. 775-776).

2. Abdülhamid döneminde ise sarayın tercihi net bir şekilde bellidir artık. Zira 2. Abdülhamid'in şahsi olarak da tercihi Batı musikisidir. Mes'ud Cemil, sarayın 2. Abdülhamid zamanındaki tutumu için şunu nakleder: "Sultan Abdülhamit sarayının karakteristik bir tarafı, hiç şüphesiz, ihtiyar bir çınar gibi ayakta duran, fakat klasik bünyesi yavaş yavaş kemirilen eski Türk musikisinin yanında, taze biten Garp musiki için ses, orkestra ve balet alanlarında bir cins konservatuvar olmasıdır." (2012, s. 92).

Abdülhamid, genç yaşlarında keman ve piyano eğitimi almış ve çocuklarının da en az bir Batı çalgısını ustalıkla çalabilecek düzeyde yetişmelerini sağlamıştır (Toker, 2019, s. 372). Kızının ifadesiyle alafranga musikiyi alaturkaya tercih etmesi ve Türk musikisini gamdan ibaret bulması sarayın gitgide yükselen Batı hayranlığını ve Türk musikisine bakışını gözler önüne serer (Osmanoğlu, 1986, s. 29).

2.1.1. Batılılaşma Sürecinde Türk Musikisinin Himayesi

Batılılaşma sürecinde Türk musikisinin nasıl himâye edildiğine bakmadan evvel, Batılılaşma öncesinde de musikinin himâye edilmesine bakmak gerekir.

Modern zamanlar boyunca sanatın hangi iktidar ve çevreler tarafından nasıl himaye edildiğine dair çeşitli tezler öne sürülmüştür. Türk musiki sanatının da nasıl himaye edildiği ve nasıl gelişerek günümüze intikal ettiğine dair çeşitli tezler üretilmiştir. Bu tezlerden en kuvvetlisi hiç şüphesiz büyük ölçüde Osmanlı Devleti'nin musiki sanatını himaye etmesidir.

Patrimonyal otorite, aile reisinin ev topluluğu üzerindeki geleneksel ve ayrıcalıklı yetkisine dayanan patriyarkal otoritesinin mal varlığının büyümesi ve yetki alanının genişlemesiyle birlikte düzenli bir yönetim yapısına ve askeri güce ihtiyaç duyması sonucu ortaya çıkan yönetim şekline verilen isimdir (Aslan, 2003, s. 246). Osmanlı Devleti'nde de birçok geleneksel imparatorlukta olduğu gibi patrimonyal yönetimin izlerine rastlamak mümkündür. Bu yönetim biçimi özellikle kul ve tımar sistemi sayesinde işlerliğini sürdürmüş, ancak bu sistemlerin bozulmasıyla birlikte etkisini yitirmiştir (Aslan, 2003, s. 251).

Niyazi Berkes de Türkiye'de Çağdaşlaşma kitabında Osmanlı rejiminin temel unsurları hakkında geleneksellik ve kanun-ı kadimden bahsederek bunları tamamlayan üçüncü bir unsur olarak patrimonyal işleyişi zikreder. Berkes'in patrimonyal devleti

tarifine göre Tanrı yalnızca evrenin düzenini kurmakla kalmamış, bu düzenin korunması ve sürdürülmesi için padişahı görevlendirerek onu yeryüzündeki temsilcisi, gölgesi ve halifesi kılmıştır (2012, s. 30).

Patrimonyal bir işleyişe sahip olan Osmanlı'da sanatçının, içinde yaşadığı toplumun hâkim sosyal ilişkileri ve kültürel yapısı ölçüsünde sanatını ortaya koyduğunu belirten Halil İnalçık patrimonyal işleyişin sanat alanındaki etkisinin mutlak olduğunu ileri sürer (2015, s. 345). Müşterisiz mal zayıdır ve yaratılan her bir değer ancak o değerın kıymetini bilen ve giderek o değerın üretimini teşvik eden bir gücün varlığına ihtiyaç duyar. Aksi takdirde bir değer ortaya koymanın sözgelimi bir eser ortaya koymanın da manası olmaz.

İnalçık'a göre yüksek kültür ve sanat patrimonyal devlet yapısında ancak sarayın himaye ettiği kültür ve sanatta kendini gösterebilmiştir. Hükümdarın sarayı toplumdaki en yüksek itibarın kaynağı idi. En büyük mimarlar saraydan çıktığı gibi, en büyük şairler ve en büyük zanaatkârlar da yine saraydan çıkmışlardı. Bilim ve sanatın hamisi olan hükümdarın, neyin iyi, güzel ve doğru olduğu hususunda söz sahibi olabilmesi için ilim ve sanatta müktesebatının kuvvetli olması gerekiyordu (2015, s. 345-346).

Halil İnalçık başta Medici ailesi olmak üzere modern çağda pek çok örnekle sanatı himaye ve teşvik eden otoritelerden örnekler getirerek sanat üretiminin sanatı himaye eden güçle olan ilişkisini ortaya koymuştur (İnalçık, 2015, s. 346). Tarihten bugüne gelirken de sanatı himaye ve teşvik eden ve sanatı üreten arasındaki ilişki ne derece karmaşık hale gelirse gelsin doğası gereği alışverişin varlığı pek de değişmemiştir.

Halil İnalçık'ın patrimonyal devlette sanatçı ve patron arasındaki ilişkini mutlaklığına Türk musikisi özelinde Cem Behar şüpheyle yaklaşır. Behar'a göre İstanbul'da şekillenen "tarz-ı Osmânî" musikinın oluşum sürecinde, farklı sosyal sınıflardan, çeşitli zümrelerden ve her etnik ya da dini topluluktan bireylerin rol almış olması, bu musiki kültürünün özünde saraya değil, şehir hayatına ait olduğunu belirtir. Zaman zaman padişahların ve yönetici çevrelerin destekleyici bir işlev üstlendiklerinin inkâr edilemeyeceğini belirtir fakat 16. yüzyıldan itibaren her dönemde musikişinasların büyük çoğunluğunun saray himayesinden uzak bir biçimde varlıklarını sürdürdüğünü söyler (2020, s. 63). Böylelikle Türk musikisi özelinde patrimonyal devlet ve sanatçı ilişkisine dair mutlak bir patron/kul ilişkisi olamayacağını dile getirir. Türk

musikisinin diğerk Ortadoğu imparatorluklarının aksine farklı bir toplumsal temel üzerinde yükseldiğini söyleyen Behar, bu musikin "mutlak padişah egemenliğinin bir sembolü ve ifadesi" olduğu yönündeki görüşe karşı çıkar. Bu görüşün ancak bazı önceki Ortadoğu İslam imparatorlukları için geçerli olabileceğini söyler. Bu tür bir yaklaşımın yalnızca savaşta veya devlet protokollerinde resmi musiki icra eden ve Yeniçeri Ocağı'nın bir parçası olan Mehter Takımı için geçerli olabileceğini söyler (2020, 64).

Hâlbuki daha en başta Abdulkadir Merâği bile otobiyografisinde serd ettiği şu sözlerde kendi zamanına dair patronaja işaret etmiştir:

Yıllarca zevk ve safa ile ömür sürdüm, cihan padişahlarından huzur ve istirahate erdim. Asrın padişahlarının meclislerinde, saraylarda, bağlarda, eyvanlarda bulundum, oralarda can sazlarının nağmelerini yücelttim, nice uygun tasnifler yaptım. Padişahlardan ihsanlar elde ettim, onlarda aradığım şeyleri buldum (Bardakçı, 1986, s. 153).

Abdulkadir Merâği otobiyografisinde Celayir Sultanı Üveys'in kendisine ihsanalarda bulunduğunu ve sonrasında Sultan Hüseyin'den himâye gördüğünü ve Ahmed Bahadır Han'ın hizmetinde bulunduğunu nakleder (Bardakçı, 1986, s. 154,155).

15. yüzyılda Orta Asya'daki Timurlu devletin sanatperver yöneticileri, Herat Musiki Ekolü olarak andığımız önemli bir sanat hareketinin gelişimine öncülük etmiştir. Bu ekol Türk musikisinin şekillenmesinde model teşkil edici bir himaye örneği sunmuştur (Uslu, 1998, s. 217). Osmanlı Devleti için Timurlular, askeri ve siyasi başarılarının yanı sıra bilim ve sanatı destekleyerek öncü bir rol oynamıştır. Batı'da "Timurlu Rönesansı" olarak adlandırılan bu dönem, İslam, Fars ve Türk-Moğol geleneklerinin bir sentezidir. Timur, fethettiği bölgelerden bilgin ve sanatçılarını yeni kurduğu şehirlere taşıyarak bu gelişimin öncüsü olmuştur. şahruh, Baysungur ve Hüseyin Baykara gibi sonraki Timurlu yöneticileri bu himaye geleneğini sürdürmüş ve bu sistem, daha sonra Osmanlı Devleti tarafından da bir model olarak benimsenmiştir (Benlioğlu, 2017, s. 28). Herat Musiki Ekolü, 1381-1510 yılları arasında etkinliğini sürdürmüştür. Abdülkadir Meragi ve Gulâm şâdı gibi isimlerin temsil ettiği bu ekolün, form, makam ve usul anlayışıyla Türk musikisini büyük ölçüde etkilediği düşünölmektedir (Uslu, 1998, s. 217).

Daha önceki Türk-İslam devletlerinde göröldüğu üzere Osmanlılar zamanında da musiki faaliyetlerine sarayda geniş bir yer ayrılmıştır. Osmanlı sultanları doğuda asırlardır varolan bir geleneği devam ettirerek sanat ve sanatçılara himaye sağlamış;

bu tutum, Türk musikîsinin belirgin biçimde gelişmesine, incelmeye ve sanatsal açıdan yüksek bir seviyeye ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Sarayın himayesinin yanında başta Mevlevihâneler olmak üzere tekkeler ve bazı konaklar da musikinin korunduğu ve desteklendiği yerler arasında sayılmıştır (Kazan, 2007, s. 265).

Osmanlılarda sanatın himaye edilmesi, 2. Murad dönemi itibarıyla resmî belgeler aracılığıyla takip edilebilir bir nitelik kazanmıştır. Anadolu sahasında kaleme alınan ilk şair tezkirelerinin Türk edebiyatının başlangıcını bu döneme dayandırmaları, söz konusu himaye anlayışıyla uyum içinde değerlendirilebilir. Osmanlı sanat koruyuculuğu diğer birçok alanda olduğu gibi, önceki Müslüman-Türk devletlerinin belirli örneklerini esas alarak şekillenmiş; bu nedenle Selçuklular, Celâyirli ve Timurlular dönemlerinde görülen devlet-sanat ilişkisine benzer bir yapının Osmanlı bünyesinde de sürdüğü anlaşılmaktadır (Durmuş, 2006, s. 136-137).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı da Sultan İkinci Murad'ın sulh zamanlarında şair ve musikişinaslarla eğlendiğini ve harp zamanlarında ordusunun başında savaşa koşmağı âdet edindiğini dile getirir. Devletin merkezi olan Bursa ve Edirne saraylarına doğudan büyük musiki âlimlerinin gelmiş olduğunu ve böylelikle büyük musiki bilginlerinin yetişmiş olduğunu kaydeder (Uzunçarşılı, 1977, s. 79).

Himaye kelimesi koruma, esirgeme, sahip çıkma manasındadır. Sanat bağlamında "hâmilik" kavramı en geniş anlamıyla imkân sahibi bir kişi ya da kurumun sanatçıyı desteklemesi olarak tanımlanabilir. Bu imkân sahibi dönemin şartlarına göre değişebilir. Tarih boyunca çoğu zaman merkezi bir otoritenin hâmi vasfında olduğunu gördüğümüz gibi değişen dünya sisteminde artık tek bir birey dahi tüketici olmaklığıyla hâmi olabilmektedir (Benlioğlu, 2017, s. 10).

Osmanlı'da devlet yönetiminin kavramsal çerçevesini ortaya koyan, yöneticilere rehberlik etme amacı taşıyan ve birer edebî tür hâline gelen siyâsetnâme ile nasihatnâme metinlerinde bilim ve sanatı himaye etmenin yöneticilere düşen temel sorumluluklardan biri olduğu açıkça ifade edilmektedir. Bu çerçevede, yöneticilik vasfının en önemli unsurlarından biri, sanatkârı ve sanatı desteklemek olarak değerlendirilmiştir. Anılan eserlerde, iyi bir yönetici yalnızca adil, cömert ve cesur bir savaşçı olarak değil; aynı zamanda âlimlere, düşünörlere ve sanatkârlara sahip çıkan, bilimsel ve edebî gelişmelere katkı sunan bir figür olarak tanımlanmaktadır. (Durmuş, 2006, 103) Bu katkının yöntemleri değişkenlik gösterir. Gerek nakdî olarak gerekse

doğrudan iş görecek her neyse o imkânın sağlanması şeklinde ortaya çıkabilir. Sanatkâr ise bu ilişkide hâmişinin zevkine ve tercihinine münasip eserler üretmek mükelleftir. Bu ilişki, iktidar ile sanatçı arasında memnuniyet esasına dayanan çift yönlü bir düzen olarak işler (Benlioğlu, 2017, s. 11).

Osmanlı Devleti'nde de hâmiş ve sanatkârın destekleyen ve desteklenen rolleriyle kültür ve sanatın gelişiminde önemli bir payı olmuştur. Elbette bu sistem, taraflara sağladığı karşılıklı faydaların yanı sıra toplum ve kültürümüz için de çeşitli katkılar sunmuştur. Yöneticilerin sanatı sadece desteklemekle kalmayıp doğrudan sanat üretiminde yer almaları, himayenin Osmanlı'nın son dönemlerine dek canlı kalmasında etkili başlıca faktörlerden biri olarak değerlendirilmelidir (Durmuş, 2006, s. 101).

Osmanlı'da hâmişlik anlayışı, esasen padişahları merkez alan bir yapı üzerine inşa edilmiş; bu yapı, saray çevresinden başlayarak alt yönetim kademelerine ve taşra birimlerine kadar uzanan ve sarayı örnek alarak işleyen yaygın bir sistem hâlini almıştır. Bu modelde sanat ve ilim alanındaki koruyuculuk faaliyetleri merkezî otoritenin gölgesinde taşrada da benzer biçimde sürdürülmüş ve böylece himaye kültürü geniş bir coğrafyada etkili olmuştur (Durmuş, 2006, s. 137).

Osmanlı döneminde sanatkârların mutlak otoriteyi temsil eden padişaha eserlerini ulaştırabilmek için çeşitli yöntemlere başvurdukları ve bu yöntemler arasında özellikle padişaha yakın konumda bulunan alt düzey hâmişlerin aracılığının öne çıktığı görülmektedir. Hâmişlik sistemi sultandan aşağıya doğru uzanan belirli bir hiyerarşiyi gözettiği için bu aracı hâmişler yalnızca sanatçılara destek sağlamakla kalmamış; aynı zamanda şiirin ve sanatın dolaşımında olduğu ortamda etkin bir rol üstlenmişlerdir. Bu kişilerin amacı nitelikli sanatkârları himaye ederek hem tercih edilen bir koruyucu konumuna gelmek hem de bu sanatçıları padişaha sunarak onun takdirini kazanmak olmuştur (Durmuş, 2006, s. 138).

Geleneksel toplumlarda, eserlerini geniş halk kitlelerine ulaştırma imkânı olmayan sanatkârlar için saraylar başlıca himaye merkezi olarak öne çıkmaktadır. Siyasal iktidarın sanatı destekleme yönündeki himaye pratiği çeşitli saiklerle temellendirilebilir: Meşruiyetini pekiştirme arzusu, potansiyel eleştirileri bertaraf etme stratejisi olarak sanatçılarla yakın ilişkiler kurma, toplumsal prestij kazanma, entelektüel etkileşim sağlama ya da sadece saray çevresinde estetik ve eğlence ihtiyacını giderme. Bu himaye süreci yalnızca iktidar sahiplerinin amaçlarını

gerçekleştirmeye hizmet etmez; aynı zamanda sanatçıların üretim pratiklerini de doğrudan etkiler. Sanatkârlar, içinde buldukları destek ortamına karşılık olarak eserlerinde hâmlerinin zevk, estetik anlayış ve ideolojik yönelimlerini göz önünde bulundurabilirler. Dolayısıyla sanat patronajı, hâmi ile sanatkâr arasında karşılıklı etkileşime dayalı çift yönlü bir ilişki biçimini ortaya koymaktadır (Benlioğlu, 2017, s. 225).

Teşkilatlanmasını Fatih Sultan Mehmed döneminde tamamlamış olan Enderun (Pakalın, 1971, s. 533), Türk musikisinin en büyük ilgiyi gördüğü müessese olmuştur. O dönemin bir üniversitesi gibi işlev gören bu teşkilat devlet adamları, şairler, edipler, musiki ustaları ve hocalar yetiştirmiştir. Enderun'un Seferli Koğuşu'ndan yetişen musiki sanatkârları padişahın doğrudan ilgisini ve desteğini görmüş ve sık sık huzur meclislerine katılmışlardır. Bunun yanı sıra şehzadeler ve devlet adamları da saray ve konaklarında musiki meclisleri tertip ederek sanatkârları himâye etmişlerdir (Yavaşca, 1994, s. 530).

Musikinin Osmanlı sarayında himayesi bahsinde elimizdeki önemli kaynaklardan biri de Atrabü'l Âsâr isimli musikişinaslar tezkiresidir. Bu tezkire hakkında Cem Behar'ın Şeyhülislam'ın Müziği ismiyle bir kitabı vardır. Cem Behar tezkireden yola çıkarak Türk musikisinin 17. yüzyıldan itibaren İstanbul'daki hemen hemen her sosyal kesim tarafından benimsendiğini ve musikişinasların ait olduğu sosyal kategorilerin oldukça çeşitli ve değişken olduğunu nakleder. Musiki yeteneği olan bir şehir esnafının bile sarayda musiki icra etmeye davet edilmesinin mümkün olduğunu ve bu kişilerin padişahın lütfuna mazhar olabildiğini söyler. En alt sosyal kademedeki en üste kadar her kesimden icracı ve besteciler çıktığını ve bu musikişinaslar arasında küçük cami müezzinleri, imamlar, vaizler, müftüler, kazaskerler, divan kâtipleri, esnaflar ve lonca kethüdalarının yer aldığını belirtir (2017, s. 180). Bu haliyle Türk musikisinin saray tarafından himayesi kat'i bir surette söz konusudur. Zira musikişinas saraya mensup olmasa bile bir şekilde sarayın dikkatini çektiğinde yine padişahın lütfuna mazhar olarak patronaja dâhil olmaktadır.

Fakat Cem Behar buradan şöyle bir çıkarsama da yapar: Türk musikisinin sosyal temelleri sarayda değil şehirdedir ve saraya mensup musikişinaslar İstanbul'un musiki dünyasında her zaman azınlıktadırlar. Bu nedenle, 17. yüzyılda şekillenen Türk musiki geleneği, ne belli bir sosyal sınıfın tekeline alınabilir ne de tamamen bir "saray musiki" olarak adlandırılabilir. Bunlara ek olarak en doğru adlandırmanın

İstanbul'un ve onunla birlikte kültürel olarak İmparatorluk başkentine eklenen diğer önde gelen Osmanlı şehirlerinin musikisi olan "Şehir musikisi"dir (2017, s. 181). Dolayısıyla Cem Behar'a göre Türk musikisini mutlak manada himaye edip gelişmesine vesile olan şey saray değil "şehir"dir. Ve bu şehir içinde tüm sosyal sınıflara, dinlere ve milletlere ait insanlar vardır. Bir başka husus da Es'ad Efendi'nin tezkirede zikrettiği doksan yedi musikişinasın nitelikleri dolayısıyla hiçbir homojenlik taşımasıdır. Öyle ki Itri'nin ve Hafız Post'un da içerisinde yer aldığı tezkirede azat edilmiş iki köle dahi bulunur ki bu da Türk musiki kültürünün herkesin iştirakine açık bir yapı arz ettiğini gösterir (Behar, 2017, s. 159).

Atrabul Âsâr'da adı geçen doksan yedi bestekârdan yetmiş beşi hakkında Şeyhülislâm Es'ad Efendi onların meslekleri, görevleri ya da faaliyet alanlarına dair kısa biyografik açıklamalarda bulunur (Behar, 2017, s. 162).

Tablo 1. Atrabul Âsâr'da Belirtilen Bestekârların Meslekleri

Statü/Meslek Grubu	Sayı
Ulema (müderris, kadı, molla, nâip vs.)	9
Esnaf	6
Saray görevlileri (musikiyle ilgili olmayan bir görev)	16
Saray görevlileri (musikiyle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bir görev)	7
Diğer devlet görevlileri	7
Küçük din adamları (imam, va'iz, hatip, müezzin, na'than vs.) ve benzeri vazifeler	10
Çeşitli/belirsiz	11
Toplam	75

Kaynak: Behar, 2017, s. 162

Behar, yukarıdaki tablo'nun şunu ortaya koyduğunu söyler: 17. ve 18. yüzyıllarda Türk musikisi bestekârlarının kahir ekseriyeti meslek olarak musikiyle uğraşan kişiler değildir. Listelenen yetmiş beş şahsiyetten yalnızca yedisi ömürlerinin belirli bir

döneminde sarayla ilişkili musikiye dair bir görev üstlenmiş ve bu görev aracılığıyla geçimlerini sağlamışlardır. Bu yedi kişiden biri Mehter sınıfına, yani askerî bir kuruma mensuptu. Diğerleri ise zaman zaman hânende, serhânende veya saray müezzini gibi roller üstlenmişlerdi. Başka bir ifadeyle Atrabü'l-Âsâr'da adı geçen musikiyle meşgul olmuş şahısların büyük bölümü herhangi bir zanaat veya sanat dalında profesyonel olarak çalışan değil daha çok bilgi ve tecrübeyle şekillenmiş musiki erbabıdır. Nitekim tezkireye başlık olarak alınan pek az kimsenin aslî uğraşısının musiki olduğu anlaşılır. Türk musiki çevresinde en başından itibaren bestecilerin asıl geçim vasıtaları ile günlük meşgaleleri çoğu kez tamamen başka alanlara aitti. Yani bugünkü tanımıyla değerlendirildiğinde bu kişiler musiki alanında amatör vaziyettedirler (2017, s. 163).

Aslında Behar'ın bu varsayımları musikin saray tarafından himayesine halel getirmez. Zira maişetini musikişinas olarak idame ettirme zaten çok sonradan ortaya çıkmış bir şeydir. Bestekârların hamamcının oğlu, kömürkünün oğlu, suyolcunun oğlu, çilingir oğlu, çömlekçinin oğlu, çorapçının oğlu olması sadece kendileri ile alakalı bir bilgi sunmanın ötesinde geldikleri sosyal sınıfa dair de bize bilgi verir.

19. yüzyıla gelindiğinde Batı musikisi önce yönetici sınıf ve seçkin tabaka arasında etkisini göstermeye başlamış ardından özellikle Pera gibi Levantenlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde kamusal alanda ve resmî kültürel kurumlarda geniş bir yer edinmiştir. Böylelikle Batı musikisinin himayesi meselesi de ortaya çıkmıştır. Bu gelişme Türk musikisinin başta saray olmak üzere yüksek düzeydeki hamilerini kaybettiğine işaret ederken aynı zamanda geleneksel musiki çevrelerinde yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türk musikisinin önemli bestekârlarından Dede Efendi'nin yaşadığı hayal kırıklığı ve belki de içine kapanıklığı bu yeni dönemin değişen tercihleriyle yakından ilişkilidir (Turan, 2022, s. 272).

3. Selim ve 2. Mahmud dönemleri geleneksel yapıdan modernleşmeye geçişte kritik bir süreci temsil eder. Bu dönemler, hem idari hem de toplumsal açıdan büyük değişimlerin yaşandığı bir zamandır. Bu iki padişahın aynı zamanda iyi seviyede musikişinas olmaları ve dönemlerinin musiki anlayışlarında zirve noktalardan biri olarak kabul edilmesi musiki hamiliği ile iktidar-musikişinas ilişkisi açısından oldukça dikkat çekici bir tablo ortaya koymaktadır (Benlioğlu, 2017, s. 2).

Şu halde Türk musikisinin himayesinin diğer yüksek kültürlerde olduğu gibi sarayın himâyesine ihtiyaç duyduğu muhakkaktır. Tarih boyunca büyük ölçüde sarayın

himâyesiyle gelişmiştir. Osmanlı'da usta musikişinaslara devlet desteği bir gelenek olarak son padişah Vahideddin'e kadar devam etmiştir. Osmanlı Devleti'nin ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan yeni devlette kültürel devrimlerle Batılılaşmayı ön plana çıkaran Atatürk bile bu himaye geleneğini devam ettirmiştir. Bazı musikişinaslar Çankaya'da aldıkları görev karşılığında ömür boyu emeklilik maaşı almışlardır (Korkmaz, 2025, s. 108).

Hulâsa, Türk musikisi 15. yüzyılda İstanbul'un fethinden itibaren sarayda önemli bir destek gördü ve İstanbul şehri de bu musikin en önemli merkezi haline geldi. Böylelikle yüzyıllar boyu çok sayıda bestekâr ve icracının yetişmesini sağlamış ve musikin gelişmesine büyük katkılar yapılmıştır.

Sarayda musiki sanatı her zaman önemli bir yer tutmuştur. Bu durum yalnızca padişahların musikiye ilgi duymasından kaynaklanmamış, aynı zamanda musiki faaliyetlerinin saray içinde düzenlenmiş olmasından da ileri gelmiştir. Saraydan maaş alan musikişinasların yanı sıra çalgı yapımcıları da bulunmuştur. Enderun'daki musikişinasların iki ana görevi olmuştur: Saray fasıllarına katılmak ve yetenekli gençleri yetiştirmek. Saray musikişinasları ile saray dışında çalışan musikişinaslar arasında yakın ilişkiler de mevcuttur. Hatta hem sarayda hem de saray dışında görev alan sanatkârlar bile vardır (Aksoy, 1999, s. 803). Musikiye düşkün veya bizzat beste yapan ve icra eden padişahlar zamanında saraydaki musiki hayatı daha da canlı bir hale gelmiştir. Sarayın Türk musikisi için önemli bir merkez olması musikin yalnızca sarayda ve çevresinde icra edilen, sarayın desteğiyle ayakta kalan bir sanat gibi görünmesine sebep olmuştur. Oysa İstanbul'daki musiki hayatı bir bütün olarak incelendiğinde farklı bir durum ortaya çıkar. Saray dışındaki çevrelerde, tekkelerde, camilerde, özel meşkhanelerde, konak ve köşklere, evlerdeki musiki meclislerinde ve son dönemdeki musiki cemiyetlerinde yüksek seviyeli eserler öğrenilip icra edilmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan başlayarak semai kahvelerinde, çalgılı meyhanelerde ve halka açık kahvelerde destanlar, koşmalar, maniler ve İstanbul'a özgü anonim şarkı ve türküler söylenmiştir. Böylece musiki halkın her kesimine ulaşarak sosyal hayatta kendine yer edinmiş ve şehirde vazgeçilmez bir sanat geleneği olarak yaşatılıp geliştirilmiştir (Yavaşca, 1994, s. 527).

2.2. Türk Musikisinin İcra Edildiği Mekânların Çeşitlenmesi

Türkler tarihte ilk devletlerini kurduklarından beri ilmî, idari, ictimâî, iktisadî çalışmaları tek bir merkezden, yani saraydan yönetmeyi bir gelenek haline getirmişlerdir. Tarihimizin hem en muazzam hem de en ömürlü devleti olan Osmanlı İmparatorluğu da tüm faaliyetlerini merkezden yani İstanbul'dan yönetmiştir. Sarayın Enderûn Mektebi, Osmanlı İmparatorluğu'nda sarayda kurulan ve devlete yönetici, sanatkâr ve ilim erbabı kazandırmayı hedefleyen bir eğitim müessesesiydi. Buradan mezun olan kişiler sayesinde de merkezi yönetimlerini güçlendirmişlerdir (Sakaoğlu, 1994, s. 173). Endreun'daki eğitim saraydaki kültür ve sanat ortamını daima yüksek seviyede tutmuştur.

Türk musikisinin üretildiği ve seslendirildiği alanlar 19. yüzyıl itibariyle hem mekânsal hem de sınıfsal açıdan bir dönüşüm geçirmiştir. Her ne kadar Tanzimat'la birlikte yükselişe geçen bürokrat sınıfının konakları ve buralarda düzenlenen ictimalar bu musikinin himaye edildiği ortamlar olarak varlığını korusa da şehir hayatında da ortaya çıkan ve daha çok piyasa beklentilerine göre şekillenen yeni mekânlar dikkat çeker. Bu yeni yapılar, musikinin yalnızca elit kesimlere yönelik özel ortamlarda değil, aynı zamanda daha geniş bir dinleyici topluluğuna seslenebileceği alanlar olarak öne çıkar (Turan, 2022, s. 273).

19. yüzyılda İstanbul halkı musikiyi hayatın her alanında içselleştirmiş bir şekilde var ederek ona hak ettiği değeri vermiştir. İstanbul'un ekseriyeti müslüman olan ahâlisi dinî musikiye de büyük teveccüh göstermiştir. Şehir hayatının merkezi olan camilerde, Kur'an tilavetinin, ezan, kâmet okunuşuyla ve en mükemmel düzeyde gerçekleştirilmesine dikkat edilmiştir. Hatta bu musiki kültürü o kadar derindir ki İstanbul'lular zaman zaman seyyar satıcıların sokaktaki bağırışlarına bile müdahale ederek kulak tırmalayan sesler yerine belli makamlara göre seslenmeleri konusunda onları ikaz etmişlerdir (Özdamar, 1997, s. 16).

Musikiye ilgi duyan devlet adamları ve eşraftan kişiler, konak, köşk ve yalılarında musiki meclisleri tertip ederler ve bu meclislerde meşkler yapılırdı. Bu tür meclisler gayrimüslim musiki meraklılarının evlerinde de gerçekleşirdi. Türk musikisine gönül vermiş İstanbul'un zenginlerinden Ermeni asıllı Köçeoğlu Agop Efendi ve Rum asıllı Tülbentçi Andrias ile oğlu, Beyoğlu'ndaki konaklarında, Boğaz'daki yalılarında ve Çamlıca'daki köşklerinde sık sık musiki ziyafetleri düzenlerlerdi. 19. yüzyılın sonları

ve 20. yüzyılın başlarında ücret karşılığı ders verilen meşkhaneler açıldı. Bunları daha sonra "mektep" ve "cemiyet" gibi adlarla anılan musiki cemiyetleri takip etti. Bu cemiyetler sarayın musikiye olan ilgisinin azalmasıyla halkın musikiye sahip çıkmasını sağladı. Evlerde yapılan özel musiki meclisleri de bu örgütlenmenin bir diğer önemli yönünü oluşturuyordu (Yavaşca, 1994, s. 529).

19. yüzyıl öncesine baktığımızda musikin icra edildiği yerlerin başında saray ve tabii saraya bağlı olan Enderun'un yanı sıra tekkeler musikin var olduğu ve yaşayageldiği mekânların başında gelmektedir.

İstanbul'daki sosyal hayatın şekillenmesinde tarikatların bilhassa büyük bir rolü vardır. Tarikatlar ilmî hayattan ekonomik hayata, siyasi hayattan dini hayata kadar günlük hayatın neredeyse her alanında bilfiil rol oynamıştır. Ayrıca, farklı kültürel kökenlerden gelen insanları da bir araya getirerek mevcut ortamı daha da zenginleştirmiştir (Işın, 1997, s. 223).

Osmanlı dönemi İstanbul'unda içinde musiki icra edilen diğer mekânlara bakacak olursak temelde kahvehâne, kiraathâne, meyhâne, gazino gibi kamusal alanların ortaya çıktığını görürüz (Yöre, 2012, s. 883).

Bununla birlikte şehrin musikişinas eşrafının evleri de musikin icra edildiği ciddi yerlerdendi. Ruşen Ferit Kam Cumhuriyet'ten evvel kendi yetişme ortamını anlatmak üzere "Şu veya bu semtte musikideki ehliyeti ağızdan ağıza söylenen tanınmış hocaların çevreleri ve evleri bir nevi konservatuvar halindeydi. Bazan bunlar meşkhane adı altında devamlı ve muntazam, resmi izne bağlı olarak faaliyette bulunurlardı." diyerek bu yerlerin ehemmiyetini dile getirmiştir (Özalp, 1986, s. 63).

19. yüzyılın ilk yarısı sarayın himâyesinin had safhada olmasıyla Türk musikisinin zirveye ulaştığı bir dönemdi. Ancak yüzyılın ikinci yarıda saray desteğinin azalması ve romantizm gibi yeni akımların etkisiyle musiki zirveden inişe geçerek duraklama ve gerileme dönemine girdi. Bütün bunlara rağmen bestekârların ve icrakârların sayısının fazla olması ve musikin tüm İstanbul'a yayıldığı bir intişar ettiği bir dönem olarak tarihe geçti (Demirtaş, 2007, s. 15).

Mevlid, destân, ilahî, koşma, İstanbul'a özgü şarkı ve türküler gibi çeşitli eserler, saray dışı mekânlar olan cami, tekke, Mehterhâne, semâî kahvesi, esnaf loncası, konak, ev, cemiyet ve çalgılı meyhânedede icra edilmiştir. Bu durum, musikin toplumun her kesimine ulaşmasını ve sosyal hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesini

sağlamıştır. Musiki, bu yolla yaşatılan ve geliştirilen önemli bir sanat geleneği olmuştur (Yavaşca, 1994, s. 527).

2.2.1. Tekkeler

Tasavvuf, 9. yüzyılda doğup 11. yüzyıldan itibaren tarikatlar biçiminde kurumsallaşarak siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamda hayati bir rol üstlenmiştir. Tekkeler de tasavvuf tarikatlarına mahsus müesseseler olarak tasavvufun ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar gelmiş önemli mekânlardır (Kara, 1992, s. 22).

Tekke kelimesi, Farsça "tekye"den gelen bir kelimedir ve "dayanma", "dayanacak yer" manasına gelir. Bu terim, tarikat üyelerinin oturup kalktıkları ve ayin yaptıkları yerler için kullanılır. Tekkeler aralarında küçük farklar olsa da zaviye, dergâh ve âsitâne gibi farklı şekilde isimlendirilebilirler (Pakalın, 1971, s. 445).

Türk musikisi tarihi içinde devletin himayesinin yanında musikinin en ileri seviyede icra edildiği mekânlar tekkelerdir. Başta İstanbul olmak üzere tarikatlar dini musiki kadar dindışı musikiye de önemli katkılarda bulunmuşlardır (Yavaşca, 1994, s. 529).

Tasavvuf ehli, "ilm-i şerîf" olarak gördüğü musikiden faydalanmış ve tekkelerinde musiki tedrisatına büyük ehemmiyet vermiştir. Musikide üst seviyedeki sanatkârlarla musiki heveslilerini bir araya getirerek bilgi ve tecrübe naklini sağlayan tekkeler adeta birer konservatuvar görevi de görmüştür. Türk musikisi bestekârlarının, icracılarının ve nazariyatçılarının birçoğunun yetişmesinde tekkeler önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle tasavvuf kültüründen etkilenmemiş bir musikişinasa rastlamak neredeyse imkânsızdır (Kara, 2004, s. 252).

19. yüzyıl'da Türk musikisinin en büyük bestekârlarından olan Dede Efendi ve Zekâi Dede gibi birçok bestekâr tekkelerde yetişerek bu musikinin altın çağını yaşatmışlardır.

Türk musikisinin ilk büyük konservatuvarı olarak ele alabileceğimiz tekkeler musiki sahasında en güçlü ve değerli sanatkârları yetiştirmiş ve onları kültürümüze hediye etmiştir. Şayet tekkeler var olmasaydı Türk kültürünün en önemli iki sanatı olan musiki ve edebiyat da böylesine gelişmiş bir vaziyette olmayacaktı.

2.2.2. Kahvehaneler

Kahvehâneler ortaya çıkmadan önce de İstanbul'da insanların birlikte vakit geçirebileceği kamusal noktalar mevcuttu. Gündelik alışverişin yapıldığı yerleri dışarıda tutarsak meyhâneler ve bozahâneler en bilinen buluşma alanlarıydı. Kahvehânelerin açılması mevcut mekânların yanında yeni bir toplumsal alan yaratmak anlamına geliyordu. Bu nedenle çoğu zaman daha önce var olan ticaret yerleriyle ilişkilendirilerek değerlendirilmişti. Aynı zamanda hamamlar ve berberler de benzer işlevleri yerine getiren yapılar arasındaydı. Bu tür yerler arasında keskin işbölümleri yoktu; bir işletme kapandığında kolaylıkla başka bir yapıya dönüştürülebiliyordu. Mesela kahvehâneler kapatıldığında sahipleri bu mekânları berber dükkânına çevirip köşeye bir ocak yerleştirerek kahve servisine devam edebiliyordu (Özkoçak, 2018, s. 22).

Cem Behar, 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde İstanbul'daki kahvehâne sayısının üç yüzü bulduğunu ve Kâtip Çelebi'den naklen bir ifadesiyle "her sokağın başında" en az bir kahvehâneye rastlandığını fakat bu yaygınlığa rağmen kahvehânelerin açıldıkları andan itibaren çeşitli yasaklamalara ve kapatılmalara maruz kaldıklarını belirtir (2020, s. 84).

Avrupa'da 17. yüzyılda "Türk içeceği" olarak tanınacak kahve, İstanbul limanlarına 1543 yılı civarında ulaşır. Bu tarihten yaklaşık on yıl sonra, Halep ve Şam kökenli iki tacir, şehirde ilk kahvehaneleri açarlar. Zamanla benzer yerler açılmasına rağmen, kahvehânelerin kent hayatında yer edinmesi uzun sürer. İstanbul'daki ilk kahvehânelerin ticaretle uğraşan kişiler tarafından açılması tesadüf değildir. Şehre getirdikleri bu yeni içeceğin yaygınlaşması için neden farklı bir sosyal mekân yaratmaya yöneldiklerini tam olarak bilemesek de, muhtemelen bu iş kârlıydı ve ayrı bir alan açmak, tüketimi destekleyecekti. 16. yüzyıl sonlarında, Avrupa'daki benzerlerinden neredeyse yüz yıl önce, İstanbul'da toplumsal alanları dönüştürmeye başlamıştı (Özkoçak, 2018, s. 21-22).

Cem Behar 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı başkentinde yaygınlık kazanmaya başlayan kahvehânelerin ve bu mekânlarda gelişen kültürün o dönemde şekillenmeye başlayan özgün Türk musiki anlayışı üzerinde kayda değer etkilerinin olduğunu düşünülebileceğini söyler. Ancak İstanbul'daki 16. yüzyıl kahvehâneleri ile günümüze kadar ulaşan ana musiki geleneği arasında birebir ve doğrudan bir

bağlantı kurmak iddialı bir yaklaşım olur. Bu yeni musiki yönelişinin tümüyle kahvehânelerde doğduğunu ileri sürmek şüphesiz mübalağa olacaktır. Zira hem kahvehâne kültürünü besleyen hem de yeni bir musiki çizgisinin gelişmesine zemin hazırlayan daha geniş ölçekli, siyasal, toplumsal ve ekonomik âmiller söz konusudur (Behar, 2020, s. 80).

Yine Behar, Avrupalı seyyahların gezileri sırasında uğradıkları yerlerden birinin de kahvehâneler olduğunu belirtir. Kahvehânelerde musiki icrasında dair ise ilk olarak 1634 yılında İstanbul'a gelen İngiliz siyasetçi ve seyyah Sir Henry Blount'un yazdıkları kaynak teşkil ettiğini söyler. Blount, 1636'da Londra'da yayımlanan seyahatnâmesinde bir kahvehâne dinlediği ve pek hoşlanmadığını belirttiği musikiye dair gözlemlerini aktarır. Sonraki yüzyıllarda İstanbul'a gelen Avrupalı seyyahların yazdıkları metinlerde de kahvehâneler eksik olmaz; bu mekânlar neredeyse her seyahatnâmede yer bulur (2020, s. 94).

Tanzimat'tan sonra özellikle Sultan Abdülaziz ve 2. Abdülhamid dönemlerinde, saz şiirinin yalnızca İstanbul'da gelişen özel bir kolu ortaya çıkmıştır. "Çalgılı kahve" olarak da bilinen semai kahvehânelerine yönelen bu şiir anlayışının temsilcileri, bu nedenle "meydan şairleri" olarak anılmaya başlanmıştır. Bu şiirlerin ürünleri, geleneksel yapıya kıyasla belli ölçüde farklılıklar taşımakla birlikte, bireysel niteliklerini korumaya devam etmişlerdir (Bayrı, 1972, s. 84).

Alaaddin Yavaşca, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında semai kahvelerinin İstanbul sosyal hayatında önemli bir yer tuttuğundan bahseder. Bu kahvelerde zilli maşa, çığırtma, gırnata ve darbuka gibi çalgılardan oluşan bir musiki grubunun oturduğu yüksek bir platformun bulunduğunu ve meydan şairleri ve mani söyleyenlerin bu kahvelere geldiklerini belirtir. Saz şairlerinin de katıldığı bu toplantılarda belirlenen bir muamma üzerine manilerle bir yarışma düzenlendiğini ve kazananlara para, şal veya ipekli kumaş gibi çeşitli hediyeler verildiğini nakleder ve bu kahvelerin repertuarını semailer, destanlar, maniler, divanlar ve koşmaların oluşturduğunu söyler (Yavaşca, 1994, s. 529).

Sadi Yaver Ataman, Türk İstanbul kitabında kendisinin de yetiştiği 13 çalgılı kahvehanenin varlığından bahsederek bu kahvehanelerin tarihleri hakkında bilgi verir (1997, s. 52-53).

Semai kahvehânelerinin en canlı ve etkili dönemi, Sultan Abdülmecit'in saltanat yıllarına denk geldiğinden bahseden Ataman bu dönemde İstanbul'da, özellikle musikî alanında belirgin bir canlanma ve yenilenme sürecinin yaşandığını dile getirir. Batı'da olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da klâsik ve neoklâsik anlayıştan romantik tarza yöneliş dikkat çeker. Bu geçiş süreci oldukça uzun sürmüştür; bu dönemde Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi önemli bestekârlar yetişmiş ve özellikle şarkı formunun gelişiminde öncü rol üstlenmişlerdir. Söz konusu sanatçılar, klâsik dönemin kalıplarından belli ölçüde uzaklaşarak, geleneksel musikî yapısını korumakla birlikte dilde sadelik ve anlatımda akıcılık sağlayan bir üslup geliştirmiş, bu yeni yönelişle birlikte Türk musikisine estetik ve duygu bakımından zengin eserler kazandırmışlardır (1997, s. 53).

Dönüşüm olarak algılayabileceğimiz bu süreç musikînin temel bileşenleri olan makam ve usul yapılarını bozan bir akım değil, tarihsel birikimi temel alan ve üslup açısından farklılaşan bir düzenleme olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın gelişim süreçlerinde sıkça karşılaşıldığı gibi Türk musikisindeki bu değişim de önceki dönem zevk ve anlayışın üzerine yeni bir yapı inşa edilmesi biçiminde gerçekleşmiştir. Başka bir ifadeyle klâsik üslubun zarafetini ve estetik değerini koruyarak zamanla şekillenen yeni bir beğeniye karşılık gelen üslup anlayışının yerini tanımlamak mümkün olmuştur (Ataman, 1997, s. 54). Yine Sadi Yaver Ataman İstanbul'un her semtinde bulunan çalgılı kahveleri için şunları nakleder: kahvehanelerin eğitici bir kültür ve sanat ortamı olduğunu söyleyen Ataman kahvehanelerin altın çağını Sultan Abdülmecit zamanı olduğunu söyler ve İkinci Meşruiyetten sonra tedricen zayıflamaya başlayıp Birinci Dünya Savaşı sırasında canlılığını yitirdiğini söyler (1997, s. 57).

Salah Birsal ise Eyüp'teki Bostan İskelesinin kahvehanelerle dolu olduğunu belirtip Dede Efendi'nin bile bir zamanlar kahvehanede meşk ettiğini söyler:

Bostan İskelesi'ndeki kahvelerin topu, 3. Sultan Selim'in anası Mihrişah Sultan'ın yaptırdığı binalardır. Yaz günleri, Büyük Dede Efendi ile Eyüplü Mehmet Bey hemen hemen her gün bu kahvelerden birinde buluşurlar, akşamlara değin meşkle vakit geçirirler. Zekâi Dede de bunlardan burada ders almıştır. Sazende ve hânendeler, laf aramızda, 20. yüzyılın başlarına değin bu kahvelerin eşiklerini aşındırırlar. Buraya son dadanan, meşk âlemlerine katılanlardan biri de Ahmet Rasim'dir. Yazarımız gençliğinde dört beş günde bir buraya gelir, Zekâi Dede'nin sayesinde abecesini öğrendiği musikimizin kimi pas tutmaz parçalarını belleğine çeker (2014, s. 40).

2.2.3. Kıraathaneler

Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir kitabında kıraathanelerin Sultan Abdulaziz zamanında moda haline gelen gazete merakı ve neşriyatın yaygınlaşmasıyla ortaya çıktığını söyler (2019, s. 166).

19. yüzyıl İstanbulunda en önemli eğlence mekânları Vezneciler Caddesi'nin Vezneciler ile İbrahim Paşa Mescidi arasındaki bölümünde tesis edilmişti. Direklerarası adıyla şöhret bulan yer İstanbul'da modern tiyatrunun kurulup gelişmesinde önemli bir rol oynasa da asıl eğlenceleri daha çok ramazan ayında geniş kahvehanelerde sergilenen gösterilerdi. Bu gösteriler arasında meddah, hokkabaz, Karagöz, kukla gösterileri, pehlivan güreşleri, at cambazlığı bulunuyordu. Zamanla bu etkinliklere musiki toplulukları da eklendi (Çavaş, 1994, s. 61).

Fevziye Kıraathânesi'nin en parlak dönemini 1885-1900 yılları arasında yaşadığını belirten Birsnel çağın münevverlerinin uğrak yeri olan önemli bir musiki mekânı olduğunu belirtir. Özellikle Ramazan aylarında Kadir Gecesi hariç, Kemeñeci Vasilaki veya Kemani Memduh'un yönetiminde musiki fasılları tertip edilir, bu fasıllarda Kanuni Şemsi, Udi Astikzade Boğos ve Lavtacı Övrik gibi usta sazandeler; Karakaş, Hânende Ahmet ve Kara Boğos Ağa gibi hanendeler yer alırdı. Bunun yanında Hafız Osman'ın da katıldığı musiki meclislerinde, Rauf Yekta Bey, Tanburi Cemil Bey ve Udi Şekerci Cemil Bey gibi önemli isimler de bu fasılları sık sık izlerdi. Fasil olduğu zamanlarda dinleyicilerin sessiz ve saygılı bir ortamda, hatta garsonların bile gürültü yapmamak için özel pabuçlar giyerek hizmet verdiği bir hava tesis edilirdi (2014, s. 124).

Ahmet Rasim'in gözünde Fevziye Kıraathânesi, bir bakıma keman üstadı ve bestekâr Tatyos Efendi ile özdeşleşmiştir. Zira kendisini ilk kez bu mekânda görmüştür. Hayatı boyunca Tatyos Efendi'ye derin bir saygı besleyen Rasim, 1913 yılında onun vefatının ardından "Yuf olsun sana ey sanat!" sözleriyle dile getirmiştir (Birsnel, 2014, s. 128).

Ahmet Rasim Direklerarası'ndaki musiki ve eğlence hayatını anlatırken, bu bölgenin ilk kıraathânesi olarak Alyanak Mehmet Efendi'nin kıraathânesini gösterir. Ahmet Rasim, Fevziye Kıraathânesi'nden şöyle bahseder:

Sonraları üstün bir şöhret kazanmış olan Fevziye Kıraathânesi bir zaman İstanbul'un Dârülelhan'ı olmuştu. Kâzım Efendi adında sarışın, nâzik, halûk bir zâtın kiracısı bulunduğru zamanlarda devam etmeye başlamıştım. Burada Kemeñeci Vasil'in, düğün savanlarından Yahudi Kemal'in, kemani usta Mike'nin saz heyeti de çaldılarsa da en ziyade en sürekli olanı Tatyos'un takımı idi. Tatyos

musikimize pek çok hizmet etmiş, o zamanlar makbûl olan peşrev, semaî, aranağmeler, seçkin şarkılar vücuda getirmiş bir üstad idi. Takımında: Meşhur ustalardan hânende Boğos Efendi'nin babası meşhur bestekârlardan Asdik ile Kanunî Şemsi, Tanburi Yuvakim, sonraları Karakaş, hacı Karabet, Kuzguncuklu Artin, Seatik bulunurdu. Fevziye kıraathânesi git gide bir konser yeri önemini taşır bâzan Zekâi Dede, hünkâr İmamı Medeni Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Başmüezzin Rifat Bey, Behlül, Kirami Efendiler gibi üstadlar ile Kel Ali, Nedim, Kör Hüsamettin beyler zamanın diğer bestekârları, meşhur sâzende ve hânendeleri gelirler, bilhassa Ramazan gecelerinde her taraftan yüzlerce meraklı taplanırlar oturulacak yer sandalye bulunmadığı pek çok defa olurdu. Haniya bunlar?... Haniya Abdürrezzak, Hamdi?.. Karagözcü Salih, Zenne Asım, Kel Âgâh, Kambur, Mehmet, Meddah İsmet Acem Ali, Büyük İsmail (1990, s. 74).

Lem'i Atlı da hâtırâtında Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathânesi, Divanyolu'nda Ârif'in Kıraathanesindeki musiki ortamlarını tafsilatıyla tarif eder. Tatyos Efendi'nin aşırı alkol içmesi ve münasebetsiz davranışları sebebiyle Fevziye Kıraathânesinden kovulduğunu ve Divanyolu'nda Hıfzıssıhha Müzesi mevkiindeki Rauf Paşazade Said Bey Gazinosunda Kemeñeci Vasil'in takımında kanun çalmaya başladığından bahseder (haz: Yağcı, 2022, s. 109-110).

1901-1903 yıllarına ait verilere göre Şehzadebaşı Direklerarası'nda bulunan Fevziye Kıraathanesi o dönemin en çok bilinen kıraathanesiydi. Bu mekândaki tiyatro gösterilerinin başlangıcında içinde Kemani Zafiraki, Kemani Tatyos, Udi Afet, Udi Arşak, Kemeñeci Vasilaki ve Kanuni Ali Bey gibi sâzendeler ile Hacı Gurbet, Hristo, Oseb, Muvartad Efendi gibi hânendeler bulunduğu bir ince saz takımı fasıl yapıyordu. Yine aynı semtteki Şems Kıraathânesi'nde ise Kemani Tahsin ve Memduh Efendi'nin de dâhil olduğu bir saz takımı fasıl icra ediyordu (Kalender, 1978, s. 416-419).

Nazmi Özalp Şehzadebaşı'nda ilk kıraathaneyi açan kişinin Alyanak Mehmed Efendi olduğunu söyler ve devamında şunları ekler:

Ramazan aylarında burada kemeñeci Vasilaki, Lavtacı Andon, Civan ve Hristo kardeşlerle damatları hanende Kapril, Kanuni Şemsi Bey çalardı. Fevziye Kıraathanesi daha sonra açılmıştır. Fevziye Kıraathanesi'nde ise önceleri Yahudi Kemal'in, sonra kemani Mike'nin, çok sonraları kemani Tatyos'un takımı çalışırdı. Tatyos'un takımında şu sanatkârlar vardı: Hanende Asdik Ağa, Kanuni Şemsi Bey, Tanbüri Ovakim, hanende Karakaş, Hacı Garabet, Kuzguncuklu Artin, Seatik. Bir süre burası bir musiki okulu gibi çalıştı. Bu kıraathaneye Zekai Dede, Medeni Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Sermüezzin Rifat Bey, Behlül Efendi, Hacı Kirami Efendi, Hanende Ali Bey, Hanende Nedim, Kör Hüsameddin gibi ünlü isimler musiki dinlemeye gelirdi (2000, s. 227-228).

2.2.4. Ev Meclisleri

Ev meşkleri musiki kültürün idamesi için çok önemli bir unsur olmuştur. Musikinin önce İstanbul eşrafı arasında ve ardından daha geniş kitlelere yayılarak revaç bulmasının sebeplerinden biri de ev meşkleri olmuştur. Saray çevresinin zevk anlayışına yön veren Batılılaşma süreci hiç şüphesiz musiki sahasında da etkili olur ve bu değişim beraberinde musikinin hayat sahası bulduğu ortamların da zamanla dönüşmesine imkân sağlayacaktır. Bu bağlamda Türk musikisinin saray yerine daha çok konak ortamlarında destek bulması bu çerçevede değerlendirilmelidir (Baloğlu, 2021, s. 73).

20. yüzyıl'daki ev meclislerinin aksine konaklarda düzenlenen musiki meclisleri saraydakilere benzer bir ihtişamı yansıtırdı. Devlet adamları ve vâriyetli sanatperver kimselerin ev sahipliği yaptığı bu aristokratik meclislere halktan kimseler katılamazlardı (Yavaşca, 1994, s. 529).

İkinci Mahmud devrinde Enderun eski önemini yitirdiğinde Türk musikisi ve saray arasındaki güçlü bağlar da zayıfladı. Saraydan gelen bu ilgisizlik konaklara da yansınca sahipsiz ve desteksiz kalan Türk musikisine İstanbul halkı sahip çıkmıştır. Bu değişimle birlikte, sarayda icra edilen ve konaklarda da kendine yer bulan musiki meclisleri, giderek evlerde yapılan içtimalara ve halkın tesis ettiği musiki cemiyetlerine bıraktı. Bu meclislerde sadece musiki icra edilmez, aynı zamanda sohbetler yapılır ve meclislere iştirak edenler başka yerde kolayca edinemeyecekleri bilgileri ve âdâb-ı muâşeret kurallarını da öğrenirlerdi (Yavaşca, 1994, s. 530).

Bu meclisler aynı zamanda piyasanın dayattığı bir estetik musiki anlayışından uzak kalmak isteyen musikişinaslar için de seçkin bir icra alanı sunuyordu. Bu buluşmaların ana nedeni elbette musikiydi. Meclislere davet edilen genç hanende ve sazandeler için de bu meclisler kalburüstü bir musikiyi öğrenmek ve icra etmenin yanı sıra musikiyle ilgili kimselerle münasebet kurup çevre ediniyorlardı (Aksoy, 2015, s. 27).

Tanzimat'ın ardından konaklarında nizami şekilde musiki meclisleri tertip eden İstanbul eşrafından pek çok kişi vardır. Necib Paşa, Edhem Paşa, Tanburi Cemil Bey'i de himaye etmiş olan Yanyalı Mustafa Paşa, Mahmud Celaleddin Paşa, Hafız Yusuf Efendi'nin yetişmesini sağlayan Müşir Şakir Paşa ile Ahmed Midhat Efendi sayılabilir (Yavaşca, 1994, s. 530).

Alaeddin Yavaşca Cumhuriyet öncesinde evlerinde musiki meşki için toplantılar tertip eden 19 kişinin adını bir çırpıda sayar. Bu ev meşklerinin kendine has bir işleyişi vardır. Meşkler tertip edildiği evde kendine mahsus bir geleneği kazanabileceği gibi diğer bütün ev meşklerine benzeyen yanları da vardır. Özellikle Türk musikisi sanatının kendine has usul ve erkânının bir yansıması olan bu meşklere kalburüstü kişiler katılırlar. Babası Mehmet Emin Paşa'nın ev meşklerinden tevarüsle İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın evinde ilk sohbeti müteakip yaşlı sazendelerden oluşan amatör saz heyetine yaşlı ve genç kuşaktan okuyucular katılarak bir fasla başlanır. Fasil ortasında sazlardan biri taksim ederken çay ikram edilir ve faslin ikinci bölümü bittikten sonra "mevlevîhane peşrevi" çalınır, onu sözleri Aziz Mahmud Hüdaî'ye ait olan "çargâh tevşih" takip eder. Kuran'dan bir aşır okunmasıyla icraya son verilir ve gecenin esas sohbetine geçilir (Yavaşca, 1994, s. 530).

Ev meşkleri; musiki icrası, tedrisatı ve intişarı için çok mühimdir. Tanzimâtın ardından henüz yarım asır geçmişken sadece Tanburi Cemil Bey'in meşk etmek üzere katıldığı yirmi üç ev tespit edilmiştir (Baloğlu, 2021, s. 74-76).

Son yüzyılın büyük bestekârlarından Lem'i Atlı da kendi yetiştiği ev meşkleri ortamını şu sözlerle anlatır:

Eniştem, musikiye fevkalâde muhip olmakla en azından ayda bir gece evinde, zamanın benâm üstatlarından mürekkep bir saz, daha doğrusu küme faslı erkânı tecemmu ederdi. Huzuru mutat 10 olan kemanî meşhur Fenerli Mike, Kanunî Solak Mihal, Santurî Ethem Efendi, Tanbûrî Garbis, Giriftzen Harbiye Nezaretinden meşhur Riza Bey, okuyucu Beylerbeyili Hakkı ve Domates Ahmed Beyler ile Fatih Rüştîye-i Askeriyesindeki ezanlarımın hayranı olan eniştemin ahibbasından Beylikcizade Sadık Bey in tavsiyesiyle bana muallim tayin edilen Vezneciler'de Zeynep Hatun konağı karşısında ufak bir dükkanda tütüncülükle iştigal eden o zamanın musiki muallimlerinden Hafız Yusuf Efendi'den ibaretti. Bu Hafız Yusuf Efendi bana muallim olarak tahsis edilmesine ve tütüncü dükkânıyla evimizin pek yakın olmasına binaen sıkça meşk etmeye gelir ve ekseri gece de kalırdı (haz: Yağcı, 2022, s. 67-70).

Ev meşkleri Türk musikisi tarihinde mühim bir yere sahiptir. Batılılaşmanın yarattığı siyasi ve kültür ortamıyla tedricen ilgiden uzaklaşan sadece musiki icrası değil aynı zamanda musikinin eğitimidir. Hem musiki icrası, hem de eğitimi için evler birer konservatuvar gibi işlev görmüş ve sanatın tüm incelikleri, adabı da dâhil olmak üzere hocalardan talebelere öğretilmiştir. Önce İstanbul'un ekâbiri ve eşrafının dâhil olduğu bu meşkler zamanla Türk musikisinin şehir sathında yayılmasıyla toplumun değişik kesimlerinden insanları bir araya toplayan kültür unsuru haline gelmiştir.

2.2.5. Cemiyet ve Mektepler

Musiki eğitimi, 19. yüzyılın sonlarına kadar ağırlıklı olarak Enderun, Mevlevihane, Mehter ve Muzika-yi Hümayun gibi kurumlar eliyle verilirken yüzyılın sonlarından itibaren Maarif'e bağlı kurumlarda da verilmeye başlandı. Burada başı çeken kurumlar musiki mektepleri ve musiki cemiyetleriydi.

O zamana dek musiki eğitimi almak isteyenlerin Enderun mensubu, tekke dervişi veya asker olması gerekirken, artık musiki yeteneği olan her talebe bağımsız bir mektepte eğitim görebiliyordu. Ekseriyeti İkinci Meşrutiyet sonrasında açılan bu okullar Osmanlı Maarif sisteminin daha sağlam bir yapıya kavuştuğu dönemin bir parçasıydı (Özden, 2013, s. 17).

Sadece musiki sahasında değil Osmanlı Devleti'nin tüm ictimai yapılarının hızlı bir teşkilatlanma sürecine girmeleri 23 Temmuz 1908'de İkinci Meşrutiyetin ilan edilmesinin ardından gerçekleşmeye başlamıştır (Tunaya, 1988, s. 3). İkinci Meşrutiyet öncesinde musiki cemiyetlerinin kurulmamasının en önemli sebebi cemiyet kurma teşebbüslerinin yasak olmasıydı (Hanioglu, 1993, s. 329).

Musiki eğitimi veren kurumlar İstanbul başta olmak üzere ülkenin çeşitli bölgelerinde faaliyet göstermişlerdir. Başlangıçta cemiyetlere bağlı olarak hizmet veren bu küçük musiki toplulukları zamanla yerlerini profesyonel musiki eğitimi veren okullara bırakmıştır.

Maarif'e bağlı musiki öğreten kurumları birkaç başlık altında incelemek mümkündür: Musiki Mektepleri, Cemiyetler ve modern konservatuvarlar. Bu kurumların ders işleme yöntemleri benzer olsa da talebelerin vasıfları ve eğitim amaçları farklılık gösterir. Her mektep kendine özgü bir hizmet anlayışıyla musiki eğitimi verir (Özden, 2013, s. 18).

2.2.5.1. Dârûlmusiki-i Osmani Cemiyeti

1908'de kurulan Dârûlmusiki-i Osmani Cemiyeti Osmanlı Devleti'ndeki ilk musiki cemiyetidir. Nuri Güçtekin, Mart 1909'da İsmail Hakkı Bey'in bu cemiyetten ayrılarak Musiki-i Osmani Cemiyeti'ni kurduğunu belirtir (Güçtekin, 2015, s. 43). Nuri Özcan ise başlangıçta Dârûlmusiki-i Osmani adıyla kurulan cemiyetin bir süre sonra Muallim İsmâil Hakkı Bey'in riyasetinde Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kiraathanesi'nin üst katında Musiki-i Osmani ismiyle faaliyetlerini sürdürdüğünü belirtir. Dönemin matbu

mecmualarında zaman zaman Musiki-i Osmani ve zaman zaman da Musiki-i Osmani Mektebi olarak geçer (Özcan, 1993, s. 553).

1912 yılında mektep statüsüne kavuşan bu kurumun teşekkül ettiği ilk kadroda Kanuni Hacı Arif Bey, Hacı Kirami Efendi, Kemani Aleksan Ağa, Leon Hancıyan, Muallim İsmail Hakkı Bey, Arap Cemal, Udi Sami Bey, Kemani Kırkor, Neyzen Tefik, Hanende Hüsameddin Bey ve Hafız Aşir gibi önemli sanatkarlar yer alıyordu. 1914 yılında Çemberlitaş'ta yeni bir binaya taşınan mektepte saz ve ses sanatçıları aynı örnek elbiseleri giyerek düzenli konserler veriyordu. Balkan Savaşları sırasında kapanan bu okul daha sonra Dârüttalim-i Musiki'nin temelini oluşturdu (Özalp, 2000, s. 77).

2.2.5.2. Dârülhan Musiki Mektebi

Dârülelhan'ın kuruluş sürecinde ve gelişiminde Dârülbedâyi'de görev yapan musikişinasların önemli bir etkisi vardır. Bu isimler arasında en dikkat çekenlerden biri Seyyid Abdülkadir (Töre) Bey'dir. 1. Cihan Harbi'nin başlarında Maarif Nezareti'ne sunduğu bir layihada Abdülkadir Bey, mekteplerde milli musikiye aykırı eserlerin okunmasından duyduğu rahatsızlıkla "Türk Mûsikî Mektebi" adıyla bir musiki okulu açılması yönünde talepte bulunur. Layihada, Avrupa'da musiki eğitiminin ulaştığı düzey ve temsil gücü örnek gösterilerek Türk mûsikîsinin eğitimsizlik nedeniyle geri kaldığı, bu açığın giderilmesi için ise acilen bir kurumsal yapılanmaya ihtiyaç duyulduğu vurgulanmaktadır. Ancak savaş şartları sebebiyle bu layiha görmezden gelinmiştir. Fakat Muzika-yi Hümâyun heyetinin Almanya'da yaşadığı bir tecrübe Türk musikisi okulu açma yönündeki gidişatın seyrini değiştirmiştir. 1914'teki Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'dan gelen bir musiki heyeti Hilaliahmer menfaatine İstanbul'da konserler verir. Buna karşılık olarak Osmanlı'nın Batı musikisi ekibi olan Muzika-yi Hümayun Almanya'ya gönderilir. Ancak, "Tereciye tere satılmaz" misali, Batı musikisinin anavatanı Almanya'da Batı musikisi parçaları çalmaları halk tarafından hoş karşılanmaz. Dinleyiciler kendi musikleri yerine Türk musikisi dinlemek istediklerini belirtirler. Türk ekibininse Türk musikisine vukufiyeti azdır. Heyetin bu mahcubiyeti İstanbul'da duyulunca milli musikiyi canlandırma fikri güçlenir ve birkaç ay önce verilen Abdülkadir Bey'in layihası hatırlanarak savaşın ortasında bir musiki mektebi açılmasına karar verilir. Böylece lüks bir uğraş gibi görünen musiki alanındaki bu girişim bir mahcubiyetten

ve hissedilen bir ihtiyaçtan doğmuş olur (Ergin, 1977, s. 1578-1579). Türk musikisinin eğitim ve öğretiminde ihya ve terakki hususunda atılacak bu ilk adım “Batı” ile olan tatsız bir vakıanın neticesinde gerçekleşir.

Dârülelhan’ı da içine alan eğitim kurumu 1914 yılında İstanbul Belediyesi tarafından tiyatro eğitimi vermek üzere kurulan Dârülbedayi’dir. Ali Ekrem Bey’in ismini verdiği kurumun iki ana şubesi vardır. Şubelerden biri Dârülelhan, diğeri ise tiyatro bölümüdür (Nutku, 1969, s. 18). Kuruluşun hedefi yalnızca tiyatro eğitimiyle sınırlı kalmamış aynı zamanda şark ve garp musikisi alanlarında da faaliyet göstermişlerdir. Fransız tiyatro ekolü örnek alınarak tasarlanan bu kurum, hem sanat üretimi hem de sanat eğitimi amacını bir arada yürüten çok yönlü bir yapı olarak düşünülmüş, Osmanlı’da modern anlamda sanat eğitiminin temellerini atan önemli bir müessese olmuştur (Nutku, 1969, s. 21). Dârülbedayi’nin başına Avrupa’da tanınmış önemli bir sanatkâr olan André Antoine getirilmiştir. Dârülbedayi, tiyatroyu, Türk ve Batı musiki geleneklerini ve sahne musikisini bir bütün olarak değerlendiren son derece yenilikçi ve çağdaş bir yaklaşımı benimsemiştir. Ancak I. Cihan Harbi’nin yarattığı şartlar ve kurumun karşılaştığı mali zorluklar sebebiyle 1916 senesi başlarında musiki bölümü kapatılmak zorunda kalınmıştır. 1917 yılında bu kez Maarif Nezareti tarafından “Dârülelhan” adıyla yeni bir musiki okulu açılmıştır. Kurumun başına udi, bestekâr Yusuf Ziya Paşa getirilmiştir. Dönemin önde gelen Türk musikisi sanatçıları İstanbul’un işgaline dek burada eğitim vermişlerdir. Ancak işgal sürecinde okulun faaliyetlerine geçici olarak ara verilmek zorunda kalınmıştır. 1923’te yeniden açılan Dârülelhan bünyesinde Batı musikisi bölümü de tesis edilir. Böylece, halkın erişimine açık bir devlet konservatuvarında ilk kez sistemli musiki eğitimi başlatılmıştır. Kurum, Dârülelhan Mecmuası adlı bir mecmua yayımlamış, ayrıca bazı plak kayıtları yaparak klasik eserlerin notaya alınmasına öncülük etmiştir. Aynı zamanda Anadolu’da halk ezgilerini derlemeye yönelik ilk çalışmalar da bu çatı altında başlamıştır (Aksoy, 1985, s. 1235).

Dârülelhan talimatnamesi özellikle musiki muallimi yetiştirmeyi amaçlayan bir eğitim programı sunuyordu. Bu programda Batı musikisine de yer verilse bile Türk musikisi dersleri ağırlıktaydı. Dârülelhan’ın müfredatında; nazariyat, şan ve enstrüman gibi temel mûsiki derslerinin yanında piyano, kompozisyon, viyolonsel ve mûsiki tarihi gibi dersler de bulunuyordu. Öğrenim süresi ilkokul sonrası dört yıl olan bu kurum, sadece ders vermekle kalmayıp, aynı zamanda bilimsel faaliyetler, folklor

araştırmaları, mûsiki eserlerini notaya alıp yayınlama gibi görevleri de yürütmekteydi (Özcan, 1993, s. 519).

Maarif Vekili olarak görev yapan Mustafa Necati Bey'in emriyle 9 Aralık 1926'da kurulan Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla Dârülelhan'da Türk musikisi eğitimi ve öğretimi yasaklandı. Eğitim kadrosunu dağıtmamak için hocalardan oluşan Türk Musikisi İcra Heyeti ile Rauf Yekta, Muallim İsmail Hakkı, Zekâizade Hafız Ahmed Efendi'den oluşan Tasnif ve Tespit Heyeti kurumda bırakıldı. Yapısı değiştirilen konservatuvarda sınırlı faaliyetler bu şekilde sürdürülmeye çalışıldı (Paçacı, 1994, s. 558).

2.2.5.3. Terakki-i Musiki Mektebi

Defterdar'da 1922'de açılan Terakki-i Musiki Mektebi Ali Salahi ve Ali Rıza şengell'in gayretleri, Kanuni Nazım ve Fahri Kopuz'un öncülüğünde açıldı. Maarif Vekaletinin denetimi altında tedrisatına devam etmesine rağmen kurum uzun ömürlü olmadı ve 1927 yılında kapatıldı (Özalp, 2000, s. 74) Erhan Özden, konuyla ilgili makalesinde Hicri 1327 (1912) tarihli bir belgede geçen "Terakki-i Musiki" isminin muhtemelen Dârülmusiki-i Osmani Mektebi için daha önce düşünölmüş olabileceğini fakat okula Terakki-i Musiki yerine Dârülmusiki-i Osmani adı verilmiş olabileceğini söyler (Özden, 2013, s. 22).

2.2.5.4. Dârüttalim-i Musiki Mektebi

Dârüttâlîm-i Musiki Mektebi özel teşebbüsle açılan musiki mektepleri arasında ömrü en uzun olanlardan biridir. 1916 yılında Fahri Kopuz, Ama Nazım Bey, Reşad Erer, ve Neyzen İhsan Aziz Bey'le beraber şehzadebaşı semtinde eğitime başlamıştır. Dr. Suphi Ezgi'nin de görev aldığı mektepte Hüseyin Sadeddin Arel nazariyat dersleri vermiştir. Dârüttalim-i Musiki'de Cevdet Çağla, Hasan Ferid Alnar, Zühdü Bardakoğlu, hanende Arap Cemal, Nazım Bey'in kızları Nebile ve Naime Hanımlar, Hafız Memduh, Zeki Çağlarman, Safiye Ayla ve Celal Tokses gibi önemli sanatkârlar görev yapmışlardır. Fasil musikisine yenilik ve disiplin getiren topluluk çeşitli kıraathanelerde akşam 20.00 ile 23.30 saatleri arasında düzenli konserler vermiştir. Programın sahnede bir karatahtaya yazıldığı bu ciddi konserlere musiki sever İstanbul halkı büyük ilgi göstererek sessiz ve saygılı bir şekilde iştirak ederdi. 1931'de kapanan Dârüttalim-i musiki Türk musikisine nota yayınları, plak çalışmaları, ciddi ve düzenli konserlerle büyük hizmette bulunmuştur. Ayrıca verdiği musiki eğitimi ve gerek yurt

içinde gerekse yurt dışında yaptığı turneler vasıtasıyla Türk musikisini geniş kitlelere tanıtmıştır (Özalp, 2000, s. 74-75). Cemiyetin turnelerinden bilinenler; iki defa Almanya'ya giderek Berlin Akademische Hochschule'de konserler vermesi ve Polidor firması için plaklar kaydetmesi, ayrıca üç kez Kahire'de de konserler düzenlemesi sayılabilir. İstanbul'da ise, Papazın Bağı ve Küçüksu mesire yerlerinde halka açık fasıllar tertip edilmiştir. Haftada üç gün düzenlenen fasıllar henüz radyonun olmadığı bir dönemde halka nitelikli musiki sunulması bakımından büyük önem arz etmekteydi. Cemiyet fasıl musikisine yeni ve disiplinli bir anlayış getirdi. Beyazıt'taki Moda ve Merkez Kiraathanesi'ndeki konserler düzenli olarak devam etti. Ramazan gecelerinde de her akşam saat dokuzdan sonra fasıl icra edildi (Karataş, 1999, s. 97).

Cemiyetin yayın ve satış yeri, Vezneciler'de 78 numaralı adreste bulunuyordu. Cemiyet, hem bir mektep olarak işlev görmüş, hem de 200 civarında klasik eserin notasını yayımlamıştır. Vezneciler'deki mağazanın üst katındaki küçük bir salon dersane, arka bölümü ise saz tamirat ve imalatı için atölye olarak kullanılmıştır (Karataş, 1999, s. 97).

2.2.5.5. Üsküdar Musiki Cemiyeti

Türk musikisi eğitiminde önemli bir yere sahip olan amatör musiki cemiyetlerinin en uzun soluklularından biri, 1918'de Üsküdar'da Anadolu Musiki Cemiyeti adıyla kuruldu. Cemiyet, 1919-1920 döneminde Dârülfeyz-i Musiki Cemiyeti olarak yeniden teşekkül ederek Üsküdar Paşakapısı'nda tek odalı ahşap bir evde çalışmalarına devam etti. Kurumun temelleri telgrafçı Ata Bey, Selahattin (Pınar) Bey ve Üsküdarlı Talat Bey gibi dönemin amatör musikişinasları tarafından atıldı. 1923'te adını Üsküdar Musiki Cemiyeti olarak değiştiren topluluk hala Emin Ongan Musiki Cemiyeti olarak varlığını devam ettirmektedir (Karataş, 1999, s. 98).

2.2.5.6. Dârülfeyz-i Musiki

1915'te Edhem Bey tarafından kurulan Dârülfeyz-i Musiki, aralarında Lavtacı Hacı Tahsin, Kemani Naim Bey, Udi Sami Bey, Neyzen Cemil Bey'in de yer aldığı saz sanâtkarlarını bünyesinde barındırıyordu. Ses heyetini ise Yeniköylü Hasan Efendi'nin öğrencilerinden, otuz kırk fasıl bilen Edhem Nuri Bey yönetiyordu. Bu gruba Selahattin Bey (Pınar), Kadıköylü Fuat Sorguç, Ata Bey gibi isimler de katıldı (Özalp, 2000, s. 76).

Cemiyet kısa bir süre sonra dağılmasına rağmen 1920 yılında Kanuni ve telgrafçı Atâ Bey'in (Öztan) riyasetinde Üsküdar'da yeniden kuruldu. Üyeleri arasında Üsküdarlı Hoca Bestenigâr Ziya Bey, Udi Sami Bey, Tanburi Selahattin Bey (Pınar), Arap Cemal, Tanburi Kadıköylü Fuat Bey (Sorguç), Muzikalı Celal Bey, Piyanist Emine Fulya (Akaydın) ve piyanist Madam Heleni gibi isimler bulunuyordu. Rauf Yekta Bey de bir süre bu cemiyette ders vermiştir (Karataş, 1999, s. 96).

Dârülfeyz-i Musiki, 1923 tarihi itibariyle Üsküdar Musiki Cemiyeti olarak varlığını devam ettirdi.

2.2.5.7. Musiki-i Osmani Hanımlar Dershanesi

Beyazıt'ta Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan cemiyet, 1920 senesinde Türk Ocağı konferans salonunda kalabalık bir topluluğa konser vermiştir. Konser büyük beğeni toplamış ve dershanesi hakkında olumlu yorumlar yapılmıştır. Dershaneye ait program, müfredat veya sınav gibi belgelere rastlanmamış olmasına rağmen yukarıda sözü edilen konserin dersane hocaları tarafından verildiği bilinmektedir. Bu hocalar arasında Udi İrfan Hanım, Kemani Kevser, Tanburi Şeref, Hanende Zehra Hanım yer almıştır. Ayrıca bu heyete bazı erkek sanatçıların da eşlik ettiği belirtilmiştir (Özden, 2013, s. 23).

2.2.5.8. Gülşen-i Musiki Mektebi

Gülşen-i Musiki Mektebi Abdulkadir Bey (Töre) tarafından 1918 yılında Cerrahpaşa'da bulunan evinde açtığı bir musiki mektebidir (Özcan, 2012, s. 279). Faaliyet gösterdiği sekiz sene boyunca pek çok talebe yetiştirmiş olan bu mektep evin bahçesindeki nadir ve güzel güllerden dolayı Gülşen-i Musiki ismiyle anılmıştır. Maarif Vekâleti'nin denetimi altında olan mektep hem eğitim veriyor hem de konserler hazırlıyordu. O dönemde, Union Française'de on beş günde bir verdikleri konserler büyük beğeni topluyordu. Konser hazırlıkları sırasında akortlar piyanoya göre yapılır ve her sanatçı eserleri tek tek çalar, hatalar düzeltilir ve ancak ondan sonra programın icra edilmesine karar verilirdi (Özalp, 2000, s. 74).

Gülşen-i Musiki'den yetişen ve fasıl heyetinde yer alan önemli musikişinaslar arasında hanende Hadiye Hanım, kemani Nuri Bey, kemani Zekiye Hanım (Töre'nin eşi), Udi Saide Hanım, Şemsettin ve Necmettin beyler, piyanist Saadet Hanım, kemani Saadet Hanım (Töre'nin kızı), kemani Zehra Hanım ve santuri Hüsnü Bey (Tüzüner)

bulunmaktadır. Hanende Zeki Bey (Çağlarman) de bu kurumdan faydalanan sanatçılar arasındadır (Paçacı, 1994, s. 442).

2.2.5.9. Şark Musiki Cemiyeti

Cemiyetin ne zaman kurulduğuna dair net bir bilgi bulunmamakla birlikte Adnan Giz'in ulaştığı bilgilere göre muhtemelen 1915 yılında kurulmuştur. Fakat cemiyetin 9 Ekim 1923 tarihli bir yazılı başvurusunda cemiyetin üç yıllık bir geçmişi olduğunun belirtilmesi en geç 1920 yılında kurulmuş olduğunu gösteriyor. Cemiyet, çalışmalarına Yoğurtçu Çayırının karşısında yer alan, Madenciler adlı bir aileye ait köşkte başlamıştır (1988, s. 232). Şark Musiki Cemiyetinin nizamnamesine göre cemiyetin amaçları arasında geleneksel musikinin gelişimi, eski eserlerin halka ulaştırılması ve temel musiki bilgilerinin öğretilmesi gibi hedeflerin yanı sıra maddi sıkıntı içindeki ustalara ve ailelerine yardım etmek gibi sosyal sorumluluklar da bulunuyordu. Kurucuları arasında Ali Rifat Bey (Çağatay), Levon Hancıyan, Bestenigâr Ziya Bey, Enise Hanım (Can) ve Hafız Yusuf Efendi gibi dönemin tanınmış 14 sanatkâr yer alıyordu. Öğretim kadrosunda ise bu isimlere ek olarak Udi Nevres Bey, Hafız Ahmed Efendi (Irsoy), Tanburi Hikmet Bey ve Kaşyarak Hüsameddin Bey vardı. Cemiyetin ilk başkanlığını Ali Rifat Bey üstlendi. (Paçacı, 1994, s. 137).

Cemiyet, icra topluluğuyla ilk konserini Tanburi Cemil Bey'in dördüncü ölüm yıldönümü anısına, 19 Kasım 1920'de Apollon Sineması'nda zengin bir sanatçı kadrosuyla düzenlenen "Tanburi Cemil Bey Konseri" ile verdi. Bu konserde hem viyolonsel çalan hem de topluluğu yöneten Ali Rifat Bey icra sırasında yüzünü seyirciye döndüğü ve kendi eserlerine programda fazla yer verdiği için eleştirildi. Bu anlaşmazlık sonucunda dernekten ayrılarak Cumhuriyetin ilanından sonra Türk Musikisi Ocağı'nı kurdu. Ali Rifat Bey'in ayrılmasından sonra, 1923'te Şark Musiki Cemiyeti'nin başkanlığına Süreyya Paşa (İlmen) getirildi.

Adnan Giz'in verdiği bilgiye göre cemiyetin 1930'lu yıllarda kapandığı tahmin ediliyor (1988, s. 235).

2.2.6. Gazino ve Meyhaneler

İstanbul'da meyhanelerin kökeni Bizans'a kadar dayanmaktadır (Çokuğraş, 2013, s. 146). Bu yerler, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra gayrimüslim halkın kendi yaşam tarzını sürdürmesine izin veren Osmanlı yönetiminin bir sonucu olarak

varlıklarını korudu. Ancak dönemsel olarak uygulanan içki yasakları sebebiyle ve ramazan aylarında bu mekânlar faaliyetlerini durdururdu. Müslümanların gitmesinin hoş karşılanmadığı hatta yasaklandığı meyhaneler devletin sıkı kontrolü altındaydı. Buna rağmen, "harabat ehli" ve "rindmeşrep" olarak anılan şairlerin özellikle Galata'daki meyhanelere gizlice devam etmelerinin önüne geçilemiyordu. Meyhaneler, çoğunlukla Ermeniler ve Rumlar tarafından, Galata, Yenikapı, Kumkapı, Samatya, Langa, Unkapanı, Fener, Balat, Beyoğlu ve Kadıköy gibi azınlık nüfusunun yoğun olduğu semtlerde işletiliyordu (Çoruk, 2015, s. 309).

"Meyhanenin alafrangası" olarak anılan gazinolar İstanbul'da Tanzimat'tan sonra açılmıştı. Bu mekânların adı, İtalyanca "kır evi" anlamına gelen "casino" kelimesinden türemiştir. 2. Abdülhamid'in saltanatı sırasında Galata'da açılan Arkadi Gazinosu, İstanbul'un ilk gazinolarından biri olarak bilinir (Zat, 1994, s. 379).

Tanzimat'la birlikte İstanbul'un eğlence anlayışı modernleşirken bu değişim meyhaneleri de etkiledi. Sini ve taburelerin yerini masa ve sandalyelerin aldığı mekânların musikiyle bağlarının güçlenmesi toplumsal konumlarının değiştiğine işaret ediyordu (Çokuğraş, 2013, s. 150).

Rum ve Ermeni azınlıkların işlettiği gazinolarda sarayda icra edilen musikin ve popüler musikin yeni birleşimi ilgi görmeye başlayınca bu durum bazı seçkin musikişinasları da etkilemiştir. 20. yüzyılın başlarında sanat değeri yüksek olan ve popüler olan arasında bir ayrışma belirginleşmeye başlamıştır. Şevki Bey gibi şarkı bestecileri, önceden sarayda icra ettikleri eserleri, sonraları klasik musikişinasların da sahne aldığı gazinolar için bestelemişlerdir. Buna karşı Zeki Ârif Ataergin, Lemi Atlı ve Suphi Ziya Özbekkan gibi romantik bestekârlar özellikle ağır usulde şarkı tarzını geliştirmişlerdir (Feldman & Özcan, 2001, s. 272).

Hiç şüphesiz meyhanelerin ve gazinoların da şarkı formunun revaç bulmasıyla iştihar eden musiki sanatının dönüşümünde etkisi vardır. Bu etki büyük ölçüde musikin bayağılaşmasına yol açmıştır. Cumhuriyetin ardından da 20. yüzyılın sonuna dek gazinoların Türk musikisini bayağılaştırıcı etkilerinden bahsedilmiş ve gazinoda çalıp söylemeyen sanatkârlar bunu iftihar vesilesi saymışlardır. Bazı icracılarsa gazinolarda çalıp söylemekte bir beis görmemişlerdir. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Hoş Sada eserinde gazinoda çalan musikişinaslardan esefle bahsederek bunu ancak ekmek parası

uğruna ehl-i keyfe hizmet etmeye mecbur olmak gibi zaruri sebeple mazur görmüştür (1958, s. 63).

2.2.7. Konserler

Batı'da umumun katılabileceği ilk konserlerin verilmeye başlanması 17. yüzyılın sonlarına rastlar. Fakat konserler henüz 18. yüzyılda bile tam anlamıyla yaygınlaşmamıştır. Dolayısıyla musiki o dönemde henüz demokratikleşmiş değildir (Mimaroglu, 1995, s. 49). Bunun gerçekleşmesi için müziğin, her kesimden insanın duygu ve düşüncesini yansıtmayı, onları doğal bir şekilde kucaklaması ortamının oluşması gerekir. Bu ortam, gerçek anlamda ancak Fransız Devrimi'nin hazırlık aşaması ve sonrasında mümkün olabildi. On yedinci yüzyılın sonlarında musikişinaslar hala kendilerini himâye eden aristokratların emrindeydiler (Say, 1997, s. 199). Devrimle birlikte musiki, saraylardan ve kiliselerden halkın arasına indi. Vatan şarkıları, dindışı koro eserleri ve bunları seslendirecek koro ve orkestralar ülkenin dört bir yanına yayıldı. Sanatçılar da bağlı oldukları saray ve kiliselerden ayrılarak halka katıldı ve bu sürece öncülük ettiler (Kaygısız, 2009, s. 183).

19. yüzyılda Batı'da konserlerin artmasıyla beraber bestekârların ve icracıların toplumsal statüsü değişmiş ve musiki eserleri de yeni bir yön kazanmıştır. Orta sınıftan oluşan bu yeni kitle bestecinin eserlerinde bireyselliğe daha çok önem vermesine neden olmuştur. Bir aristokrat veya başka bir hâmi için bestelenen musiki ile bestecinin yüzünü görmediği konser kitlesi için yazılan eserler arasında önemli farklar vardır. İsmarlanmış eserler kendi döneminde genellikle bir kez dinlenmek üzere hazırlanırken konser için bestelenen eser birkaç kez tekrarlanmak üzere yazılmıştır. Bu nedenle halk için bestelenen eserlere daha fazla özen gösterilmesi, büyük çaba ve titizlik gerektiren bir sunuş biçimi bulunması gerekmektedir. Böylece, ısmarlanmış eserler gibi çabucak unutulmayan besteler yaratma olanağı doğmuş, sanatçılar ölümsüz eserler vermeye başlamıştır (Say, 1997, s. 265).

19. yüzyılda sarayın Batı musikisine merakı sadece saray bünyesinde Batı musiki topluluğunun tesis edilmesiyle kalmamış, hususen Avrupa'dan büyük bestekâr ve icracıların saraya konser vermek üzere davet edilmişlerdir. Dönemin meşhur Avrupalı musikişinasları Osmanlı saraylarında ağırlanmış ve çeşitli görevler üstlenmiştir. Bu gelişmeler, özellikle Sultan Abdülmecid döneminde, yani yüzyılın ortalarında

hızlanmıştır. Yeni musiki eğitim kurumları ve konser salonları açılmış, Franz Liszt gibi ünlü besteciler Osmanlı sarayında konserler vermiştir (Baydar, 2009, s. 140).

Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid huzurunda verdiği konserin ardından 18 Haziran 1847'de Büyükdere'deki Avrupa Oteli'nde düzenlenen biletli konser, bu alandaki ilk örneklerden biri olarak öne çıkar. Ancak bu tür etkinlikler daha sonra şehrin genelinde yaygın ve yerleşik bir kültür haline gelememiştir. Bu durum, söz konusu konserlerin, esasen ünlü sanatçıları dinlemek isteyen Avrupalılar tarafından düzenlenen istisnai teşebbüsler olarak kalmıştır. Ayrıca İstanbul halkının bir bölümü bu gibi örnekleri deneyimlemiş olsa da konserlerin halkın geneline sistemli bir şekilde yayılması her tür sosyal toplaşmayı kontrol altında tutmak isteyen Sultan Abdülhamid'in katı politikalarına takılmıştır (Baloğlu, 2021, s. 79).

19. yüzyılda yurt dışından konser, opera ve operet gösterileri için sanatçılar davet etmeye başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu Batılılaşma süreci Avrupa'nın ilgisini çekmiş ve dünya çapında tanınmış besteci ve icracılar dünya turnelerine Osmanlı sarayında verecekleri konserleri de eklemeye başlamıştır. Rus büyükelçisinin davetiyle İstanbul'a gelip konser veren ilk virtüöz, besteci ve arp sanatçısı Elias Parish Alvars olmuştur. Alvars'ın yanı sıra, en prestijli isim olan Franz Liszt başta olmak üzere, Leopold de Meyer, Eugene Leon Vivier, Henri Wieuxtemps ve August D'Adelburg gibi önemli virtüözler de konser vermek için İstanbul'a gelmişlerdir (Baydar, 2009, s. 141).

Mesud Cemil, konser kavramının 2. Meşrutiyet'in sonrasında mutlakiyet baskısıyla yalnızca özel davetlerde musiki icra edebilen sanatkârlar arasında yeni yeni yayıldığını söyler (Cemil, 2012, s. 177). 2. Meşrutiyetin ardından popülerleşecek olan konser kavramı 19. Yüzyılın sonlarında da musiki icrasının yapıldığı yerlerin dönüşmesinde etki edecek kadar yaygınlaşmaya başlamıştı. Türk musikisi esasen bir meclis musikisi olsa da modernleşmenin getirdiği mekânsal değişimler onu icra edildiği alanlar bakımından da köklü değişikliklere uğratmıştır. Tanburi Cemil Bey veya Udi Nevres Bey gibi büyük sanatkâr ve icracılar sadece ev ve konaklarda değil aynı zamanda konser salonlarında da sahne almaya başlamışlardır (Işıқтаş, 2018, s. 62). Tanburi Cemil Bey, musikiyi klasik icra platformlarının dışına taşıyarak yeni performans alanlarına yönelmiştir. Mesud Cemil'in naklettiğine göre umuma mahsus ilk konseri veren Tanburi Cemil Bey'dir (Cemil, 2012, s. 177). 2. Meşrutiyet sonrası Tepebaşı Tiyatrosu'nda ilk solo konserini vermiş, ardından başka konserler de düzenlemiştir.

Udi Nevres Bey, Kanuni Hacı Arif Bey, Musa Süreyya Bey, Giriftzen Asım Bey, Hafız Osman, Kadı Fuat gibi dönemin başka ünlü sanatkârlarıyla beraber Resne, Selanik, Edirne şehirlerinde konserler vermişlerdir (Işıктаş, 2018, s. 84). Refi Cevat Ulunay, Mesud Cemil'in vefatı sebebiyle yazdığı yazıda Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'ndaki konseri şöyle anlatır:

1908'de ikinci Meşrutiyetin ilanı üzerine musikimizde bir topluluk husule geldi. Hiç unutmam Adliye Nâzırı Manyâsîzâde Refik Bey'in himayesinde Tepebaşı Kışlık Tiyatrosunda bir konser verildi. Ben o zaman mektebin son senesinde idim. Benim gibi musiki delisi bir arkadaşımınla beraber konsere gittik. Heyet, İstanbul'un en muazzam üstadlarından mürekkepti. Başta Tanburî Cemil Bey olduğu halde, Hacı Kirâmî'ler Hafız İsmail'ler gibi Babaç Bülbüller, Neyzen Tevfik, Nevres, Kanunî Hacı Arif Bey, Santurî Ethem Bey gibi saz üstadları hep orada idi. Tiyatroda iğne atacak yer yoktu. Ahmet Rasim'ler, Rauf Yekta'lar, Kazım Bey'ler, Hafız Ahmet Efendi'ler bu musiki ziyafetinde hazır bulunuyorlardı. Biri Mahur, biri Hicaz, biri de Ferahfeza olarak üç fasıl yapıldı. İstanbul bir daha böyle bir konser dinlemedi (Ulunay, 1963).

3. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK MUSİKİSİNDE ŞARKI FORMUNUN SEYRİ

3.1. Form

Sanatın her dalında sanatçıların uymakla mükellef olduğu kurallar vardır. Musiki sanatında da zaman içinde oluşmuş, bestekârların elhanı inşa ederken uymakla mükellef bulunduğu kaidelerle belirlenmiş beste kalıplarını Fransızca'dan aldığımız bir kelime olan “form” ile ifade ediyoruz. Formlar, fikirlerin sıralanışındaki düzenden doğarlar ve bu düzenle hissedilirler. Her musiki kültüründe en küçük ve basit halk türküsünden en karmaşık eserlere kadar sesleri tanzim ederken temeli sağlayan şey formlardır (Tanrıkorur, 2011, s. 47).

Form aynı zamanda eseri görünür kılan bir şekil sunması sebebiyle insanın idrakini manipüle eden bir imgedir de (Karaçalı, 2024, s. 98). Bu manipülasyona mecburen ihtiyaç duyarız. Zira sanatı mücerret bir şekilde kavrayamayız. Havada uçuşan sesler, renkler ve biçimler veya kelimeler bizde sanat eserinin yarattığı etkiyi yaratamaz. Tüm sanatlarda olduğu gibi musiki sanatında da, ortaya çıkmış olan eserin “ne?” olduğuna dair sorumuzun cevabıdır form.

Teknik olarak ise musikide formu bir eserde yer alan motif, cümle ve bölüm gibi kesitlerin dizilişinden oluşan düzenin kendine has şekli olarak ifade edebiliriz (Ersoy, 2023, s. 102).

Formlar zaman içerisinde değişir, gelişir, dönüşürler veya yok olabilirler. Mesela tarihte adeta moda halinde değişiklikler gösteren formlar arasında Mevlevi kültüründe 16. yüzyıldan itibaren ayin musikisi sabit kalmış ve itibarını daima korumuştur. Dindışı musikide ise 15. yüzyıldan itibaren ikiyüz sene gözde olan Farsça güfteli uzun terennümlü kârlar 17. yüzyıldan itibaren yerini Türkçe klasik divan şiirinden, terennümlü beste ve semailere bırakmıştır. 19. yüzyılda ise şarkılar beste ve semailerin yerine geçer olmuşlardır (Tanrıkorur, 2011, s. 47).

Tablo 2. Türk Musikinde Kullanılan Formlar

Dini Musiki	Câmi Mûsikîsi	Kur'ân-ı Kerîm, Ezan, Tekbîr, Salât-u Selâm, Mevlid, Kaamet, İlâhî (Tevşîh, Temcîd, Cumhûr, Tesbîh), Mahfel Sürmesi, Salât-ı Ümmiyye
	Tekke Mûsikîsi	Durak, Kaside, Zikir İlâhisi
	Bektaşî	Âyin-i Cem, Nefes
	Mevlevî	Na't, Gülbank, Sema Âyini (Mukabele), Baş Taksîm, Peşrev, Terennümler, Son Peşrev, Yürüksemâî, Son Taksîm
Askerî Mûsikî	Mehter ve Nevbet	Murabba, Nakış, Söz Semaisi, Kalenderî, Türkü, Hünkâr Peşrevi, Tören Peşrevi, Savaş Peşrevi, Sancak Peşrevi, Saat Peşrevi, Kadirga Peşrevi, Atlı Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Savaş Havası, Fetih Havası, Yürüyüş Havası, Nöbet Havası, Oyun Havası
	Bando	Marşlar
Din Dışı Mûsikî	Klâsik Mûsikî	Gazel, Taksim, Kâr-ı Natık, Karçe, Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Taksîm, Peşrev, Fihrist Peşrev, Saz Semâîsi, Şarkı, Türkü, Medhal, Fantezi, Oyun Havası, Aranağme, Kanto, Karagöz Musikisi, Pehlivan Havaları, Tuluat, Köçekçeler ve Tavşancalar, Semâî Kahvehâneleri Mûsikîsi, Operet, Vodvil, Fars
Halk Mûsikîsi	Sözlü	Uzun Havalar, Maya, Kesik Kerem, Bozlak, Barak Ağzı, Gurbet Havası, Elezber, Tecnis Kırık Havalar (Türküler), Açış,
	Sazlı	Açış, Bar, Halay, Horon, Zeybek, Karşılama, Kına Havası, Kaşık Havası, Boğaz Havası, Zortlatma

Kaynak: Tanrıkorur, 2011, s. 74

Cinuçen Tanrıkorur'un "Osmanlı Dönemi Türk Musikisi" kitabında "Osmanlı Musikisinde Türler" başlığıyla gösterdiği formlar yukarıda belirtildiği şekildedir (2011, s. 74). Fakat bu tablo bize Türk musikisinin mutlak surette bu formlardan müteşekkil olduğunu göstermez. Zira tasnifi yapan kişinin ihtiyarına göre değişebilecek bazı hususiyetler vardır. Yine de Türk musikisinde kullanılan formların kaba hatlarıyla bunlardan ibaret olduğu söylenebilir.

Türk musikisinde formları basit şekilde sözlü eserler ve saz eserleri diye ikiye ayırabiliriz. Sözlü musiki eserleri, bir ya da birkaç çalgının eşlik ettiği, söz içeren icralardır. Bu eserler, bireysel ya da toplu şekilde icra edilir. Türk musikisinin tarihi seyirinde farklı sanat anlayışları ve estetik kaygılar doğrultusunda birçok sözlü musiki formu ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000, s. 134).

Münir Nurettin Selçuk: "Eski hocalar, 'Türk Musikisi hânende musikisidir; bunu da ehlinden ve bir fem-i muhsinden öğrenmek gerekir' derlerdi. Hakkıyla öğrenmek ve hakkıyla terennüm edebilmek, fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dediği tarzda yapmak, iyi ve sahibi selahiyet bir ağızdan tavır ve edası, bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lazımdır." diyerek sözlü eserlerin Türk musikisinin asıl unsuru olduğunu vurgular (1947, s. 23).

Saz musikisine ait eserler ise tek başına ya da birkaç sazın birlikte çalınmasıyla icra edilir. Tıpkı sözlü musiki alanında, yüzyıllar boyunca büyük üstatların yetişmiş olması gibi, farklı dönemlerde saz musikisi sahasında da Gazi Giray Han, Solakzâde, Şerif Çelebi, Kantemiroğlu, Tanburi Büyük Osman Bey, Neyzen Osman Dede, Tanburi Küçük Osman Bey, Tanburi Cemil Bey ve Kemanî Tatyos Efendi gibi güçlü besteciler ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000, s. 127).

Türk musikisi formlarını tasnif ederken çoğu zaman ayrımı en başta dini musiki ve lâdini musiki şeklinde ortaya koyma temayülü vardır. Bu da Türk musikisi için yeni bir temayüldür. Türk hayat tarzında dini ve dindışı olarak tasnif edilebilecek bir hayat tasavvuru olmadığı için bu ayrım Batılılaşmanın sonucu olarak çok sonradan ortaya çıkabilmiştir. Öyle ki Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1961 tarihinde neşredilen Musiki Sözlüğü'nde bile "dini musiki" (musique religieuse) ve "ladini musiki" (musique profane) maddeleri hep Batı'ya atıfla açıklanmaya çalışılmıştır. Katolik ve Slav

Ortodoks musikisine de atıf yapan maddelerde Türk musikisine dair bu ayrım hakkında herhangi bir bilgiye rastlanılmaz (Gazimihal, 1961, s. 64-65).

3.1.1. Şarkı Formu

Şarkı kelimesi Arapça'da doğu manasına gelen "şark" kelimesinden gelir. Yaygın kanaate göre şarkı kelimesi "şark" kelimesinin, nispet eki olan "ى" harfini almasıyla meydana gelmiştir. "Çağırıcı" kelimesinden de geldiği rivayet olunmuştur fakat Mahmut Ragıp Gazimihal Musiki Sözlüğü'nde bunun asılsız olduğunu belirtir (1961, s. 240).

Türk musikisinde küçük formlar arasındaki en önemli form, şarkı formudur (Yavaşca, 2002, s. 122). Divan edebiyatında 17. yüzyılda Nâilî'nin yazdığı, daha çok dörtlükler halindeki yapı ile başlamış forma şarkı denilmiştir (Uzun, 2010, s. 357). Alaeddin Yavaşca'ya göre ise, divan edebiyatında mesnevi, kaside, rubai, müstezad, gazel, gibi geleneksel formların yanı sıra, Nedîm'in "şarkî" adıyla edebiyata yeni bir nazım formu kazandırmıştır (2002, s. 122).

"Şarkî"nin bir çeşit "türkî" olarak kabul edildiği ve bu kelimeyle şehirli bir türkünün anlaşıldığına dair de bir görüş vardır. Bülent Aksoy bu bilgiyi "Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki" isimli doktora tezinde ortaya koyar. Aksoy, 18. yüzyıl İstanbul'unda Avrupalı bir baba ile Ermeni bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve hayatını İstanbul ve İzmir'de geçiren bir musiki bilgini olan Antoine Murat'tan bahseder. Hem Batı hem de Türk musikisine hâkim olan Antoine Murat Türk musiki hakkında kuramsal bir eser de kaleme almıştır (1991, s. 87). Antoine Murat'a göre Yavuz Sultan Selim'in 1514 senesinde tahta geçişine kadar Türk musikisinde yalnızca "türkî", "türkmenî" ve "şarkî" türlerinin beste biçimi olarak mevcut olduğunu belirtir ve bu üç form arasında şarkı formunu öne çıkarır. Onu diğerlerinden daha gelişmiş bir beste türü olarak değerlendirir. Bülent Aksoy konuyu şöyle aktarır:

Murat'ın aktardığı bu onsekizinci yüzyıl bilgilerine göre, Sultan Selim'in tahta çıkmasıyla (1514) Osmanlı musiki düzenli bir biçimde gelişme imkânı bulmuştur. O zamana kadar musikide şu üç beste şekli vardı: türkî, şarkî, türkmenî. Türkîde ezginin güftesinde halk dili kullanılırdı. Güftede genellikle ya bir paşaya ya da güzel bir kadına övgü düzülürdü. Şarkî daha üstün bir beste şekliydi. Gene aşk konusunun işlendiği şarkîlerin güfteleri önemli Türk şairlerinden seçilirdi; bu eserlerin ezgileri de çok sanatlı bir üslupla bestelenirdi. Türkmenîde de aşk ezgileri söz konusuydu, ama burada icracı kendi yeteneğine göre doğaçlamalara girişirdi. Bu ezgilere "bozuk" denilen bir halk sazıyla eşlik edilirdi. Türkmenîler asıl Anadolu'da sevilmeyle birlikte, İstanbul'da ve sarayda da söylenir, dinlenirdi. Bu üç ezgi türü dışında bir de "manî" denilen bir şekil vardı. Daha çok karamsar

duyguları ve acıları dile getiren monoton bir ezgi olan maniler özellikle İstanbul halkı arasında çok sevilirdi (1991, s. 96).

Şarkı formundaki eserler 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fasıl mecmualarında kayda geçirilmeye başlanmıştır. Önceki dönemlerde, özellikle 17. yüzyılın ilk yarısı ile ortalarına tarihlenen mecmualarda bu tür güfteler ya başlıksız olarak yer almış ya da “türkî” veya “varsâğı” gibi farklı başlıklar altında toplanmıştır. Ancak daha sonraki dönemlerde derlenen mecmualarda aynı güftelerin “şarkı” adıyla kaydedildiği örneklere sıkça rastlanmaktadır (Korkmaz, 2021, s. 66).

İlk dönemlerde, Itrî, Nazîm gibi klasik mûsikîmizin önemli isimleri, kâr, murabba, beste, ağır ve yürük semâî gibi biçimlerde son derece özgün ve sanat değeri yüksek eserler vermelerine rağmen zamanla şarkı formunda da bazı besteler yapmayı denemişlerdir. Özellikle 18. yüzyılda Lâle Devri’nde klasik formların yanı sıra giderek daha fazla ilgi gören şarkı formuna da ağırlık verilmeye başlanmıştır. Bu dönem bestekârları devrin hayat tarzına münasip söz yapılarını daha anlaşılır bir eda, uyumlu bir ahenk ve sade bir üslupla bestelemişlerdir. Bu gelişmenin arkasında, özellikle Nedîm ile birlikte etkisini artıran mahallileşme akımının, halk dili ve duygusuna meyiletmenin etkisi görülmelidir. Halkın beğenisini dikkate alan bu yaklaşım bestekârlar üzerinde de etkili olmuş ve onların da bu doğrultuda eser üretmesine yol açmıştır. Aynı zamanda şarkı formuna bestekâr tarafından biçim, melodi ve ritim yönünden kazandırılan renk ve karakter özellikleri de bu değişimin önemli bir parçasıdır (Özalp, 2000, s. 142).

17. yüzyılda bestelenmiş şarkıların büyük bir kısmı günümüze ulaşamamıştır. Ayrıca şarkı formu Türk musikisi repertuvarının en geniş bölümünü oluşturmaktadır. Eski ve yeni şarkıların toplam sayısının yirmi bini aştığı bilinmektedir (Yavaşca, 2002, s. 124).

3.1.2. Şarkı Formunun Nazarî Kâideleri

18. yüzyıldan itibaren önceki yüzyıla nisbetle daha yaygın hale gelen şarkı formu, genellikle “a-a-b-a” kafiye düzenine sahip, dört (bazı durumlarda beş veya daha fazla) mısralık güfteler üzerine bestelenen eserlerden oluşur. Bu güftelerde çoğunlukla aruz vezninin hezec, remel ve recez bahirlerine ait kalıplar kullanılmıştır:

Hezec: Arapçada “güzel sesle şarkı söyleme” anlamına gelen hezec, divan edebiyatında en çok kullanılan bahirlerden biridir. En fazla şu şekilde kullanılmıştır:

mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün (Kesik, Şenödeyici, 2015, s. 28).

Remel: Arapçada "koşma, hızlı yürüme" anlamına gelen remel, Türk edebiyatında en fazla kullanılmış bahirlerdendir. En fazla şu şekilde kullanılmıştır:

fâ'iliâtün fâ'iliâtün fâ'iliâtün fâilün (Kesik, Şenödeyici, 2015, s. 58).

Recez: Arapçada "acılı, titreşim" anlamına gelen recez, Türk şiirinde daha çok aruzla yazılan ilk şiir örneklerinde görülmektedir. En fazla şu şekilde kullanılmıştır:

müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün (Kesik, Şenödeyici, 2015, s. 46).

Şarkılar başta aksak ve curcuna usüllerinde olmak üzere çeşitli usüllerle bestelenirler. Genellikle melodik olarak "a-b-c-b" şemasıyla ve terennümsüz olarak bestelenen şarkılar ikinci ve dördüncü mısraların söz ve ezgileriyle tekrar ettiği yapıda oluşturulurlar. Mısralar genellikle ikişer kez okunur. 4. mısra (nakarat) güftesi 2. mısradan farklı olan şarkılar bulunduğu gibi, küçük terennüm bölümleri içeren örneklere de rastlanır (Tanrıkorur, 2011, s. 50).

Bestekârlar, iki mısralıdan başlayarak sekiz mısralıya kadar uzanan şiirleri şarkı formu içerisinde bestelemişlerdir. Günümüzde ise bu sınırın ötesine geçen, daha fazla dizeye sahip şarkılar da bestelenmektedir. Dize sayısına göre şarkılar aşağıdaki biçimde adlandırılmıştır:

3 mısradan oluşanlar: Müselles

4 mısradan oluşanlar: Murabbâ

5 mısradan oluşanlar: Muhammes

6 mısradan oluşanlar: Müseddes

7 mısradan oluşanlar: Müsebba

8 mısradan oluşanlar: Müsemmen

Bu türler içinde en çok tercih edileni, dört mısralı olan murabbâ formudur. Bu form genellikle şu yapıyı taşır:

1. Mısra (A): Zemin
2. Mısra (B): Nakarat
3. Mısra (C): Meyan
4. Mısra (B): Nakarat

Şarkılarda en çok kullanılan usüller ise, on zamanlıya kadar olan küçük usüllerdir (Yavaşca, 2002, s. 125).

Dr. Subhi Ezgi Nazari ve Ameli Türk Musikisi kitabının 3. cildinde şarkı formlarını göstermiştir. Ezgi, örnekleriyle beraber 25 şarkı şekli tesbit etmiştir (Ezgi, 1933, s. 221-285). Yılmaz Öztuna ise Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisinde, Türk musikisi bestekârlığında kullanılmış olan farklı şarkı kalıplarının 30'a yakın olduğunu söyler (Öztuna, 1990, s. 622). Nazmi Özalp kitabında, bu sayının 30' dan fazla olduğunu söyler (Özalp, 1992, s. 412).

Şarkı formu Türk musikisinde eski musiki zevkinin korunarak yenisiyle kaynaştırılmaya çalışılması ile form özelliklerini inşa etmiştir. Hacı Arif Bey ömrünün uzunca bir bölümünde sarayda bulunmasına rağmen şarkıları bütün şehre yayılmıştır. Rif'at Bey, Şevki Bey, Hacı Faik Bey, Nikoğos Ağa, Rahmi Bey ve diğer şarkı bestekârlarının eserleriyle bu yeni tarz yaygınlaşarak Türk musikisinin en çok kullanılan beste şekli olmuştur (Yavaşca, 1994, s. 529).

3.2. Şarkı Formunun Revaç Bulma Süreci

Tanzimat sonrası Türk musikisi icrasına dair ortaya çıkmış olan en çarpıcı yeniliklerden biri hiç şüphesiz şarkı formunun diğer formlar arasında bestekârlar tarafından tercih edilmesindeki muazzam artış olmuştur.

19. yüzyılda bestekâr ve icracıların artmasıyla birlikte musiki zevki tüm şehre yayılmıştır. Geleneksel fasıl repertuarı bu dönemde genişleyerek yüzyılın sonunda en kapsamlı halini almıştır. Musikinin bu kadar yaygınlaşmasıyla eserlerin notayla kayıt altına alınması ihtiyacı doğmuştur. Saray dışındaki en önemli musiki çevreleri olan tekkeler hem dini hem de din dışı repertuvara büyük katkılar sağlamıştır. Bu yüzyılın bir diğer önemli ürünü de klasik üslubun dışında gelişen ve musikiye daha duygusal bir tarz getiren şarkı bestekârlığı olmuştur. Musikinin şehre yayılması, şehrin eğlence musikisini ve folklorunu da etkilemiştir. Günümüzde bile keyifle dinlenen birçok köçekçe ve İstanbul türküsü'nün 19. yüzyıldan kaldığı düşünülmektedir. Ayrıca 20. yüzyıla ulaşan çeşitli beste, icra ve üslup geleneklerinin kökenleri de 19. yüzyılın musikişinaslarına dayanmaktadır (Yavaşca, 1994, s. 528).

Aslında şarkılar Türk musikisi ile halkın arasında bir bağ kurmayı 19. yüzyıl öncesinde de sağlamıştır. Yapısı gereği intibak etmesi, öğrenilmesi, eşlik edilmesi daha kolay olan şarkıların 19. yüzyıl öncesinde de halkın zevkine hitap edecek form olarak görüldüğü ve bu yüzden bu formda eserler bestelendiği düşünülebilir. Nitekim 17. yüzyılda dahi, Dervîş Ömer, Koca Osman, Hâfız Post, İtrî ve Receb Çelebi gibi büyük

musiki üstatları aynı zamanda şarkı bestekâridirler. Bu isimler, kâr, beste ve semâî gibi klasik formları bestelerken daha geniş kitlelere hitap eden sayısız şarkı, hatta türkü ve varsağıya da imza atmıştır. Bu miras, sonraki yüzyılda da pek çok klasik musiki bestekârinca sürdürülmüştür. Örneğin, Enfi Hasan Ağa ve Ebubekir Ağa bu dönemin en ünlü bestekârlarındandır (Korkmaz, 2025, s. 88). Klasik takımlar besteleyerek fasıllar tertip etmiş bestekârların şarkı bestelemiş olmaları aslında faslın tamamlanması için bir gerekliliktir. Dolayısıyla bestekârların şarkılar da bestelemiş olmaları pek tabiidir. Fakat Harun Korkmaz, güfte mecmualarından hareketle şu kanaate de varır: Yalnızca şarkı besteciliğiyle öne çıkan bestekârlar 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış değildir ve bu alana odaklanan bestekârlara 18. yüzyıl boyunca da rastlamak mümkündür. Korkmaz, daha kapsamlı bir araştırma yapıldığında 17. yüzyılda dahi şarkı, türkî ve varsağı gibi türlerin haricinde bir eser bestelememiş, dikkate değer sayıda isme ulaşılabileceğinden de bahseder. Hacı Arif Bey'den önceki kuşak olarak, yani 18. yüzyılın sonlarına tekabül eden ve giderek 19. yüzyılın ilk yarısına da rastlayan zamanlarda yaşamış bestekârlardan sadece şarkı formunda eserler bestelediğini müşahade ettiği bestekârları şöyle belirtir Korkmaz: Kemeñeci Tâhir Ağa, Usta Yani, Miskalî Artin, Sesigüzel Manol, Serheng İbrahim Ağa, Üsküdarî Mustafa Ağa, Humbaracı İzzet, Markar Ağa ve Bozukcu Ali (2025, s. 87). Buradan hareketle 19. yüzyıldan evvel de şarkı formunu bestekârlık sahası olarak belirlemiş sanatkârlara tesadüf etmenin mümkün olduğunu görüyoruz. 19. yüzyıl öncesine dair güfte mecmualarından hareketle sadece şarkı formunda beste yapmış olan bestekârların varlığına şahit olmamızı şöyle yorumlayabiliriz: Batılılaşmanın henüz ciddi, somut emarelerini göstermediği bir ortamda Türk musikisinin daha rafine ve dar bir çevrede icra edildiği için şarkı formunun sadece fasıl içindeki fonksiyonuyla kullanıldığını düşünülebiliriz. Faslın bir cüzü olarak işlevini yerine getirmektedir şarkılar. 19. yüzyıl öncesinde de sadece şarkı formunda beste yapmış olan bestekârların, Hacı Arif Bey'in ve onu takip eden bestekârların yarattığı etkiyi yaratamamış olmalarının sebebini Batılılaşmanın henüz ayyuka çıkmaması dolayısıyla Türk musikisinde başka himaye alanlarının aranmaması ve buna bağlı olarak piyasa şartlarının henüz o seviyede gelişimemesinde arayabiliriz.

Rauf Yekta Bey, Türk musikisinde yeni ortaya çıkan anlayıştaki bestekârların muvaffak olabilmelerini, bestekârların musiki terbiyelerinin esaslı ve sağlam olmasına bağlar:

Son klasik bestekârlarımızdan Eyyûbi Mehmed Bey, Zekâî Efendi, Bolâhenk Nûrî, Tanbûrî Ali, Hâcî Fâik beylerle yine müteahhîrinden şarkı vâdisindeki muvaffakiyetleriyle iştiâr eden Hâcî Ârif, Hâşim, Sermüezzîn Rıfat, Medenî Azîz, Şevkî, Giriftzen Âsım beyler kendi zevk ve selikalarının müsâ'id olabildiği kadar yenilikler göstermişler ve asırlarındaki üdebâ ve şu'arânın muhtelif üslûbda yazdıkları şiir ve manzûmeleri mûsikîmizle bestelemeye muvaffak olmuşlardır. Şurası şâyân-ı dikkattir ki isimlerini saydığımız zâtların klasik mûsikî terbiyeleri esâslı ve sağlam olduğu için yaptıkları yenilikleri kimse bârid bulmamış, bilakis herkes büyük takdîrlerle karşılamıştır (Öncel, Çergel, 2024, s. 303).

Sadi Yaver Ataman Türk musikisinde klasik dönemden romantik döneme geçişin önemini şarkı formunu ön plana çıkararak musikinin halka daha yakınlaşması olarak yorumlar. Romantik akım, musikinin makam ve usul gibi temel yapısını bozmadan üslup açısından büyük yenilikler getirdiğini söyler. Bu yenilikler eski dönemin anlayışı üzerine yeni bir katman ekleyerek klasiğin soyluluğunu koruyarak gelişmiştir. Klasik musikide "fasıl" bütünlüğü ön plandayken, romantik musikide eserler kendi başlarına birer bütünlük taşır (1997, s. 54).

Batılılaşmanın etkisiyle Osmanlı toplumu geleneksel yapının hiyerarşik ve dikey örgütlenmesinden, daha yatay ve katılımcı bir modele doğru evrilirken kültürel yapılar da piyasadaki dinleyicinin beğenisine göre şekillenmeye başlar. Bu dönüşüm hem musikinin içeriğini hem de icra biçimlerini değiştirir. Modernleşmenin beraberinde getirdiği zaman ve mekân algısındaki köklü dönüşüm Türk musikisinin geleneksel formlarını da etkilemiştir. Kâr gibi uzun ve girift yapıları eserler rağbet görmez hâle gelirken daha küçük usullere sahip sade sözlü şarkılar öne çıkar. Bu yeni dönemde Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi bestekârlar şarkı formunu zirveye taşıyarak dönemin musiki anlayışına yön verirler (Turan, 2022, s. 272).

Yeni bir tarz olan şarkının, klasik anlayışa bir tepki olarak ortaya çıktığı da düşünülebilir. Zira bestelenen şarkılarda çoğunlukla bireyselleşen bir hava teneffüs edilir. Güfteler de genellikle divan edebiyatının yüksek üsluplu şiirlerinden ziyade zamanın popüler şairleri ve hatta güfte şairlerinden alınmıştır (Işıқтаş, 2018, s. 75).

20. yüzyıl başlarından Cumhuriyet'in erken dönemine uzanan süreçte, Türk musikisi besteciliğinde göze çarpan eğilim geleneksel anlayışın korunmasıyla birlikte farklı denemelerin aynı dönemde sürdürülmesidir. Her ne kadar yenilikçi eğilimler özellikle 3. Selim devrinde artış göstermeye başlasa da bu tür girişimler genellikle geleneği tamamen terk etmektense onu yeni yollarla geliştirme çabası şeklinde tezahür etmiştir. Bununla birlikte 19. yüzyılın ikinci kısmında özellikle Hacı Arif Bey'in "nev-zemin"

olarak tanımlanan eserleriyle, önekilere göre daha yalın ve kolay algılanabilir bir tarz ortaya konmuş, bu yaklaşım halk nezdinde ilgi görmüş, özellikle “şarkı” formunun öne çıkmasıyla birlikte klasik kalıplara bağlı kalan besteciler azalmaya başlamıştır. Bu gelişim çizgisi zamanla daha da kuvvetlenmiş ve bugüne dek etkisini sürdürmüştür (Tura, 1988, s. 49-50).

Hacı Arif Bey öncesinde ise şarkı formunda eser verme bakımından göze çarpan bestekârların başında Tanburi Mustafa Çavuş gelir. 18. yüzyılda Tanburi Mustafa Çavuş, zamanına göre çok sayıda şarkı bestelemiştir (Yavaşca, 2002, s. 122).

3.2.1. Muzıka-yi Hümâyun’da Görev Alan Türk Musikisi Bestekârlarının Beste Formları Tercih

Osmanlı İmparatorluğunda köklü değişikliklerin yaşandığı 19. yüzyılda sarayın Batı musikisi ve Türk musikisi arasındaki tercihinin sarahate kavuşması bakımından 1826 yılında Yeniçeri Ocağının ve ona bağlı Mehterhâne’nin kapatılması simgesel önemi büyük bir gelişmedir. Onun yerine Batılı tarzda modern bir bando topluluğu olan Muzıka-ı Hümâyun kurulmasıyla musikide büyük dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. Değişim askeri musikiyle sınırlı kalmamış, bandonun yanı sıra orkestranın da kurulmasıyla Batı musikisinin saray ve çevresince tanınması, sevilmesi, daha sonra da toplum tarafından dinlenip benimsenen musiki türü haline gelmesi amaçlandı (Güdek & Kılıç, 2016, s. 91).

Haşım Bey, Sermüezzın Rifat Bey, Hacı Ârif Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Mehmet Zâti Arca gibi Muzıka-yi Hümâyun bünyesinde görev alan Türk musikisi bestekârları Osmanlı’daki Batı’ya yönelme hareketi doğrultusunda bestekârlık alanında daha küçük formları tercih etmişlerdir. Bu bağlamda Türk musikisi repertuarına şarkı formunda birçok eser kazandırılmışlardır. Bununla birlikte 19. yüzyıl itibariyle Türk musikisi bestekârları tarafından marş formunda da eserler verilmeye başlanmıştır (Dilber & Karabaşoğlu, 2023, s. 472).

3.2.1.1. Haşım Bey

Yılmaz Öztuna ve Sadun Aksüt’ün verdiği bilgiye göre 1815 yılında (Öztuna, 1969, s. 54), (Aksüt, 1993, s. 140), İbnülemin Mahmud Kemal İnal’ın verdiği bilgiye göre ise 1814 yılında İstanbul Fatih’te dünyaya gelmiştir. Henüz sekiz yaşındayken Enderun-ı Hümâyün’a girerek Dellalzade’den musiki meşk etmiştir. Haşım Bey, 1834 yılında

Sovancıbaşı Hacı Emin Ağa'nın kızıyla evlendi. 1848'te hac yolculuğuna çıktı. Bir yıl sonra saraya musahip olarak kabul edildi. Yalnızca fasıl gecelerinde sarayda bulunurdu, diğer zamanlarını evinde musiki meraklılarına ders vererek geçirirdi. Sultan Abdülaziz tahta çıktığında Müezzinbaşılığa atandı (İnal, 1958, s. 185).

Tarz-ı nevîn makamını ihtira eden Haşim Bey' eserlerinin çoğunu yaşadığı dönemdeki padişahlar ve devletin ileri gelenleri için bir övgü niteliğinde bestelemiştir. Ancak, geleneklere uyarak bestelediği Bektaşî nefeslerine imza atmaması günümüzdeki nefes repertuarında hangi eserlerin Haşim Bey'e ait olduğunu belirlemeyi zorlaştırmaktadır (Güntekin, 1994, s. 15).

Haşim Bey'in pek çok öğrencisi arasında Hacı Arif Bey, Salim Bey, Bolahenk Nuri Bey ve Hacı Faik Bey ile Ekmekçi Bağdasar da yer alıyordu. "Haşim Bey Mecmuası" adıyla bilinen eseri Sultan Abdülaziz'e sunulmuş ve iki kez basılmıştır. Günümüze ulaşan 75 eserinin başında Sûznâk Âyin-i Şerifi gelmektedir. Şehnaz makamında bestelediği diğer Âyin'i unutulmuştur. Ayrıca, Karcıgar, Revnaknûma ve Tarz-ı Nevin'den ikişer beste ve semai, Acem-Büselik ve Nikriz'den besteleri mevcuttur. 33 makamdan 57 şarkısı ve 2 köçekçesi günümüze ulaşmıştır. Şarkılarında en sık, yedişer kez Hicazkâr ve Tarz-ı Nevin makamlarını kullanmıştır. Nefî, Rifat ve Şefkati gibi şairlerin güftelerini bestelemiştir. Bayatî-Araban, Şedd-i Araban ve Bestenigâr şarkıları en çok sevilen eserlerindedir (Öztuna, 1969, s. 54).

3.2.1.2. Sermüezzin Rifat Bey

Rifat Bey 1820'de İstanbul'da dünyaya geldi. Babası bestekâr Tanburi Keçi Arif Mehmed Ağa, annesi ise Dede Efendi'nin büyük kızı Hadice Hanım'dır. Babasının aracılığıyla genç yaşta sarayın Enderun Mektebi'ne kabul edildi ve burada musiki ve diğer ilimleri öğrendi. Babasının 1843'te vefat ettiği sırada 23 yaşında olgun bir musikişinastı. 2. Mahmud döneminde başladığı saray görevine Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, 5. Murad ve 2. Abdülhamid devirlerinde devam etti. Zamanla padişah musahibi, saray müezzinbaşısı, Enderun'da musiki müderrisi ve Faslı Hümayun serhânendesi oldu. Ayrıca Muzıka-yi Hümayun'un Türk Musikisi bölümü müdürlüğünü de üstlendi ve albay rütbesi aldı. Rifat Bey, 68 yaşında vefat etti (Öztuna, 1969, s. 50).

Rifat Bey'in günümüze ulaşan 281 eseri bulunduğunu belirten Yılmaz Öztuna bu eserlerin ferahnâk ve neveser makamlarından 2 mevlevî âyini, segâh makamından 2

tevşih, 12 ilâhi, nihâvend makamından 1 beste, 4 marş, 4 köçekçe ve 256 şarkının var olduğunu kaydeder. Eserlerinin 16'sı dinî niteliktedir. Şarkılarının en az yarısının unutulduğu düşünülmektedir. Bestelerinde Mevlânâ, Şeyh Galip, Şeyh Latif Efendi, Mehmed Sadi Bey, Kenan Bey, Muallim Feyzi, Nahifi ve Akif Paşa gibi şairlerin güftelerini kullanmıştır (1969, s. 50).

3.2.1.3. Muallim İsmail Hakkı Bey

İdare-i Mahsusa memurlarından Raşit Efendi'nin oğlu olan İsmail Hakkı Bey 1865 yılında Balat'ın Molla Aşkî mahallesinde doğmuştur. İlk tahsilini tamamlayamayan İsmail Hakkı Bey on üç yaşında Mercan'da örücü İbrahim Ağa'nın yanında çıraklığa başlayarak bu zanaatta ustalaşmıştır. Bir gün çarşı içindeki caminin tahta minaresinde ezan okurken o camide namaz kılan devlet büyüklerinden birinin dikkatini çekmiştir. Musiki yeteneğini fark eden bu kişi İsmail Hakkı Bey'i Muzika-yi Hümâyun'a kaydettirmiştir. Böylelikle Latif Ağa'nın talebelerinden olmuştur. Bir süre sonra orkestra şefi Zati Bey'den nota öğrenmiş ve kendisine baş hanende unvanı verilmiştir. Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nin üst katında açtığı Musiki-yi Osmani Mektebi'nin başına geçerek yıllarca çalışır. İzzettin Hümayi, Nuri Halil ve Ali Rıza Bey gibi değerli öğrenciler yetiştirmiştir. Defter-i Hakani Nazırı Ziya Paşa'nın başkanlığında açılan Dârülelhan'da solfej ve fasıl hocası olarak ömrünün sonuna kadar çalışmış ve haklı olarak hoca unvanını almıştır. Peşrev, beste, semai ve şarkıların yanı sıra birkaç tane de operet bestelemiştir. 30 Ocak 1927'de vefat etmiş ve Eğrikapı'daki aile mezarlığına defnedilmiştir (İnal, 1958, s. 207-208).

Muallim İsmail Hakkı Bey'in iki bine yakın parça bestelediğini belirten Yılmaz Öztuna, 525 parçasının notasının incelendiğini kaydeder. Bunların 2 operet, 315 şarkı, 72 saz eseri, 35 marş, 8 dini eser, bir kâr-ı nâtık, 4 kâr, 30 beste, 28 ağır ve 32 yürük semâi olduğunu belirtir (1969, s. 113).

3.2.1.4. Hacı Arif Bey

Hacı Arif Bey, Eyüp mahkeme şer'iyyesi kâtibi Ebubekir Efendi'nin oğludur. 1841'de Eyüp'te doğdu ve sıbyan mektebinde okudu. Olağanüstü bir sese sahip olan Hacı Arif Bey, Zekai Efendi'nin aracılığıyla Dede Efendi'nin meclisine katıldı ve Dede Efendi'nin öğrencisi Eyüplü Mehmed Bey'den musiki dersleri almaya başladı (İnal, 1958, s. 66).

Sultan Abdülhamid'in tahta çıkışıyla birlikte, Muzıka-yi Hümayun'da hocalık görevine atandı ve kendisine Kolağası rütbesi verildi. İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Subhi Ziya Özbekkan'dan işittiğini söyleyerek naklettiğine göre Sultan Abdülaziz tahttan indirildikten sonra Muzıka-yi Hümayun'da yapılan tasfiyeler sonucunda Hacı Arif Bey de işsiz kalmış ve geçim sıkıntısı çekmiştir. Maişetini temin için birkaç inek alıp süt satmaya başlamıştır. Kendisini yakından tanıyan Hancıyan, bu duruma üzülen durumu musikiyi seven İran Sefiri Muhsin Han'a anlatmıştır. Sefir, Hacı Arif Bey'i davet etmiş ve birlikte musiki icra etmişlerdir. Hacı Arif Bey'in musikisinden çok etkilenen Sefir ona değerli bir tütün tabakası hediye etmiştir. Bir gün İran Sefiri, Sultan Abdülhamid'in huzuruna çıktığında, Arif Bey'in musikideki ustalığından bahsetmiş ve onun Tahran'daki şah sarayında görev yapması için izin istemiştir. Padişah, tasfiyeden haberi olmadığını belirterek Muzıka-yi Hümayun'da onun yerini tutacak kimsenin bulunmadığını söylemiş ve görevine iade edilmesini emretmiştir (1958, s. 67). Bu misalde de görülebileceği üzere Batılılaşmanın yoğun olarak sarayı meşgul ettiği zamanlarda himâye meselesi sekteye uğrayarak devam etmiştir. Hacı Arif Bey gibi büyük bir bestekârın ancak İran sefirinin teveccühleri sonrasında tekrar saray tarafından himaye edilmesi buna delil olabilir.

Binden fazla şarkı bestelediği düşünülen Hacı Arif Bey'in eserlerinin üçte ikisi nota kullanılmaması nedeniyle günümüzde unutulmuştur. Yılmaz Öztuna Hacı Arif Bey'in günümüze ulaşan 338 eseri bulunduğunu kaydeder. Bu eserlerin 328'i şarkıdır ve zamanın bestekârları arasından bu kadar eseri kalabilmiş bestekâr bulunmamaktadır. Geriye kalan 10 eseri, bir Nihâvend Çenber terennümsüz beste ve bir Sabâ Yürük Semâi ile 8 adet dini parçadan oluşmaktadır (Uzzâl Durak, Segâh Tevşih ve altı İlahi). Elimizdeki eserlerinde 44 farklı makam kullanan Arif Bey, en çok Nihâvend, Küdilihicâzkâr, Hicâz, Süznâk, Karcığar, Uşşak, Muhayyer, Hicâzkâr, Hüzzâm, Rast, Sabâ, İsfahân ve Hüseyini makamlarını tercih etmiştir (1969, s. 8).

3.2.1.5. Şevki Bey

Şevki Bey İstanbul'un Fatih ilçesinde doğmuştur. İlk başlarda Ticaret ve Nafia kâtiplerinden Necmeddin Bey'den musiki dersleri almıştır. Daha sonra Muzıka-yi Hümayun'a katılarak Hacı Arif Bey'den ders almıştır. Kendisini takdir edenler onu çeşitli görevlere atamış olsa da, hiçbirinde kalıcı olamamıştır. Bir dönem rüsûmata da devam etmiştir (İnal, 1958, s. 276).

Uzun yıllar hocasından büyük ölçüde yararlanan Şevki Bey, Muzıka-yi Hümâyun'da hânende olarak görev yaparken sarayın resmî ortamından, protokollere bağlı sıkı kurallarından sıkıldı. Hayatı boyunca son derece rindâne bir hayat süren Şevki Bey içkiye olan düşkünlüğü sebebiyle ömrünü genç yaşta tamamladı. 20 Temmuz 1891'de, henüz 31 yaşında ve sanatının en verimli çağında iken Beylerbeyi'nde, arkadaşı vergi müdürü Rahmi Bey'in evinde geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda etti. Naaşı, Kuzguncuk Nakkaştepe Mezarlığı'na defnedilmiştir (Aksüt, 1993, s. 205).

Şevki Bey'in 211 şarkısının günümüze ulaştığını belirten Yılmaz Öztuna, Şevki Bey'in Hacı Arif Bey'de de görülen kolay şarkı besteleme hususiyetinden bahseder (1969, s. 10).

Muzıka-yi Hümâyun bestekârlarının hayatlarına baktığımızda şöyle bir çıkarıma varabiliriz. Bestekârlar Batılı tarzda tesis edilmiş Muzıka-yi Hümâyun'da himaye edilmiş ve fakat bu himaye tedricen azalmıştır. Bu bestekârların ortak özelliği bestelerinin çoğunluğunu şarkı formundaki eserlerin teşkil etmesidir. Kronolojik olarak baktığımızda şarkı formunda beste yapılması da giderek artmıştır.

3.3. Şarkı Formunun Bestelenme Oranındaki Değişim

Şarkı formunun yüzyıllara göre talebinin ne derece arttığını, öne çıkan bestekârların şarkı formuna ne derece teveccüh ettiklerine bakarak anlayabiliriz. Bunu yaparken kaynaklarımız geçmiş yüzyıllarda bestelenmiş eserleri tam olarak görmek için yetersiz olduğu için Sadun Aksüt'ün Türk Musikisinin 100 Bestekârı kitabını kaynak olarak kullanarak kabaca bir sınıflandırmaya gitmiş olduk. Ki zaten niyetimiz şarkı formunun bestelenişindeki oranın değişimini göstermek olduğu için bununla kifayet edebildik.

17. yüzyılda yaşamış olan Hafız Post, Çömlekçizade Receb Çelebi, Buhurizade Mustafa İtrî Efendi ve Seyyid Nuh gibi önde gelen bestekârların din dışı sözlü eserleri arasında klasik formlar ağırlıktadır. Buna mukabil şarkı türünde verdikleri eserler yok denecek kadar azdır (Aksüt, 1993, s. 31-47).

18. yüzyılda Hafız Süleyman Rifat Molla, Kara İsmail Ağa ve Nazım Çelebi gibi bestekârlar geleneksel formları sürdürdüler. Bu temayül Enfi Hasan Ağa, Dilhayat Kalfa, Zaharya ve Ebubekir Ağa gibi bestekârlarda da devam etti. Tanburi Mustafa Çavuş ve ardından gelen Vardakosta Ahmed Ağa ile birlikte, eserlerin tür yapısında şarkı formu da görünürlük kazanmaya başladı (Aksüt, 1993, s. 48-76).

19. yüzyılın başlarından itibaren 3. Selim, Tanburi İzak, Tahir Ağa, Abdullah Ağa, Kemani Ali Ağa ve 2. Mahmud gibi isimlerin şarkı formuna gösterdikleri ilgiyle beraber şarkıların besteleniş oranı belirgin şekilde artmaya başladı. Bu dönemde Dede Efendi, Şakir Ağa, Numan Ağa, Kemani Mustafa Ağa, Kemani Rıza Efendi, Suyolcuzaade Salih Efendi, Haşim Bey, Dellalzade İsmail Efendi, Tanburi İsmet Ağa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Rifat Bey, Nikoğos Ağa ve Şevki Bey gibi birçok bestecinin repertuarında şarkılar önemli bir yer tuttu. Bu yüzyılda en fazla şarkı bestelemiş isim ise, günümüze ulaşan 200'ü aşkın eseriyle Hacı Arif Bey oldu (Aksüt, 1993, s. 86-207). Şarkı besteciliğinde çığır açan Hacı Arif Bey halkın zevkine hitap eden bir tavırla, Rahmi Bey'in şarkısından mülhem bir tabirle ifade edecek olursak "reftarı ve tarzı nev edâ" şarkılar ortaya koymuştur. Hacı Arif Bey'i takiben Şevki Bey, Rahmi Bey, Tatyos Efendi dönemlerinin bir nevi popüler musikisini ortaya koymuşlardır.

19. yüzyılda şarkı formunun revaç bulmasını ve Türk musikisinin saray dışına da yayılmasını sağlayan bestekarların saraya müntesip olmaları gözden uzak tutulmamalıdır. Zira bu dönüşümün simge ismi olan Hacı Arif Bey mabeyincilik yapmış ve saray hanendeliğinde bulunmuş; haremdeki cariyelere musiki dersleri vermiştir. Ayrıca Muzıka-yi Hümayun'da da görev almıştır. Türk musikisinin her ne kadar saray dışında görünürlüğü artmış olsa da bunda yine sarayın birinci derecede önemli rolü bulunmaktadır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde şarkı formu önceki yüzyıllarda sözlü eser formları arasında ağırlıklı olan diğer formların yerini alarak en cazip form haline geldi. Bu dönemde Mahmud Celaleddin Paşa, Civan Ağa, Asdik Ağa, Lavtacı Hristo, Rahmi Bey, Udi Arşak ve Selanikli Ahmed Bey gibi isimleri doğrudan şarkı bestekârlığıyla tanınır oldular (Aksüt, 1993, s. 220-295).

3.4. Şarkı Formunun Revaç Bulmasındaki Teknik Sebepler

Şarkıların bu derece revaç bulmalarının teknik olarak önem arz eden iki sebebi vardır ki bunlardan biri nota-hece taksimatındaki değişimdir. Zaman içerisinde bir heceye düşen nota sayısı giderek azalmış böylece musiki melismatik (melismatique) bir yapıdan daha silabik (syllabique) bir yapıya doğru evrilmiştir. Şarkı formu büyük ölçüde bu dönüşümü sağlayan en önemli unsur olmuştur. Melismatik yapıyı sözlü eserlerde bir hecenin veya az sayıdaki hecenin melodik yapının tümüne tatbik edilmesi

olarak açıklayabiliriz. Öte yandan silabik yapıda ise melismatik yapının aksine her heceye bir ses tayin edecek şekilde bestelenmiş musiki eserini anlayabiliriz (Çolakoglu, 2006, s. 46). İşte, Türk musikisinde de hece başına düşen nota sayısının fazla olduğu bir yapıdan hece başına düşen nota sayısının azaldığı bir yapıya geçilerek sözün musikiyle birlikte anlam ve duygu aktarımındaki rolünü artırarak eserin dinleyiciyle daha kolay bağ kurması şarkılarla daha mümkün hale gelmiştir (Alimdar, 2016, s. 482). Şarkı formunu bu derece popüler kılan bir diğer teknik husus ise formun bestelenişinde tercih edilen usullerdir. Bu türde en sık rastlanan usuller arasında düyek, aksak, curcuna, sengin semai ve yürük semai ve daha küçük usûllerden sofyan, semai ve nim sofyan öne çıkar. Hacı Arif Bey'in eserlerinde de küçük usullerin yoğun şekilde kullanıldığı görülür (Ünsal, 1992, s. 139). Şarkı formunda küçük usullerin kullanımı şarkının daha kolay hafızaya alınmasını, buna bağlı olarak daha kalıcı olmalarını ve musikinin öğretiminde eser meşkinin daha hızlı olmasını sağlamaktadır.

Teknik olarak küçülmeye doğru evrilen musikide besteleme sürecinin hızlandığından bahsedilebilir. Fakat tüm sanatlarda geçerli olan bir şey var ki kompozisyonun meydana çıkma süreci sanatkârlara göre çeşitlilik arz eder. Bir kompozisyonu inşa etmede ideal bir süre yoktur. Sanatçının müktesebatı ve kabiliyeti ne derece derin olursa olsun ihmal edemeyeceğimiz bir "ilham" mefhumu vardır ki bir şarkının motifleri ve prozodisi için iki sene boyunca çaba sarfedilebilir. Veya klasik bir takım birkaç gün içerisinde bestelenebilir. Musiki tarihi, dahası sanat tarihi bu örneklerle doludur. Kısacık bir sürede ortaya konan çok büyük edebi eserler, tablolar, musiki eserleri olduğu gibi çok uzun yıllar sanatkârın üzerinde çalıştığı eserler de vardır.

Öte yandan bazı eserlerin sahibinin elinden kısa sürede çıktıkları belli olur ve dahası bu durum o sanatçının üslûbu haline gelmiş olabilir. Hatta sanatçı kendisine has bu üslûp sayesinde büyük bir sanatçı da olabilir.

Şarkı formunun revaç bulmasına dair başka bir teknik sebep ise şarkı formunun öne çıkmasını herkesin hayatından kendinde bulabileceği dünyevi duygularına ve kimi zaman gündelik hayatına hitap etmesidir. Türk musikisinde 19. yüzyıl sonlarına doğru bir tür "piyasa musikisi" de ortaya çıkmaya başlamıştır ve "şarkı"nın popüler örneklerinin özellikle Batılılaşma hareketlerinin toplumla daha görünür biçimde bulunduğu dönemlerde ortaya çıkması tesadüf değildir. Bu gelişme, 18. yüzyıldaki Lale Devri ile başlayıp, 19. yüzyılda Tanzimat ve sonrasında Cumhuriyet'e dek uzanan dönüşüm sürecinin kültürel bir yansımasıdır (Alimdar, 2016, s. 478).

Hacı Ârif Bey öncesinde şarkıların “klâsik eserler” olduğunu söyleyen Alaeddin Yavaşca, bu şarkıların sanat değerinin yüksek olduğunu belirtir ve bunun büyük formdaki eserlerin bir devamı niteliğinde olduğunu vurgular. Hacı Arif Bey öncesinde şarkı formunu iki türde düşünmek gerekliliğini belirtir. Bunlardan ilki sanat değeri yüksek ve dili daha ağdalı olan şarkılardır. İkinci tür ise Tanburi Mustafa Çavuş’un sade dille yazılmış âşık tarzı şiirleri bestelediği ve daha ziyade halka hitap eden şarkılardır. Fakat Hacı Arif Bey bu iki türü mezc ederek ortaya yeni bir şarkı türü çıkarmıştır (Şen, 1998, s. 374-375). Böylelikle Hacı Arif Bey eskinin ihtişamı ve zarafetiyle, halk tarzı sadeliğin mezcolduğu yeni bir şarkı besteciğini teknik bakımdan ortaya koyabilmiştir.

Alaeddin Yavaşca, Hacı Arif Bey’den önce şarkı formuna dikkat çekmiş olan Tanburi Mustafa Çavuş için de Hacı Arif Bey hakkında söylediği gibi, istese büyük formda eserler yapabileceğini fakat onun şarkılar bestelemek suretiyle eserlerini halkın diline yerleştirdiğini söyler (Şen, 1998, s. 375). Buradan Hacı Arif Bey öncesinde de şarkı formunun Türk musikisinin dinamizmini sağlamak üzere kullanıldığını iddia edebiliriz. Zira küçük bir form olması hasebiyle herkesin nüfuz edebileceği bir yapı ortaya koyar şarkı. Bu sebeple şarkı formunun fonksiyonel kullanımı da pekâlâ mümkündür.

3.5. Klasik Formlardan Şarkı Bestekârlığına Geçiş Sürecinde Terennümlerin Dönüşümü

Arapça “renem” kökünden türemiş olan terennüm “nağme ile söyleme” manasına gelir. Türk musikisinin sözlü eserleri olan kâr, ağır semâi, yürük semâi ve beste formlarında, mülazzime adı verilen bölümlere denk gelen kısımlara terennüm denir. Bu terennümler, taşıdıkları anlama göre ikiye ayrılır. İka’i olarak yani ritmik yapıyı tecessüm ettirecek ve dilde bir manayı ihtiva etmeyen söz gruplarıyla yapılan terennümler olduğu gibi lafzî denilen yani söz olarak bir mana ihtiva eden fakat eserden bağımsız söz gruplarıyla icra edilen süsleme pasajlarıyla terennüm yapıları kullanılmıştır. Her iki terennüm türü de, aruz vezninin ritmik değerlerine karşılık gelir (Öztuna, 1990, s. 390).

19. yüzyılda Türk musikisinde zamanın değişen şartlarına da bağlı olarak büyük dönüşümler yaşanmıştır. Uzun terennümlü ve tekrarlı kâr formlarının yerini daha kısa olan kârçe ve kâr-ı nev’ler alırken darbeyn besteler yerini hafif ve düyek gibi daha sade

usullere bırakmıştır. Geleneksel fasılların iki beste ve iki semai düzeni, farklı usullerde peşpeşe birbirini takip eden şarkılarla halk tarzı fasıllar ile değişime uğramıştır. Fasıllar içinde saz eserlerinin seçilişi bakımından da değişimler vardır. Saz semaisi formu yerine zaman zaman longalar tercih edilmiştir (Tanrıkorur, 2004, s. 160).

Şarkı formuyla beraber güftenin ele alınış şekli de değişime tâbi tutulmuştur. 19. yüzyıl öncesinde bestekârlar klasik formdaki sözlü eserlerde yalnızca güftenin anlamını eserde göstermekle yetinmeyip zaman zaman manadan âzâde söz kümelerini de eserlerine eklemişlerdir.

19. yüzyıldan itibaren bu uzun terennüm bölümleri, büyük formlu eserleri gereğinden fazla uzatıyor ve onları ağırlaştırıyor düşüncesi öne çıkmaya başladı. Bu gelişme daha kısa, özlü ve lirik anlatım biçimlerine olan ihtiyacı beraberinde getirdi. Bu ihtiyaca yönelik ilk çözüm ise önce uzun terennüm bölümlerinden arındırılmış eserler, ardından da güftedeki kelimelerin hece hece uzatılmadan, yani ezgilerle gereksiz yere yayılıp sündürülmeden bestelenmesine imkân tanıyan küçük usûllerin tercih edilmesi oldu. Bu noktada divan edebiyatında 18. yüzyıldan itibaren klasik gazel ve kasidelerden farklı olarak yazılmaya başlanan ve musiki için daha münasip görünen bir yapıya sahip olan "şarkı" formundaki şiirler ön plana çıktı. Bu form özellikle Hacı Arif Bey'in eserleriyle Türk musikisinin sözlü eserleri arasında yegâne form haline gelmeye başlayacaktı (Tanrıkorur, 2011, s. 44).

Klasik formlarda eserlerin bestelenişindeki ağırlık 19. yüzyılda yerini şarkı formundaki eserlerin ağırlıkla bestelenmesine bırakırken bir nevi geçiş dönemi yaşanmıştır. Bu süreçte Türk musikisindeki terennüm yapısı kısa zamanda repertuarın çoğunu teşkil edecek olan şarkı formuyla birden terkedilmiş değildir. Klasik formların en önemli nişanelerinden olan terennüm kısımları yumuşak bir geçişle şarkılarda kendini farklı tarzda göstererek dönüşmüş ve neredeyse terkedilmiştir. (Cumhuriyet döneminde de istisnai olarak şarkılarda, gelenekte var olan ve âşinâ olunan terennüm kalıpları kullanılacaktır.) Şarkılar her ne kadar terennümsüz eserler olsalar da ekseriyetle "of" ve "aman" kelimeleri terennüme benzer ezgi kalıplarıyla klasik formların havasını şarkı formlarında hissettirebilmişlerdir.

Bunu en çok tatbik eden Hacı Arif Bey olmuştur. Aslında Hacı Arif Bey'den önce de Dede Efendi aynı şekilde şarkı formunda bunu tatbik etmiştir. Mesela "Ben Sana Aşık

Değilim” mısraıyla başlayan muhayyer makamındaki şarkısında Dede Efendi “leylim leylim yar” kelimelerini küçük bir terennüm pasajı gibi bestelemiştir.

Vardakosta Ahmet Ağa da şevkefza makamında bestelediği “Geçip de karşıma gözlerin süzme” mısraıyla başlayan şarkısının meyanından sonra terennüm vazifesi gören bir pasaj eklemiştir. “Of” ve “aman” kelimelerinden müteşekkil olan bu kısımdan sonra şarkı tekrar nakarata bağlanıp nihayete erer.

Hacı Arif Bey de kendisinden önce şarkı formunda kullanılan bu küçük terennümlü kısımlardan kullanarak klasik formdaki eserlerin inceliklerini biçimsel olarak şarkı formuna da taşıyabilmiştir. En meşhur örneklerinden biri “ Niçin terkeyleyip gittin a zalim” mısraıyla başlayan kürdilhicazkar makamındaki şarkısıdır. Şarkıda zeminden önce, nakarattan önce ve sonra, meyandan sonra “of” kelimesi terennüm gibi kullanılmıştır.

Yine Hacı Arif Bey, “Devâ yokmuş neden bîmar-ı aşka” mısraıyla başlayan muhayyer makamındaki şarkıda da kürdilhicazkar şarkıda olduğu gibi tüm bölümlerde “of” hecesi terennüm vasfıyla kullanılmıştır.

“Çok gördü felek şimdi beni bezm-i civanda” mısraıyla başlayan bestenigâr makamındaki şarkıda da aynı yapı söz konusudur.

“Dün gece rüyada gördüm yârimi” mısraıyla başlayan nihavend makamındaki şarkıda da yapı aynı şekildedir.

“Mükedder derd-i peyderpeyle şimdi” mısraıyla başlayan rast makamındaki şarkıda da “of” kelimesini bir terennüm pasajı gibi kullanmıştır.

Hacı Arif Bey’in çağdaşı olan Asdik Ağa da “Hançer-i ebrûsu saplandı dile” mısraıyla başlayan kürdilhicazkar makamındaki şarkısında Hacı Arif Bey’in “of” heceli terennüm yapısını aynı şekilde fakat meyanda kullanmadan tatbik etmiştir.

Hacı Arif Bey’den bir sonraki kuşak olarak anabileceğimiz Bimen Şen de “Dilde sevda sînde dağ-ı firak” mısraıyla başlaya segâh makamındaki şarkısında Hacı Arif Bey’in “of” hecesinden oluşan terennüm kullanımını aynıyla tatbik etmiştir. (Şarkıların notaları ekler kısmında verilmiştir.)

3.6. Şarkılarla Dönüşen Fasıl

Türk musiki geleneğinde fasıl kelimesi hem bir musiki türünü, bir repertuarı, bir besteleme düzenini ve seslendirme biçimini, hem de Türk musikisi eserlerinin nota ya da sadece sözlerini bir araya getiren mecmuaların, makamlara göre ayrılmış bağımsız bölümlerini ifade eder (Ayangil, 1994, s. 259). Fakat en yaygın manasıyla fasıl, Türk musikisinde meclislerin genel düzenine verilen isimdir ve bu kavramın kullanımı 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Fasıl hem bir musiki icrasının yapıldığı ânı hem de bir makamın işlenişini ve çeşitlenmesini göstermek için bestelenmiş bir dizi eseri ifade eder. Günümüzde klasik takım veya klasik fasıl adıyla bilinen bu düzen 3. Selim dönemine aittir. Ekseriyetle peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve saz semaisi gibi farklı formlardan oluşur (Baloğlu & Büyükduman, 2021, s. 2784). Bu bakımdan fasıllar, Türk musikisinde beste şekillerinin kurallara uygun peşpeşe sıralanarak meydana gelmesiyle Batı musikisindeki süitleri andırır (Ayangil, 1994, s. 260).

Sarayda Enderun'un teşekkülünden itibaren fasıl, bir musiki geleneği olarak canlılığını farklı mekânlarda günümüze kadar sürdürmüştür. Bu süreç ustalardan ders alarak yetişen cariyeler ve heveslilerin padişah huzurunda icra ettiği harem ve huzur fasılları ile başlamıştır. Daha sonra saraydan ayrılan veya vezir ve zenginlerin konaklarında yetişen musikişinaslar sayesinde konak fasılları adı altında bu geleneksel konser biçimi farklı sosyal çevrelerde de yaşatılmıştır. Böylece fasıl, geleneksel bir icra ve konser biçimi olarak varlığını mekân değişikliklerine rağmen korumuştur (Ayangil, 1994, s. 260)

Fasıl icra eden topluluğa "fasıl heyeti" adı verilir. Bu topluluğu, def çalarak usulü tutan serhânende yönetir. Fasıl, genellikle kapalı mekânlarda icra edilse de saray düğünleri ve şenliklerinde "meydan faslı" adıyla açık alanlarda da yapılır. Osmanlı döneminde, hem sarayda hem de saray dışında, kalabalık bir ses ve saz ekibinden oluşan "küme faslı" heyetleri bulunuyordu. Küme faslındaki icra, hanende ve sazende sanatçıların, deflerle tutulan ritim temposuna uygun bir şekilde beraber çalıp söylemeleriyle gerçekleşirdi (Özkan, 1995, s. 208). Küme fasıllarındaki hanende ve sazende sayıları padişahların musikiye tececcühleri ölçüsünde değişiklik göstermiştir. Küme fasıllarında en yüksek sayıda musikişinasın olduğu zaman 3. Selim dönemi idi. 3. Selim zamanında en seçkin sâzendeler, hânendeler ve bestekârlar belirli günlerde sarayda bir araya gelir ve saray dışında tanınan musikişinaslar da saraya davet edilirdi.

Bu toplantılarda, 50, 60 kişiyi bulan bir musikişinas topluluğu tarafından toplu fasıllar icra edilirdi (Sevengil, 1985, s. 138).

19. yüzyılın sonlarından itibaren şöhretli musikişinasların oluşturduğu saz ve fasıl toplulukları Şehzadebaşı'ndaki Direklerarası'ndan Küçükusu ve Çamlıca gibi mesire yerlerine, Feyziye Kıraathanesi'nden Dârüttalim Kıraathanesi'ne kadar uzanan çeşitli mekânlarda halka fasıllar icra ediyorlardı. Bu mekânlarda sahne alan eski fasıl heyetlerinden en bilinenleri Kemani Tatyos'un heyeti, Kanuni Berber Şemsi'nin heyeti, Dârüttalim-i Musiki Heyeti ve Şark Musiki Heyeti'dir (Ayangil, 1994, s. 260).

Fasıl icraları, şarkı formunun popülerleşmesiyle önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümle fasılın içerdiği formlar ve üslup saraydaki eski icralardan farklı bir kimlik kazanmıştır. Sözlü formlar, daha çok akılda kalıcı küçük şarkılara dönüşürken peşrev ve saz semaisi gibi formlar aynı kalsa da fasılın geri kalanıyla bütünleşecek şekilde daha hareketli bir üslup benimsemiştir. Başlangıçta ağır semâ ile yürüksemâi arasına -yavaş tempodan hareketliye doğru bir sıra gözetilerek- eklenen şarkılar, 20. yüzyılın başlarından itibaren baskın bir hâle gelmiş; bu durum klasik fasılın büyük ölçekli formlarını zamanla ortadan kaldırmıştır. Neticede fasıl, ağır aksak semai (10/4), ağır aksak (9/4) ve yürük aksak (9/16) gibi usullerle başlayıp daha küçük usullere doğru giderek bu parçaları birbirine bağlayan ara nağmeler eşliğinde icra edilen, genellikle def çalan bir hânende tarafından idare edilen ve hem ses hem de sazla irticâlen icraya imkân tanıyan bir eğlence musikisi türüne evrilmiştir (Tanrıkorur, 2011, s. 44).

Bu yeni tarzda, peşrev, beste ve semâi gibi geleneksel formlar yerine, ağır aksak veya ağır aksak semâi usulündeki bir ya da iki şarkı kullanılıyordu. Fasılın geri kalanı ise giderek hızlanan tempoyla ses veya saz taksimleriyle bölünen şarkılardan oluşuyordu. Zamanla klasik fasıl ile olan bağları zayıflayan bu yeni anlayış, popüleritesi arttıkça klasik tarz olarak algılanmaya başlanmıştır (Feldman & Özcan, 2001, s. 275). Öyle ki potpuriler dahi halk nezdinde fasıl olarak algılanmaya başladığı için peşrevle başlayıp saz semaisi ile biten ve tamamı şarkılardan müteşekkil konser programlarının bile klasik fasıl gibi düşünüldüğü vakidir.

Yeni tarzdaki fasıllar şehri, musikinin himayesi hususunda saraydan daha önemli bir konuma yükselmiştir ve İstanbulluların ortak zevkiyle şekillenerek şehrin eğlence musikilerinden etkilenmiştir. Bu durumu günümüze kadar gelen meyhane musikilerinin icra üslubunda görebiliriz. Musiki kamusal alandaki gücünü artırarak

Cumhuriyet gazinolarının öncüsü olan kahvehane ve meyhanelerde bir tüketim unsuru haline gelmiştir (Baloğlu & Büyükduman, 2021, s. 2787).

3.7. Gelişen Ses Kayıt Teknolojilerinin Şarkı Formunun Yaygınlaşmasına Etkisi

Ses kayıt tarihi Edison'un fonografı icat etmesi ile başlar. 12 Ağustos 1877 tarihinde ilk ses kaydını gerçekleştiren Edison'un mumlu telgraf kâğıtlarıyla başlayan ve en son modelinin çizim ve teknik özelliklerinin patent bürosuna gönderilmesiyle tamamlanan uzun bir deneme sürecinin sonucuydu. 12 Ağustos 1877, cihazın keşfedildiği tarih olarak değil, Edison'un günlüğüne not düşerek buluşuna Fonograf adını verdiği gün olarak kayıtlara geçti (Ünlü, 2016, s. 25).

Fonograf sesleri silindire kaydederek istenildiği kadar tekrar dinleme imkânı sunan bir teknolojiydi. Bu kayıtların çoğaltılamaması her bir kaydın benzersiz kalmasını sağlıyordu. Bu durum dinleyici ile icracı arasında tıpkı eski musiki adetlerinde olduğu gibi özel ve ayrıcalıklı bir bağ kurulmasını mümkün kılıyordu (Baloğlu, 2021, s. 85-86).

Edison'un fonografını daha da geliştirmek isteyen Graham Bell, 1880'de Washington'da "Volta" adında bir laboratuvar kurdu ve kuzeniyle birlikte çalışarak 4 Mayıs 1886'da patentini aldıkları grafonu icat ettiler. Bu yeni cihazda, fonografıta kullanılan kalay yaprakçıklarının yerini balmumu benzeri bir madde almıştı. Böylece ses kayıtları daha net ve anlaşılır hale gelmişti (Ünlü, 2016, s. 31).

Emil Berliner dört yıl boyunca çalıştıktan sonra 26 Eylül 1887'de yeni ses kayıt cihazı için patent başvurusunda bulundu. Bu tarih, Thomas Edison tarafından fonografın patentinin alınmasından on sene sonraya denk gelir. Aynı dönemde, Almanya ve İngiltere'deki patent ofislerine de başvuran Berliner, buluşunu tanıttı. 8 Kasım 1887'de, 7204 numarasıyla Amerika'daki patentini aldı. Berliner, icadını üç ülkede birden gramofon adıyla tescil ettirerek yasal güvence altına aldı. İlk Berliner gramofonu, lamba isiyile karartılmış ve döner bir tabla üzerine konulan plak üzerine yanal izler kazıyarak çalışıyordu (Ünlü, 2016, s. 42).

İlk kayıt stüdyoları ve bunu takiben ilk perakende satış yapan plakçının açılması da 1897 yılına rastlar (Ünlü, 2016, s. 58). Böylelikle musiki sanatı için büyük dönüşüm yaşatacak olan ses kayıt teknolojilerin gelişmesi ilk büyük merhaleyi aşmış bulunmaktadır. 19. yüzyılın son senelerinde yaşanan bu hızlı gelişmelerle musiki sanatında artık tüm dünyada kökten değişimler de beraberinde gelecektir.

Ses kayıt teknolojisinin ilk büyük atılımı olarak görebileceğimiz fonografin Sigmund Weinberg tarafından İstanbul'a getirilişi hakkında Cemal Ünlü, Vecdi Seyhun'dan iktibasla 1895 tarihini verir (2016, s. 84).

Fonograf ve gramofon İstanbul'a geldiğinde zaten değişmiş bir musiki ortamı vardı. Şarkı formunun diğer Türk musikisi formları arasında belirgin bir baskınlığı vardı ve bu musiki halk nezdinde de dinlenir, söylenir, talep edilir olmuştu. Bunun üzerine bir de fonograf silindirlerinin ve gramofon plaklarının piyasaya çıkması musiki etkinliklerine büyük bir hareketlilik daha getirdi. Bu araçlar sayesinde hanende ve sazandelerin kaydettiği Türk musikisi örnekleri geniş halk kitlelerinin musiki ihtiyacını karşılamada etkili oldu (Kalender, 1978, s. 413). Şarkı formunun halk nezdinde revaç bulması kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle de doğrudan alakalıdır. Kâr gibi türlerde süre on dakikayı aşabilmektedir ve dört bölümlü peşrevler ya da ağır semâiler gibi geleneksel eserlerin çalınış süresi de genellikle beş dakikadan fazladır. Güftelerin terennüm ve uzun usullerle zenginleştirilmesi, bu geniş zaman yapılarını oluşturan temel öğelerden biri olmuştur. Türk musikisinin yanı sıra dinî musikide de en etkileyici örnekler arasında yer alan Mevlevî ayinleri hacim ve süre bakımından Batı'daki senfoni, mess veya konçerto gibi formlarla boy ölçüşecek düzeyde eserlerdir (Ünlü, 2016, s. 128).

Ses kayıt teknolojilerinin gelişmesinin Türk musikisi özelinde en büyük tesirlerinden biri Tanburi Cemil Bey'in musikisinin kayda alınabilmesi olmuştur. Cemil Bey bu yeni icada başlangıçta mesafeli durmuş onu hem çekici hem de tiksindirici bulmuştur (Cemil, 2012, s. 201). Gramofon aracılığıyla musikinin herkes tarafından ve her yerde dinlenebilmesi düşüncesi kibar meclislerin baş aktörü olan pek çok musikişinası rahatsız etmiştir. Cemil Bey gibi sanatkârların rahatsızlığının tek sebebi sahip olunan konforun eksileceği veya itibar kaybı endişesi değildir. Sanatkârlar, birarada buldukları seçkin dinleyici kitlesi sayesinde ruhen tatmin olmaktaydı. Bu dinleyiciler, aynı zamanda musikiyi icra eden kişinin sanat kabiliyetini en iyi anlayan ve bilen kişilerdi. Gramofon ise musikiyi, ücretini vermek suretiyle kendi malı haline getirerek dinleyecek müşterilere sunmaktaydı (Baloğlu, 2021, s. 87). Bu durum Cemil Bey'i de endşelendirmiş ve üzüntüye sevk etmiştir (Cemil, 2012, s. 204).

Türk musikisinin Batı tarzına karşı direnişi ve ayakta kalışı, esasen ortalama üç dakikalık bir sürede icra edilen şarkı biçimi aracılığıyla gerçekleştiğini belirten Ünlü, fonograf ve gramofonun İstanbul'da boy göstermeye başladığında değişim sürecine

girmiş ve dönüşüme açık bir Türk musikisi geleneğinin hazır olduğunu belirtir. Yaklaşık üç dakikalık ses kaydı kapasitesine sahip cihazlar için uygun nitelikte pek çok eser ve icra örneği hazır durumdadır. Ayrıca 1900 senesinde İstanbul'a gelerek gramofon plakları üzerine kayıtlar yapmak isteyen yabancı mühendis ve teknisyenlerin karşılaştığı bir diğer önemli zenginlik ise, halk arasında "piyasacı" diye adlandırılan sanatçıların fazlalığı olmuştur. Bu sanatkarlar sarayla herhangi bir resmî bağ içinde olmayan, bağımsız çalışmayı tercih eden kişilerdir (2016, s. 128).

3.8. Şarkı Besteciliğiyle Dönüşen Prozodi

Prosodi tabiri Yunanca pros (göre) ve ode (şarkı) kelimelerinden mürekkep olup şarkıya göre manasına gelir. Buna ilaveten söz ve musikinin ahenkli bir şekilde birleştirilmesi, kelimelerin vurgu, telaffuz ve tonlama açısından kusursuz bir şekilde söylenmesini manalarına gelir (Gazimihal, 1961, s. 210). Prozodiyi Sadettin Arel ise en basit şekilde, "Güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir." şeklinde tanımlar (Arel, 1992, s. 15) .

Şarkı formunun gelişimiyle bütün bir sözlü musikiye bakışımız da dönüşüme uğramıştır. Mâdem ki bestekâr merâmını dört mısradan müteşekkil bir güftenin bestelenmesi suretiyle anlatıyordu öyleyse bu küçük yapının üzerinde prozodi bakımından daha hassas bir biçimde durulması icap etti. Aruzun kendi ritmi olması dolayısıyla ve şarkı besteciğinde küçük usuller kullanıldığı için şarkı formunun revaç bulmaya başladığı dönemlerde bestekârlar henüz aruzun dayatmış olduğu prozodi ile yetinebiliyordu. Bu sebeple daha hızlı beste yapılabilirdi. Gerek Hacı Arif Bey gerekse Şevki Bey için söylenen "bini gecik eser bestelemiştir." (Güntekin, 1994, s. 164). veya "Bir gecede 8-10 şarkı bestelemiştir." cümleleri pek meşhurdur (Aksüt, 1993, s. 165-206).

Türk musikisinin sözlü eser besteciliğinde usul ve vezin münasebetinin bazı formülleri vardır ki bestekârlar çoğu zaman bu formüle uyarak eserlerini bestelemiştir. Sözlü eserler incelendiğinde, kullanılan şiir vezinleriyle bu eserlerde tercih edilen mûsikî usûlleri arasında belirgin bir ilişki olduğu kolayca fark edilebilir (Tanrıkorur, 1991, s. 709).

Yirminci yüzyılda ise güftenin kullanılış şekli belirgin biçimde değişmiştir. Bestekârlar sözlerin hem ritmik yapıya hem de anlam bütünlüğüne dikkat ederek eser

vermişlerdir. “Musikimiz aslında bir söz musikisidir” fikri görünür hale gelmiştir. (Aksoy, 1998, s. 17).

İhsan Özgen’le yapılan bir mülakatta klasik eserlerdeki prozodi kullanımına dair kendisine yöneltilen soruya Özgen şöyle cevap verir:

Klasik eserlerde bunu kolay söylemek, seçmek mümkün değil gibi geliyor bana. Ama mutlaka bir ilişkileri etkileşimleri olduğunu söylemek gerekir diye de düşünüyorum. Ama sırf laf olsun diye güzel edebi bir eseri güzel bir melodik motif gömlek giydirilip bir eser meydana getirildiği de söz konusu olabilir. Bunu söyleyecek kadar yetkili değilim. Fakat romantik dönemde şarkı formu döneminde bunun yüzde yüz ilişkili olduğunu söyleyebilirim. Şarkılar, güfteye göre melodik yapı kazanmış. Lemi Atlı gibi, ne bileyim Şevki Bey gibi Hacı Arif Bey gibi onların eserlerine baktığımız zaman sözle müzik arasında çok yakın bir ilişki görüyoruz (Ege & Yüksel, 2022, s. 123-124).

İhsan Özgen de Türk musikisinde prozodinin şarkı besteciliğinin gelişimiyle tekâmül ettiğini söyler.

Besteleme sürecindeki bu titizlik büyük ölçüde bestekârın mana prozodisine verdikleri ehemmiyetten kaynaklanır. Mana prozodisi kavramı doğrudan bu isimle Hüseyin Sadettin Arel’in Prozodi Dersleri’nde bulunmaz. Yine de bu küçük kitap boyunca kelimenin manasını aksettirmek üzere çeşitli denemeler bulunmaktadır. Mustafa Doğan Dikmen, kavram olarak “mânâ prozodisi” şeklinde ilk kullanımın Yesâri Asım Arsoy’a ait olduğunu ifade eder. (Musikiye Dair Programı, 36:02) Mânâ prozodisini sözlü musiki eserlerinde beste ile güftenin mana bakımından uyumlu olması şeklinde tanımlayabiliriz. (Akbat, 2020, s. 19)

Yesari Âsım Arsoy, Saadet Güldaş’a prozodi hakkında “Prozodi yeni bir şeydir. Bizim zamânımızda bundan bahsedilmedi. Bizler, güftenin mânâsını, makam ve usûlle aruz veznine en iyi şekilde taksîm ederek, bestelerimizi meydana getirdik. Benim şarkılarımda, her kelimenin en münâsip şekilde, nağme ile kaynaştığını görürsünüz. Hece taksîmâtında da hiçbir hatâ yoktur. Zâten buna aruz müsâade etmez.” beyanatında bulunur (Güldaş, 2020, s. 20). Buradan Cumhuriyet dönemi öncesinde bestekârların “mana prozodisi” olarak kavramsallaştırılmış bir prozodiden haberdar olmadıkları, fakat şarkı formunun bizatihi kendisinin prozodiyi tüm veçheleriyle bestekâra dayattığı sonucuna ulaşılabilir.

20. yüzyıl öncesinde klasik formların ve geleneksel anlayışın hâkim olduğu zamanlarda Türk musikisinde prozodinin usul vezin münasebeti cihetinden ele alındığını görüyoruz. Buna göre aruz vezninin tayin ettiği ritmik yapıya uyan bestekâr

büyük ölçüde prozodi meselesini kendiliğinden halletmiş oluyordu. Uzayabilen hecelere uzun sesleri ve kısa kalması gereken hecelere kısa sesleri vermekle prozodi hatasına düşmekten kurtuluyorlardı. Hakikaten de 20. yüzyıl öncesi Türk musikisi sözlü eserlerine baktığımızda doğrudan bir prozodi hatası ihtiva eden eser göremeyiz. Ancak fazla uzayan seslerde araya bir sus gelip kelimeler bölündüğünde kelime beste içerisinde tanınmaz hale gelebiliyordu. Dede Efendi'nin "Ey kaş-ı keman tîr-i müjen cânıma geçti" güftesiyle başlayan ferahfeza bestesinin "Bu geç nigehe sabr-ı tehammül nice mümkün" mısraında "tehammül" kelimesi "teham" ve "mül" olarak parçalanmış olur:

Şekil 1. Dede Efendi'nin Ferahfeza Bestesinde Geçen Tehammül Kelimesinin Bestelenişini Gösterir Nota



Kaynak: Nota Arşivleri Sitesi, 2025

Fakat dönemin prozodi anlayışı gereği bir kusur değildir bu. Zira "tehammül" kelimesinde kısa tutulması gereken hece "te" hecesi, uzun tutulması gereken heceler ise "ham" ve "mül" heceleridir ki zaten bestekâr bunu olması gerektiği gibi tatbik etmiştir. Aruz vezni ve bunun sonucu olarak ortaya çıkmış olan Türkçenin ahengi gereği kısa ve uzun hecelerin sürelerinin gerektiği nispette tayin edilmesi sözlü musiki eserlerinin en önemli prozodik unsuruydu. Bunun için de Türkçeyi iyi bilmek, dolayısıyla da Arapça ve Farsçaya olan hâkimiyet ehemmiyet arz etmekteydi. Bu öylesine mühimdir ki Dede Efendi'den musiki meşk etmek isteyen Nikoğos Ağa'nın meşk talebinin Dede tarafından reddedilmesinin sebebi aslında Nikoğos Ağa'nın Ermeniliği dolayısıyla Türkçenin ahenginden, dolayısıyla da prozodisinden mahrum olmasıydı (Öztuna, 1987, s. 74-75).

Şarkı formunun revaç bulmasıyla beraber usullerin küçülmesiyle prozodik hassasiyet daha fazla ön plana çıkmıştır. Prozodi meselesi giderek öylesine içselleştirilecektir ki, artık bir kelimenin söylenişindeki tavır, hecelerdeki vurguya göre sesin yüksekliğinin dahi düşünülmesi, bestelenen kelimeye manasına münasip bir hava verilmesi gibi incelikler ön plana çıkmaya başlayacaktır.

3.9. İstanbul Türkülerinin Şarkılarla Beliren Karakteri

20. yüzyılın başlarında Anadolu'da Türk halk musikisi üzerine araştırmalar başladığında İstanbul'dan bu amaçla yola çıkan musiki araştırmacıları İstanbul'un da kendine özgü türkülere sahip olabileceği gerçeğini gözden kaçırdı. Türküler, İstanbullu musikişinasların gündemine ve fasıllarına girmeye başladıkça, hüseyini, muhayyer, neva, tahir, uşşak, hicaz, mahur, rast, müstear, gülizar, karcıgar gibi makamlarda bestelenen ve içinde köy hayatını tasvir eden ifadeler barındıran güfteler de "türkü" olarak anılmaya başlandı. Sözlerinde köy meydanı, köylü kızı, çoban, sürme, kına, pınar başı, çeşme taşı, koyun, kuzu, davul, zurna, düğün gibi tabirlerin bolca kullanıldığı bu eserler, kâr, Mevlevi ayini, beste ve şarkı gibi bestelenmiş musiki formlarının yanı sıra, kaynak kitaplarda da kendilerine özgü bir tür olarak yer buldu (Şenel, 2015, s. 250-251).

İstanbul türküleri, şehrin musiki repertuvarında hususi bir yere sahiptir. Eski İstanbul hayatının da anlatıldığı bu eserler köçekçe ve Rumeli türküleri gibi fasıl musikisinin makam seyirleri içinde bestelenmiş ve sonradan fasıl repertuvarına eklenmiştir. Bu türküler, kâr, murabba veya semaî gibi klasik formlara göre daha hafif bir üslup taşısa da gördükleri ilgi sayesinde birçok ünlü bestekâr tarafından da bu havada eserler bestelenmiştir (Feldman & Özcan, 2001, s. 274).

İstanbul'a has kültürün önemli bir parçası olan türküler ne tam anlamıyla Türk musikisi içinde yer alır ne de tamamen dışında kalır. Bu türküler, ortaya çıktıkları dönemin sosyal hayatına dair ipuçları içeren anlatım özellikleriyle bir musiki türü olmanın ötesinde İstanbul'un toplumsal hayatını anlamak için değerli bir sosyolojik kaynak niteliği taşır. İstanbul türküleri, aslında Anadolu halk türkülerinin Marmara ve Ege bölgelerinden Rumeli'ye kadar uzanan yolculuğunda, İstanbul'un estetik zevkinin baskın bir şekilde hissedildiği musiki eserleridir (Güntekin, 1994, s. 318).

İstanbul türkülerini makam ve usul kullanımıyla, ezgi yapısı itibariyle şarkılardan ayırmak epey güçtür. Bu güçlük Türk musikisinin halk nezdinde şarkılar vasıtasıyla revaç bulmasıyla beraber İstanbul'un halk musikisi karakterini belirlemiş olmasından kaynaklanır. İstanbul türküleri teknik açıdan Türk musikisi eserlerine benzediği için bir kısmının klasik bestekârlar eliyle bestelendiği bile düşünülmüştür. Bu türkülerin İstanbulluların musiki zevkine tam olarak uyum sağladığı ve daima İstanbul halkını anlattığı konusunda genel bir fikir birliği bulunmaktadır (Güntekin, 1994, s. 318).

Türk Halk musikisinde her yöre kendi sesini, kendi tavrını zaman içinde inşa etmiştir. Bu inşa sürecinde halkın hayatında var olan her şey yöre insanını şekillendireceği gibi onun yaptığı musikiye de şekil verir. Dolayısıyla türkülerin tavırları yöreden yöreye çeşitlilik gösterir.

Türk musikisinin bilhassa 19. yüzyıldaki baskın varlığı İstanbul türkülerine kendine has bir tavır katmıştır. Klasik musiki anlayışının halk musikisi ile etkileşimine dair bir başka misali Kütahya türkülerinin musiki niteliğinde de görmek mümkündür. Kütahya türkülerinin Türk musikisinin makam kullanımı ve ezgi zenginliği bakımından göze çarpan bir zenginliği vardır (Beydüz, 2009, s. 77). Bunun sebebi Kütahya'daki Mevlevi kültürünün köklerinin eskilere dayanması ve yedi yüz senelik tarihiyle en eski Mevlevihanelerden birini bünyesinde barındırması gibi saiklerde aranabilir. Bunu Kütahya türkülerinin en meşhur aşığı sayabileceğimiz Hisarlı Ahmet'in oğlu Mustafa Hisarlı da şöyle dile getirir: "Kütahya'da müzik iki türdür; halk müziği ve klasik Türk müziği. Ustalarımızın anlattıklarından esinlenerek söylüyorum, belki de ilin tarihsel ve kültürel zenginliğinden dolayı, Kütahya türkülerinde klasiklik var." (Aldemir, 1996, s. 2). Ancak Kütahya türkeleri gerek Anadolu'daki diğer şehirlerin halk musikisi icra tavırlarıyla gerekse de halk musikisi sazlarının kullanımıyla diğer yörelerden pek de ayrılmazlar. Fakat İstanbul türkülerinde sadece makamsal bir etkileşim yoktur. Doğrudan şehrin musiki kültürünü belirlemiş olan şarkıların baskın bir izi vardır İstanbul türkülerinde.

İstanbul türkülerinin Türk musikisi üslubuna ve özel olarak da şarkı üslubuna yaklaşması İstanbul'da hâlihazırda var olan musiki ortamının giderek şehrin her yanına yayılması dolayısıyla'dır. Zira İstanbul türkeleri sanat değeri itibarıyla en çok benzedikleri Rumeli türkülerinden daha sonra ortaya çıkmıştır. Bu durum, İstanbul'un Türk musikisinin en önemli merkezi olmasına bağlanabilir. İstanbul'da klasik musiki, dini ve din dışı kollarıyla zenginleşerek hayatın her alanında halkın sanatsal beklentilerini karşılamıştır. İstanbul'un tekke, cami, ev, konak, sokak, kahvehane, meyhane, saray, kilise ve sinagog gibi mekânlarda çeşitli biçimlerde karşılanan musiki ihtiyacının bir parçası olan İstanbul türkeleri, bu zengin mozağin içinde halkın en önemli ifade araçlarından biri haline gelmiştir (Güntekin, 1994, s. 318).

3.10. Şarkı Formuyla Dönüşen Musikiye Tenkitler ve Cevap Arayışları

Türk musikisi tarihine baktığımızda 19. yüzyıl neredeyse daima “bozulma” süreci olarak ele alınmıştır. Hakikaten 19. yüzyılın sonlarında Türk musikisinin sonunun geldiğine dair tartışmalar gündeme gelmeye başlar. Türk musikisinin sonu olarak kabul edilen 19. yüzyıl tasavvuru, esasen bir tür “nihayet” söylemine dayanır. Geçmişin parlak örnekleriyle günümüzün zayıf örneklerini yan yana getirerek bir düşüş portresi çizmek suretiyle daima “bozulma”dan dem vurulmuştur. Böylece bugünkü üretimleri küçümseyip, mazinin başarılarını daha da öne çıkarılmıştır. Günümüz sanatının bayağılığınan kaçarak geçmişin ihtişamına sığınılırken ideal olan zaten geçmişte yaşanmış ve sona ermiştir; tekrar vuku bulması mümkün değildir. Bu nedenle artık var olmayan bir geleneği canlandırmak veya güncellemek için yapılacak her türlü gayret geleneği yozlaştırma riskini taşır. Bu yüzden geçmişin yüksek değerli musiki anlayışını, günümüzün bayağı formlarına karışmayacak şekilde muhafaza etmeye çalışılması telkin edilmiştir (Ayas, 2021, s. 278).

Devletin geleneksel musikiye karşı kayıtsız kalması bu musikinin saraydan çıkıp konaklara, kahvehanelere, meyhanelere ve tamamen ticarî zihniyetin egemen olduğu sokaklara kadar yayılmasına neden olmuştur (Toker, 2019, s. 377). Bu yayılma büyük ölçüde bestelenen şarkılar eliyle olabilmektedir.

Teknik olarak algılayabileceğimiz bu dönüşümlerle beraber Türk musikisinin sonunun geldiğine dair tezler “Bu oyunun tadı kaçtı.” tevatüründen 2004 yılında Kani Karaca'nın vefatına dek belirli periyodlarla Türk musikisi çevrelerince öne sürülmüştür. Aslında 19. yüzyıldan sonra bozulma ile kastedilen büyük ölçüde şarkı formunun Türk musikisindeki dönüştürücü etkisidir.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatının en mühim isimlerinden biri olan Ahmet Midhat Efendi Tercüman-ı Hakikat gazetesinin 1888 tarihli 3004. sayısındaki yazısında “yeni” eserlerin ne derece sanatsız olduğundan dem vurur. Musikinin yaygınlaştığını, fakat bu yaygınlaşmanın seviye kaybını da beraberinde getirdiğini belirtir. Musikinin medeniyetin ilerlemesiyle birlikte daha çok yaygınlaşan bir olgu olduğunu söyler; ancak musikinin bu yaygınlaşmasına rağmen kalitesinin düştüğünü, eski üstatların eserlerinin sanat değerinin yeni bestelerden çok daha yüksek olduğunu savunur. Fakat buna rağmen musikiye olan ilginin artmasının tek başına bir ilerleme olduğunu da

kabul eder ve evladı dolayısıyla kendisinin bile musiki ile bilfiil uğraşmaya başladığını yazar (Arslan, 2020, s. 67-68).

Ahmet Midhat Efendi'nin yazısına cevaben yine Tercüman-ı Hakikat gazetesinin 1888 tarihli 3008. sayısında Avnî musikiye olan ilginin artmış gibi görünse de nota basımının artması, musiki hocası sayısının artması gibi sebepleri öne sürerek artışın sadece yüzeysel bir kolaylığa dayandığını belirtir. Nota yazısının Türk musikisinde yaygınlaşmasına dair Ahmet Midhat'ın müspet bakışına iştirakle meşk için çile çekmektense birkaç kuruş karşılığında eseri notadan geçmenin kolaylığından bahseder. Ardından Dellalzade'nin bir şarkısı için nota risalesinde baktığında Şevki Bey'in iki şarkısını görmenin şaşkınlığıyla adı geçen şarkıları sokaktaki bir çocuktan işitip öğrendiğini istihza ile nakleder (Arslan, 2020, s. 260). Görülüyor ki 19. yüzyılın sonlarında şarkı formunun muhyilerinden Şevki Bey'in şarkıları sokaktaki çocukların bile dillerindedir.

Yine Ahmet Midhat Efendi Tercüman-ı Hakikat gazetesinin 1898 tarihli 6323. Sayısında musikide bozulma olarak bu defa bilhassa kanto namıyla okunan şeylerin yaygınlaşmasını gösterir. Bir yazısında edebiyattan tevarüsle aldığı "dekadan" kavramını musiki alanına da taşır. (Kubbealtı Lugati'nin tanımına göre dekadan kelimesi, özünde "gerilemiş, çökmüş" anlamına gelir ve ilk olarak 19. yüzyıl sonunda Fransa'da, edebiyatta bir çöküş dönemine denk geldikleri düşünülerek Baudelaire ve simbolist şairleri nitelemek için kullanılmıştır. Türkiye'de ise bu sıfatı yazı diline sokan kişi Ahmed Midhat Efendi olmuştur; o, Edebiyât-ı Cedîde yazarlarını, dili bozacak şekilde alışılmamış ifadeler kullanmaları sebebiyle "dekadan" olarak adlandırmıştır.) Geleneksel musikinin göz ardı edilip unutulmaya yüz tuttuğunu nakleden Ahmed Midhat Efendi, değersizleşmiş ve yozlaşmış olarak nitelediği bir türün fark edilmeden yaygınlaştığını belirtir. Bu türün toplumda giderek daha fazla kabul görmesinin endişe verici olduğunu dile getirir. Bunu yaparken de zaten tenkide maruz kalan dönemin meşhur şarkı bestecilerinden Şevki Bey'i anarak kendisini kastetmediğini hususen zikreder:

Bizim "klasik" mûsikîmiz olan eski eserlerin bu suretteki yok oluşuna mukabil bizde bir de "dekadan" tabirine açıkça layık ve uygun olan bu mûsikî dahi sessizce sedasızca o kadar yaygınlaşmıştır ki derecesini tetkik edebilenlerin asıl bundan ürkmemeleri kabil olamaz. Dekadan kısmına ayırdığımız şeyler Şevki Bey merhum gibi sonrakilerin yaptıkları usûlü kolay, bestesi kolay şarkılar değildir. Şu hasbihâlde bunlar lisanca, edebiyatça "teceddüd" gayretinde bulunanların eserlerine teşbih olunurlar. Hamselere nisbetle -mesela Tefik Fikret Beyefendi'nin Tarık

Gazetesi'nde yazdığı "mebâhis-i lisâniyyede bir nokta-i istifham" makale silsilesi gibi- şimdiki kolay makaleler ne iseler, kârlara, bestelere, nakışlara, semailere filanlara nisbetle yeni şarkılarımız dahi odurlar. Mûsikîmizin dekadandan kısmı ise kanto namıyla tiyatrolarımızda okunan şeylerdir (Arslan, 2020, s. 142).

Türk musikisi için dönüşümlerin ivme kazandığı 19. yüzyılda dönüşümlerin çoğu zaman geleneğin iç dinamiklerinden değil, dış baskılardan, özellikle Batı musikisinin etkisinden kaynaklanıyormuş gibi algılanmıştır. Bu nedenle Türk musikinin geçirdiği evreler çoğu zaman bir gelişim değil bir yozlaşma olarak değerlendirilmiştir. Oysa bu dönemde besteciler şarkı formuna kazandırdıkları yeni yapı ve içerikle dönemin ruhuna hitap eden üretimlerde bulunmuş ve bu formun sınırlı imkânlarıyla geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başarmışlardır. Buna rağmen, bu başarı kimi çevrelerde geleneğin canlılığının değil, tam tersine zayıflamasının kanıtı olarak sunulmuştur (Ayas, 2021, s. 281-282). Bugün de bunun tezahürlerini açıkça görebilmek mümkündür. Musiki zevki yeterince incelmemiş ve bu kültüre bigâne kalan insanlar nezdinde bile Türk musikisi denildiğinde şarkı formunun geçmişten örnekleriyle bu musikiye dair zihinlerinde bir "Türk musikisi" imgesi oluşmaktadır. Nitekim Dede Efendi'nin rast makamında ve semai usulündeki şarkısı (Yine Bir Gülnihal) her ne kadar Batılılaşmaya tepkinin bir simgesi olsa da herkesçe malum olan bir Türk musikisi eseridir ki bu eserin bestelenişi üzerinden neredeyse iki yüz sene geçmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in acemkürdi makamındaki şarkısı (Fikrimin İnce Gülü) bugün dahi yediden yetmiş herkesin bildiği bir eser olarak Türk musikisi denildiğinde zihinde ilk çağrışan eserlerden biri olma hüviyetindedir. Bunlar gibi zikredebileceğimiz bazı eserler Türk musikisiyle toplum arasındaki bağı tesis etmektedirler.

Pek çok musikîşinas nezdinde Türk musikisinin en büyük bestekârı olarak kabul edilen İsmail Dede Efendi'nin Zekai Dede'ye meşke köçekçelerle başladığını ve ilk meşk ettiği eserlerden birinin de "Bend oldu dil bir şûh-i cihâne" mısrayla başlayan nühüft makamındaki şarkısı olduğunu biliyoruz (Ergun, 2022, s. 457). Ayrıca yine İsmail Dede Efendi'yi Türk musikisinin en ihtişamlı olduğu devirde iştihar ettiren eserin "Zülfündedir benim baht-ı siyâhım" mısrayla başlayan buselik şarkısı olduğunu da biliyoruz (Yekta, 2000, s. 147).

Meşkin ilk repertuvarına dair de bilgi edindiğimiz örnek öğretim sürecindeki basitten karmaşığa doğru gitme tekniğinin ehemmiyetini gösterdiği gibi şarkı formunun Türk

musikisinin intişarı için ne derece ehemmiyetli olduğunu da gösterir. Zira aynı intişarı gösterememiş sanatlar ömrünü devam ettirememişlerdir.

Mesela harf inkılabı sonrasında gitgide zayıflayan ve nihayetinde ömrünü devam ettiremeyen hat sanatı karşısında musikide şarkı formunun varlığı sebebiyle tutunduğumuz bir dal hala mevcuttur. Hâlbuki hat sanatı, tüm İslam âleminde meşhur olan “Kur’ân Mekke’de nâzil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı.” (Ataman, 1997, s. 246). sözünü söyletecek kadar iyi icra ettiğimiz bir sanattı. Bugün ise hat sanatından anlayan insanları bulabilmek şöyle dursun yazı çeşitlerini ayırabilen insanları bulmak dahi günümüz Türkiye’inde maalesef pek zor hale gelmiştir. Bu hiç de yabana atılır bir mesele değildir. Zira hat sanatı 20. yüzyıl Batı resim sanatında hayat sahası sağlayan uğraklardan biri olmuştur. Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, André Lhote, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Georges Braque, Paul Klee ve Joan Miró gibi ressamlar hat sanatının soyut anlatım potansiyelinden, estetik denge ilkelerinden ve plastik değerlerinden etkilenmişlerdir. Bazı sanatçılar bu sanata duydukları hayranlığı ve şaşkınlığı açıkça dile getirmiştir. Birçoğu ise eserlerinde oluşturdukları güçlü ifade biçimleri için hat sanatının zenginliğinden ilham almıştır. Buradan anlaşılmaktadır ki, İslam yazısının barındırdığı soyut anlatım gücü, modern resim sanatına dahi esin verebilecek kadar derin ve etkileyicidir (Cam, 2013, s. 46).

Türk musikisi neredeyse harf inkılabı kadar şedid bir musiki inkılabı geçirmiş olmasına rağmen bugün Türk musikisi hala toplum nazarında zayıf da olsa etkisini gösterebilmektedir. Dahası Türk musikisi sahasında derinleşmek isteyen ve bu musikiye teveccüh eden herkes öncelikle “popüler” olmuş şarkılar vesilesiyle bu musikiye temas edip bunun ardından musikide derinleşebilmektedirler.

Piyasa kültürünün sanat üzerindeki belirleyiciliğinin ayyuka çıkması ve bunun getirmiş olduğu bayağılaşma sadece musikide değil tüm sanatlarda ortak bir derdi teşkil etmektedir. Fakat şarkı formunun revaç bulmasıyla dönüşen musiki ortamını tümünden sert bir şekilde tenkit etmek şarkı formunun revaç bulmasıyla Türk musikisinin edinmiş olduğu yaşama imkânını görmezden gelmemize yol açmamalıdır. Musikideki bayağılaşmayı tamamen şarkı formuyla doğan kültür ortamına bağlamanın Türk musikisini müzeye hapsedme tehlikesi görülmelidir. Bu konudaki estetik hassasiyetleri bir tarafa bırakacak olursak Türk musikisinin halkla temas hâlindeki canlı ve yaygın yönünün yarattığı rahatsızlığın buradaki temel mesele olduğunu ileri sürebiliriz. Bu

bağlamda, klasik biçimlerin inşası süreciyle birlikte, hâlen varlığını sürdüren geleneğe karşı bir tür düşmanlık yahut en hafifinden bir küçümseme eğilimi arasında anlamlı bir paralellik kurmak mümkündür (Ayas, 2017, s. 145).

Şarkı formunun revaç bulmasıyla üstlenilmiş olunan vazifenin ehemmiyetine bugünden baktığımızda Rauf Yekta Bey'den daha farklı yargılarda bulunabiliyoruz. Zira Rauf Yekta Bey, Dede Efendi'nin bestekârlıktaki maharetini överken Hacı Arif Bey'e sözü getirip onun aslında başka formlarda beste yapamadığı için şarkı bestelediğini söyler:

Bilâ tereddüd denilebilir ki son asırda yetişen Türk bestekârları içinde Dede Efendi derecesinde hem klasik üslûba tamamiyle sâdik kalmış hem de bu üslûbun kuyûd ve şurûtundan dışarı çıkmamak şartıyla nağmekârlıkta müteceddidane ve terakki perverane eserler vücuda getirmeye muvaffak olmuş bir bestekâr daha gösterilemez. Bir de şurası şâyân-ı dikkattir ki Dede Efendi bazı bestekârlarımız gibi en ziyade yalnız bir nevi eserlerin tanzîminde ihtisas sahibi olan esâtizeden değildir: Mesela Hacı Arif Bey merhum yalnız şarkı vadisinde asrının teferrüt etmiş bî-nazîr bir üstadı idi. Başka vadilerde her nasılsa aynı iktidarı gösterememiştir. Nitekim bir aralık Nihavend makamından bir Murabba bestelemek arzusuna düşmüş ise de anda dahi muvaffak olamamış ve bu eserinden sonra bir daha kâr, murabba, semaî gibi parçalar bestelemekten büsbütün vazgeçmiştir (2000, s. 194).

Buna mukabil Alaeddin Yavaşca, Hacı Arif Bey'in şarkı formundan başka formu tercih etmemesini "Kendisinin nihâvend makamında büyük formda bir bestesi vardır, pek de başarılı olamamıştır. Belki ısrar etse o çaptaki bir bestekâr çok güzel büyük formda eserler ortaya çıkarabilirdi muhakkak. Ama lüzum hissetmemiş ve şarkı formunu tercih ederek, talebesi Şevki Bey'le iç içe Türk musikisinde bir devir başlatmışlardır." (Şen, 1998, s. 375). sözleriyle karşılaşmış ve bu sözlerle Rauf Yekta Bey'in söylediğinin aksine aynı Hacı Arif Bey'in büyük formlu eser bestelemeyi düşünse muhakkak besteleyebilme kudreti olduğunu belirtmiştir.

Türk musikisinin şarkılarla revaç bulması nota yazımının henüz tam yaygınlaşmaması sebebiyle kaybolabilecek bazı eserlerin en azından bugüne taşınmasına imkân tanımıştır. Bu aktarım doğrudan icra yoluyla gerçekleşmiştir. Bu durum klasik formlardaki eserlerin üstün sayılıp yeni tarzdaki bestekârlığın hakir görüldüğü kesin ayrımın tekrar düşünülmesini sağlayabilir. Bu hususta dikkat çekici bir çalışma Mehmet Uğur Ekinci'nin Kanbos Naziresi hakkındaki makalesidir. 18. yüzyılda bestelenmiş Kanbos Naziresi adıyla da anılan Kanbosoglu Mehmet Çelebi'nin uşşak makamındaki peşrevinin o günden bugüne piyasa şartlarında 250 senelik bir aktarımla gelmesi musiki eserinin nispeten daha fazla yaygınlık kazandığında aktarım imkânının

artacağına misal olabilir (Ekinci, 2019, s. 2228-2229). Türk musikisi ile iştilal eden zümrelerin genişlemesi, beraberinde bu musikiyi geleceğe intikal ettirecek insanların da çoğalmasını sağlamıştır.

Türk musikisinde meydana konabilecek yeniliklere müspet bakan Hakkı Süha Gezgin, Türk musikisinin henüz intibah döneminde olduğunu söyler ve bu durumu edebiyat-ı cedide akımının musikideki yansımasına benzeterek tıpkı o dönemdeki Muallim Naci zümresi gibi eski eserlere ve usullere sıkı sıkıya bağlı bir kesimin varlığından bahseder. Eski eserlere sadık kalmanın doğruluğundan bahsederken geçmişin muhteşem eserlerine dokunmanın büyük bir sanat suçu lacağını belirtir. Ancak bu sadakatin yeni bir üslup, yeni bir tarz ve yeni eserler yaratmaya engel olmaması gerektiğini savunur. Geçmişe bağlı kalmak geçmişin eserlerini korumak anlamına gelirken, geleceğe yönelmek ve yeni bir ahenk yaratmak ise sanatsal bir ihtiyaç ve zorunluluktur. Sanatın yalnızca eski ustalara ait olduğunu ve onlardan sonra gelenlerin yenilik çabalarını bid'at saymayı dalalet kabul eder (1928, s. 3). Türk musikisi kültürünün tabii şekilde tam içinde yer alması bu kültürün kuvveden fiile neler yapabileceğinin sıhhatli bir bakışını sunabilme imkânı tanımıştır Hakkı Süha Gezgin'e. Zira Hakkı Süha Gezgin'in evi, Türk musikisi meşklerinin ocaklarından biridir. Uzun yıllar boyunca her salı ve cuma günleri evinde meşk yapılmıştır (Ayas, 2024, s. 85).

Batılılaşmanın akabinde başlayan, özellikle de şarkı formunun revaç bulmasıyla gündeme gelen "Bu musikinin sonu geldi." tezleri 20. yüzyıl başında dönemin musiki çevrelerinde ciddi bir endişe yaratır. Ancak aynı yıllarda Tanburi Cemil Bey hâlâ hayattadır ve onunla birlikte Zekâî Dede'nin talebeleri aktif olarak musiki icra etmektedirler. Mevlevîhâneler açıktır ve ayîn-i şerîf gibi büyük formlar düzenli biçimde seslendiriliyordur. Dönemin yaygın organlarında musiki üzerine ciddi tartışmalar yürütülürken fasıl notaları neşrediliyor ve teorik çalışmalar üretiliyordur. Musiki icracılarının, dinleyicilerin, hatta musikiyi bugüne taşıyanların bile bir kısmı bu görüşe katılıyordu. Yüz yılı aşkın bir süredir Türk musikisinin bittiği konuşuluyor (Ayas, 2021, s. 279-280). Türk musikisinin sonunun geldiğine dair hüküm Dede Efendi'nin, musikiyi tadı kaçmış olan oyun olarak görmesinden beri bugüne dek belirli aralıklarla, bilhassa da büyük sanatçıların ölümlerinin ardından dile getirilebilmiştir. Kani Karaca'nın 2004 senesinde vefatında dahi musikinin ölümü zikredilir. Kani

Karaca'nın vefat ettiği günün ertesinde "Kani Gitti Bu İş Bitti" başlıklı yazısında şunları kaleme alır Murat Bardakçı:

1981 Nisan'ında kaybettiğimiz Münir Nureddin Selçuk'un cenazesinin defninden hemen sonra ziyaretine gittiğimiz rahmetli Fahire Fersan, 'Bugün iki fatiha okudum' demişti. 'Biri tâ çocukluktan beri arkadaşım olan Münir'e, öteki de musikiye...'

Yüzlerce senelik macerası dün sabah Kâni ile noktalanın musikiye bugün değil fatiha okumak, hatim indirmek bile az gelir (Bardakçı, 2004).

Münir Nurettin Selçuk'un vefatının ardından Türk musikisinin sonunun geldiğine dair hükümlerin sadır olduğunu da bu yazıda görmekteyiz. Hiç şüphesiz bu hüküm, vefat eden kişiyi tâzim için bir vesile de olmaktadır. Vefat eden sanatkâr öyle büyüktür ki onunla beraber mensup olduğu sanat da o gün ölmüştür. Tabii, bir hükmü beyan eden kişinin, hükmünün büyüklüğü ölçüsünde kendisine bir iktidar alanı temin ettiğini de gözden uzak tutmamak gerekir.

Dede Efendi'den beri çeşitli vesilelerle Türk musikisinin sonunun geldiğinin her fırsatta dile getirildiğini söyledik. 19. yüzyıl, Türk musikisi tarihinde hem zirve noktası hem de çöküş başlangıcı olarak ikili bir anlamla anılmaktadır. Bu yüzyılda hem Dede Efendi, 3. Selim ve çevresindeki büyük bestekârlar hem de sonrasında Zekâî Dede ve Tanburi Cemil Bey gibi figürler öne çıkarken, aynı dönemin aynı zamanda gelenekte bir çözülme ve gerileme dönemi olarak değerlendirildiği görülür (Ayas, 2021, s. 284). Çelişki olarak görülebilecek bu durum Türk musikisi tarihine bakarken zaman zaman kendisini gösterir. Mesela Sadeddin Kaynak'ın delice tutkunu olduğunu belirten Cınuçen Tanrıkorur (2009, s. 87) "bozulma ve çöküş" başlığıyla yazdığı yazıda ise 19. yüzyılı "kadim medeniyetin enkazı altında bir kor gibi gülümsediği son dönem" olarak tanımlar (2011, s. 43).

Türk musikisi bestekârlarının büyük formlardan uzaklaşıp daha çok şarkı formuna yönelmesiyle birçok kişiye göre "gerçek" Türk musikisi tükenme noktasına gelmiştir. Bu hususta en ağır tenkitlerden biri Asaf Halet Çelebi'den gelmiştir. 1941 tarihli Todi Musikisi isimli meşhur yazısında, 19. asrın başlarında Türk musikisinin tekâmülünün zirvesine çıktığını belirten Çelebi, pek az zaman sonra inhitata yüz tuttuğunu belirtir. Asrın sonlarına yetişen Ahmet Avni Konuk, Rauf Yektâ ve Zekâîzade Ahmet Efendi gibi birkaç hakikî musikişinas ve bestekârı istisna görerek Türk musikisinin acınacak bir hâle düştüğünü nakleder. (1998, s. 79). O'na göre Şevki Bey todi musikisinin vulgarizatörlerinden biridir. (1998, s. 90). Dahası Türk musikisinin seçkin formları

olan kâr, nakış, murabba, ağır ve yürük semaî gibi türlerin yerini adeta bir salgın gibi yayılan şarkı formunun aldığını belirtir. Hacı Arif Bey ve onun yolunda giden bestekârların şarkılarının bütün Türk mahallelerinde kadınlar arasında yayılıp evlerinde udlarla icra edildiğini söyler. Hacı Arif Bey'i, edebiyat dünyasındaki Muallim Naci'ye benzetir. O'na göre nasıl ki Muallim Naci, Şeyh Galib'i yüceltmesine rağmen onun incelikli sanatını kavrayamamış ve sıradan şiirler yazmışsa Hacı Arif Bey de Dede Efendi'nin mirasına aynı şekilde yaklaşır fakat her ikisi de aşağı seviyede eserler vermiştir (1998, s. 79).

Asaf Halet Çelebi'nin ifade ettiği gibi şarkıların bütün Türk mahallelerinde hanımlar tarafından icra edilmesi şarkı formunun Türk musikisinin intişarında ne derece mühim rol oynadığını açıkça gösteriyor. Kendisinin tenkitlerinde hiç şüphesiz ders alınacak şeyler de var. Öyle ki Batı musikisi tonalitesinin getirmiş olduğu çift sesli icradan, lüzumsuz mübalağalı nüanslardan, Türkçeyi tahrif eden okuma üslubundan, şarkının kendisinde olmayan esler ekleyerek yapılan icralardan da bahseder Asaf Halet Çelebi (1998, s. 81-82). Bunlar Türk musikisinin bugün de duçar olduğu dertlerden bazılarıdır.

Osman Şevki Uludağ da tenkidi en ileri boyuta taşıyanlardan biridir. Kendisinin tenkidi tezimize konu olan zaman aralığı dışında olsa bile şarkıların niteliğinin değişmesini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Zira 19. yüzyıl ortalarında musikideki hafifleme olarak görünen şarkı bestekârlığının almış olduğu vaziyet 20. yüzyıl başlarında da tedricen artarak devam etmektedir. Vakıf Gazetesi'ne yazdığı 8 Kasım 1934 tarihli yazıda musikinin sadeliğe doğru gittiğini belirten Osman Şevki Bey bunun şarkı formunun tekemmülü ile sınırlı kaldığını belirtirken yeni bir atılım olmayışını eleştirir. Pek fazla bestekârın iştihar ettiğinden ve bunların da belli usûller ve belli makamlarla sınırlı olarak şarkı bestelediklerinden dem vurur (haz. Yıldızeli, 2009, s. 23-24). Türk musikisinde tekâmülün şarkı formunun gelişimiyle sınırlı kaldığını belirten Uludağ'a göre edebiyattaki atılımların yanında musiki sönük kalarak şarkı formunda lüzumsuz derecede çok beste yapılmakla kifayet edilmiştir.

Yüksek seviyedeki bir kültürün ve sanatın, bir form eliyle ülke sathına teşmil olmasının bir örneği de Çarlık Rusya'sından verilebilir. 19. yüzyılın ilk yarısında Çarlık Rusya'sında roman sanatının gelişmesiyle okumak sadece entelektüel bir faaliyet olmaktan çıkıp milli kimliğin oluşumunda merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Rus romanının popülerleşmesi bu dönüşümün en önemli itici güçlerinden

biri olmuş ve Rus halkının kendi kimliğini ve tarihini keşfetmesine vesile olmuştur (Rebecchini & Vassena, 2020, s. 107). Özellikle 1830’lardan sonra başlayan Rus romanının popülerleşme süreciyle beraber okur kitlesi soylularla sınırlı kalmamış, memurlar, tüccarlar, kasaba halkı ve hatta okuryazar köylüler gibi orta ve alt sınıflardan da yeni okuyucular kazanmıştır. Bu yeni okurlar için okuma, sosyal prestij ve eğitim aracı haline gelmiştir (Rebecchini & Vassena, 2020, s. 111). Öyle ki “entelijansiya” kavramı bile Rus romanının yarattığı bu kültür atmosferiyle doğmuştur (Malia, 1970, s. 1). Musiki ve edebiyat sahaları her ne kadar birbirlerinden farklı dinamikleri bünyelerinde barındırıyor olsalar dahi bir sanat dalının bir form vesilesiyle topluma yayılmasının o toplum için büyük bir güç olabileceğini Ruslar tüm dünyaya göstermişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in “Bizim romanımız şarkılarımızdır.” dediğini aktarır (Tanpınar, 2010, s. 244). 19. yüzyılda Batı’da geniş kitlelere yayılan roman sanatının yarattığı etkinin Türk topraklarında şarkılar eliyle tesis edildiğine dair Yahya Kemal’in bu benzetmesi de manidardır. Üstelik Tanpınar bu iktibasını Neva Kâr ve Mahûr Beste’den bahsettikten sonra, yani şarkı formunda olmayan eserlerden bahseldiği sırada aktarır. Şarkılar, artık bir nevi Türk musikisinin kendisi olarak bahsedilebilecek kadar yoğun bir anlam içermektedir.

Şarkı formunun revaç bulmasıyla yüksek kültür ve sanat ürünü olan Türk musikisi de hitap ettiği sosyal kesimleri çok geniş ölçüde çeşitlendirmiştir. Bugünden baktığımızda şarkı formunun Türk musikisinde en geniş yeri kaplayacak kadar üretilerek kendine müşteri bulmasını bir “kendini korumaya çalışma” endişesi olarak da anlayabiliriz (Tunçay, 2015, s. 75).

Sanat değeri yüksek olan Türk musiki geleneğinin geniş kitlelere ulaşması o sanatın estetik kaidelerden ödün vermesi ve estetik olarak değerinin düşmesi ile sonuçlanabilir. Fakat bunun yanında, Türk musikisinin halk tarafından karşılık bulan yönünün, Türk musikisine yeni bir toplumsal zemin kazandırdığı da göz ardı edilmemelidir. Bu zemin, yalnızca geleneğe yeni icracılar kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda farklı üsluplarla sanatı canlı tutarak yeniden şekillendirir (Ayas, 2017, s. 145).

Hülâsa edecek olursak şarkı formunun revaç bulmasıyla Türk musikisi geniş kitlelere yayılmaya başlamıştır. Türk musikisinin görünürlüğünün artması daha fazla talep

edilmesini ve dolayısıyla daha fazla eser üretilmesini de sağlamıştır. İstanbul'da bütün Türk mahallelerinde kadınların evde udlarıyla yeni iştihar eden şarkıları geçmeleri aslında Türk musikisine yeni himaye imkânları tanımıştır. Bu durum seviye düşüklüğü olarak tahkir edilse dahi Türk musikisi seslerinin ve icra tavırlarının nesiller arası aktarımını devam ettirdiği de bir gerçektir. Kadınların udla yeni şarkıları geçmeleri, evlerde düzenli meşklerin yapılması, çocukların bile sokaklarda Şevki Bey'in şarkılarını söylemeleri üstün nitelikli bir sanatın topluma yayılmasının bir delili olup o sanatı sahipsiz kalmadığını da bize göstermiştir.



4. SONUÇ

Sanat hiç şüphesiz sanatı meydana getiren sanatçıların eser vermesiyle, bunu takiben fertbiefert insanların teveccühüyle, kurumların himayesiyle yaşar, gelişir. Her eser, giderek sanatın kendisi de tabiattaki her şey gibi doğar, büyür, gelişir, dönüşür ve hatta muhâtabını bulamazsa yok olabilir. Musiki sanatında da her sanatta olduğu gibi zamanla değişimler vuku bulagelmıştır. Bu değişimler üzerinde devrin siyasi, sosyal, kültürel ortamları belirleyici rol oynamışlardır.

Tanzimat dönemi Osmanlı modernleşmesinin Batı kültürüyle yoğun temas kurduğu bir süreci başlatmıştır. Bu dönem siyasi ve sosyal yapının yanı sıra musiki hayatında da köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Başlangıçta Mehterhâne gibi geleneksel kurumlar yerini Muzıka-yi Hümâyûn gibi Batı tarzında teşekkül eden askeri bandolara bırakmıştır. Bu değişim sadece askeri musiki ile sınırlı kalmamış, Batı musikisinin notasyon sistemi, enstrümanları ve icra biçimleri de Türk musikisini derinden etkilemiştir.

Bu dönüşüm süreci, dönemin önemli bestekârlarını da etkilemiştir. Dede Efendi gibi son dönem klasik bestekârları, değişen ruhu ve Batı musikisinin etkilerini eserlerine yansıtmışlardır. Fakat yine de bu yeni ortamın getirdiği değişimlere tam olarak uyum sağlayamaması sebebiyle Dede Efendi'nin "Bu oyunun artık tadı kaçtı." sözü, onun modernleşmenin getirdiği bu yeni musiki anlayışına dair hissettiği hayal kırıklığının bir ifadesi olarak yorumlanmıştır.

Batılılaşma öncesinde Türk musikisinin himayesi büyük ölçüde saray tarafından sağlanmıştır. Osmanlı Devleti tıpkı Timurlular gibi sanatı ve sanatkârı desteklemeyi bir devlet geleneği olarak benimsemiştir. Saraylar, en büyük sanatkârların yetiştiği, eserlerin himaye gördüğü ve musiki meclislerinin düzenlendiği önemli merkezler olmuştur. Bu himaye anlayışı musiki sanatının yüksek bir seviyeye ulaşmasına katkı sağlamıştır.

Batılılaşmanın Osmanlı'da kendini iyiden iyiye hissettirmesi himaye anlayışının değişmesini beraberinde getirmiştir. Bu süreçle beraber Türk musikisinin saraydaki desteği tedricen azalmaya başlamış, buna mukabil musikinın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan yeni mekânlar ortaya çıkmış veya eskiden beri musikinın saray dışında yaşayageldiği yerler daha büyük önem kazanmıştır. Saray, Batı musikisi için bir konservatuvar işlevi görmüş, Türk musikisi ise tekkeler, konaklar ve hatta halka açık kahveler gibi farklı ortamlarda varlığını sürdürmüştür.

Batı musikisinin Osmanlı sarayında teşkilatlanmasının ilk somut örneği olan Muzıkayı Hümayun'da görev alan bestekârların besteledikleri form tercihinde şarkı formu giderek artmış, nihayet Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'e geldiğinde artık neredeyse sadece şarkı formunda eserleriyle iştihar etmiş bestekârlar ortaya çıkmıştır.

19. yüzyıl İstanbul'unda kahvehâneler ve kıraathaneler gibi yeni kamusal alanlar, musikinın icra edildiği merkezlerden biri olmuştur. Bu mekânlar dönemin ünlü sanatkârlarını bir araya getirmiş, meşk ve fasıl gibi geleneksel musiki pratiklerinin yanı sıra halka yönelik icralara da ev sahipliği yapmıştır. Dönemin büyük sanatkârlarının bu ortamlarda bulunması ve icralarının sadece özel davetlerle sınırlı kalmaması musikinın kamusal bir alanda da icra edilmeye başlandığını göstermiştir.

Tanzimat sonrası dönemde Türk musikisi, şarkı formunun büyük bir yükselişine tanıklık etmiştir. Her ne kadar şarkı formu 19. yüzyıl öncesinde bestekârlar tarafından kullanılmış olsa da 19. yüzyılda popülaritesinin artmasıyla musiki daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Bestekârlar artık daha bireysel ve lirik temalara yönelirken, güftelerini divan edebiyatı örneklerinden ziyade daha sade şiirlerden seçmişlerdir. Şarkı formunun giderek daha fazla revaç bulması musikinın halkla arasındaki bağı güçlendirmiş ve giderek musiki zevkinin tüm şehre yayılmasını sağlamıştır.

Şarkı formunun ön plana çıkmasıyla, klasik eserlerin önemli bir parçası olan terennümler de dönüşüme uğramıştır. Klasik bestelerin uzun ve karmaşık terennüm bölümleri, yerini daha kısa ve lirik ifadelere bırakmıştır. Bu süreçte, "of" ve "aman" gibi kelimeler, terennümün işlevini üstlenen küçük ezgi pasajları olarak şarkılarda kullanılmaya başlanmıştır. Dede Efendi'den Hacı Arif Bey ve Bimen Şen'e kadar birçok bestekâr bu yapıyı kullanarak klasik anlayışın estetik inceliğini şarkılara da taşımıştır.

Şarkıların popülaritesi Türk musikisinin temel icra biçimlerinden biri olan fasıl düzenini de dönüşüme tâbi tutmuştur. Klasik fasılın kâr, beste ve semaî gibi büyük formları, yerini giderek daha kısa ve nispeten hızlı şarkılara bırakmıştır. Fasıl heyetleri, artık sadece saray ve konaklarda değil, kahvehâneler ve kıraathaneler gibi kamusal alanlarda da sahne almıştır. Bu durum fasılın hem bir sanat formu hem de bir eğlence aracı haline gelmesine yol açmıştır. Dolayısıyla musiki, piyasa koşullarının etkisiyle tüketim odaklı bir unsura dönüşmüş ve böylelikle musikinin saray himayesinden bağımsızlaşarak halkın ortak zevkine hitap eden bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır.

Şarkı formunun popülerleşmesi, Türk musikisinin teknik yapısında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Musikinin yapısı melismatik bir yapıdan nisbeten daha silabik bir yapıya dönüşmüştür. Bu sayede sözler musikiyle birlikte daha kolay anlaşılır hale gelmiş, bu da şarkıların akılda kalıcılığını artırmıştır. Ayrıca, küçük usullerin tercih edilmesi, eserlerin daha hızlı bestelenmesini ve öğrenilmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak Türk musikisindeki prozodi anlayışı da derinleştirmiştir. Klasik dönemde veznin ritmik yapısına uymakla sınırlı kalınan bir prozodi anlayışından bahsedilebilir. Ancak şarkıların revaç bulmasıyla değişen bestekârlık normları ve güftenin anlamını en iyi şekilde yansıtmaya ihtiyacı bestekârları prozodi hususunda daha titiz bir çalışmaya itmiştir. Bu durum, prozodinin sadece teknik bir vezin meselesi olmaktan çıkıp eserin duygusal ve anlamsal bütünlüğünü sağlamaya odaklanan bir unsura dönüşmesine yol açmıştır.

19. yüzyılın sonlarında gelişen ses kayıt teknolojileri Türk musiki için de önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu yeni teknolojiler, musikiyi bir performans anından çıkararak kalıcı ve çoğaltılabilir bir metaya dönüştürmüştür. Özellikle her birinin yaklaşık üç dakikalık kayıt kapasitesi zaten popülerleşmiş olan şarkı formunun daha da fazla revaç bulmasına meydan sağlamıştır. Fonograf ve gramofon, uzun ve karmaşık klasik formların aksine kısa ve akılda kalıcı şarkıların geniş halk kitlelerine ulaşmasında kilit rol oynamıştır.

Şarkı formunun etkisi, sadece klasik musiki çevreleriyle sınırlı kalmayıp İstanbul türkülerinin karakterini de şekillendirmiştir. Bu türküleri Anadolu halk türkülerinden farklı olarak Türk musikisinin makam ve usul yapısından derin izler taşır. Şarkı formuyla o kadar iç içe geçmişlerdir ki teknik olarak onları şarkılardan ayırmak oldukça zordur. Tekkelerden saraylara, kahvehanelerden evlere kadar her alanda var

olan musiki İstanbul halkının estetik zevkini belirlemiş ve türküler aracılığıyla kendi halk musikisini inşa etmiştir.

Şarkı formuyla dönüşen Türk musikisinin aldığı şekle yönelik tüm eleştirilere rağmen bu dönüşüm Türk musikisinin halk nezdinde revaç bulup daha kuvvetli himaye edilmesi adına hayati bir rol oynamıştır. Batı'da ve bilhassa Rusya'da romanın toplumsal bir kimlik oluşturucu etkisi gibi, Türk topraklarında da şarkıların musikinin toplumun her kesimiyle bağ kurmasını sağlayarak milli bir kimlik oluşturmaya hizmet ettiği söylenebilir. Şarkıların evlerde kadınlar tarafından ud ile çalınması, çocukların sokaklarda Şevki Bey'in şarkılarını söylemesi bu sanatın nesilden nesile aktarımını da güvence altına almıştır. Hat sanatı gibi, kitlelere yayılamayan diğer sanat dallarının zamanla zayıflamasıyla kıyaslandığında şarkı formunun Türk musikisine sağladığı yaşama gücü daha iyi anlaşılmaktadır.

Geleneksel sanatlar olarak gördüğümüz sanatların bugün toplum hayatından silinmiş olmasına karşı şarkı formunun revaç bulmasıyla Türk musikisinin bir hayat sahası bulunduğu düşünülebilir. Toplumun ilgisiz kaldığı ve bu sebeple artık müzeliğe hale gelmiş olan sanatlara nazaran Türk musikisinde şarkı formunun revaç bulmasıyla kazanılan hayat sahası bu sanatın yaşamasına büyük bir imkân sağlamıştır.

Şarkı formunun 19. yüzyılın ortalarından itibaren Türk musikisi repertuarında en geniş yeri tutma sürecini yalnızca bestekârların sanatsal tercihleri olarak değil, aynı zamanda bu musikinin yeni mecralar araması ve tesir sahasının genişletmesi bakımından önemli bir hamle olarak yorumlamak Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma macerası düşünüldüğünde kaçınılmaz bir düşüncedir.

Bununla birlikte Türk musikisindeki çeşitliliğin bir forma indirgenmesi ve bu şekilde anılması esasen zenginliklerin yitmesi anlamında musiki adına menfi bir durum olarak görülebilir. Ancak değişen siyasi ve ictimai konjonktür içinde belki de kaçınılmaz bir son olarak tüm detaylardan izler barındıran, yüzyıllardır birikmiş olan musiki zevkinin damıtılmış bir versiyonu olarak da görülebilir. Bugün gelinen noktada bu olumlu pencereden bakmanın doğal gerçekliğimizle uyumlu olmak adına son derece önemli olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akbay, F. (2020). *Türk Müziğinde Güfteden Besteye Gitme Yolunda Prozodi*. İnkılab Kitabevi.
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki Ve Batılılaşma*. Tanzimat'tan cumhuriyet'e Türkiye ansiklopedisi, 5, 1212-1236.
- Aksoy, B. (1999). *Ortadoğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi: İstanbul*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi (C. 5) Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2015) "*Musiki Meclisleri*", Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, <https://istanbultarihi.ist/234-musiki-meclisleri> (09.09.2025).
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İnkılab Kitabevi.
- Aldemir, A. (1996) *Hisarlı Ahmet'den Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arel, H. S. (1992). *Prozodi Dersleri*. Pan Yayıncılık.
- Arslan, F. (2020). *Ahmet Midhat Efendi ve Mûsikî*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Arsoy, Y. A. *İstanbul Radyosu Radyo Mülakatı Kaydı*. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=6-NoeHEooXg>
- Aslan, S. (2003). *Osmanlı Siyasi Rejimini Şekillendiren Bir Olgu Olarak Patrimonyalizm*. Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 17(1-2).
- Ataman, S. Y. (1997). *Türk İstanbul*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Ayas, O. G. (2024). *Alaeddin Yavaşca ve Cumhuriyet'in Dönüşen Müzik Kültürü: Sosyolojik Bir Bakış. Cumhuriyetimizin Yüzcü Yılında Müziğimizin Yüzleri (ss.53-72)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ayas, O. G. (2021) "19. Yüzyıl Türk Müziğinin Bozulma ve Bitiş Devri Miydi?". *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*. ed. Fikret Karakaya. 278, 297. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ayas, O. G. (2024). *Alâeddin Yavaşca Ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi*. Sosyologica, 5(9).
- Ayas, O. G. (2017). *Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1), 139-146.

- Baloğlu, B. Ő. & Büyükduman, B. (2021). Fasil tarihinde dnŕm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Musicology Journal*, 9(2), 2783-2804.
- Baloğlu, B. Ő. (2021). *Efsane ve Realite Arasında Bir Portre Tanburi Cemil Bey*. Dergah Yayınları.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdulkadir*. Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2004) "73 Yıl Sonra Aynı Günlerde Yine Aynı İhanet İtirafı". *Hürriyet* (30 Mayıs 2004). <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/murat-bardakci/73-yil-sonra-ayni-gunlerde-yine-ayni-ihanet-itiraflari-229523>
- Baydar, E. K. (2009). *Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler Ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Geliŕimine Katkıları*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (22), 139-154.
- Bayrı, M. H. (1972). *İstanbul Folkloru*. A. Eser Yayınları.
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Musıki Var Uzakta: XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluŕumu*. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı Turk Musikisinin Kısa Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Şeyhülislam'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrab'l Asar'ı*. Yapı Kredi.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de Çađdaŕlaŕma*. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Beydz, Y. Z. (2009) "Kütahya Yöresi Bağlama Tavırları Ve Kütahya Düzeni zerine İnceleme". *Hisarlı Ahmet Ve Kütahya Türküleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. ed. Uğur TÜRKMEN.
- Birsel, S. (2014). *Kahveler Kitabı*. Sel Yayıncılık.
- Cam, F. (2013). *Modern-Postmodern Sanat Algısı Bağlamında Hat Sanatı*. *Art-e Sanat Dergisi*, 6(11), 29-49.
- Cemil, M. (2012). *Tanbri Cemil'in Hayatı*. Kubbealtı Yayıncılık.
- Çavaŕ, R. (1994) "Direklerarası", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C. 3) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çelebi, A. H. (1998). *Bütün Yazıları*. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Çolakoğlu, A. G. G. (2006). *Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği Ve Selâhattin İçli*. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(16), 37-49.
- Çokuđraŕ, I. (2013). *İstanbul'da Marjinalite Ve Mekân (1789-1839): Bekâr Odaları Ve Meyhaneler* [Yayımlanmamıŕ doktora tezi] Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Çoruk, A. Ő. (2015) "Osmanlı İstanbul'unda Halkın Eğlence Hayatı", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, <https://istanbultarihi.ist/122-osmanli-istanbulunda-halkin-eglence-hayati> (09.09.2025).
- Demirtaŕ, Y. (2007). *Xix. Yüzyıl İstanbul'unda Tekke Msikisi* [Yayımlanmamıŕ doktora tezi] Ankara Üniversitesi.
- Dilber, M. C., & Karabaŕođlu, C. (2023). *Mehterhâne-I Hümâyun'dan Mzikâ-Yı Hümâyun'a Osmanlı Müzik Kurumlarında Batılılaŕma Temâyl*. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 461-478.

- Ege, G. B., & Yüksel, H. İ. (2022). *Türk Musikisi Üstadlarıyla Musiki Üzerine Görüşmeler*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Ekinci, M. U. (2019). "Piyasa"da Yaşayan Eski Bir Peşrev: Kanbos Nazîresi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2212-2233.
- Elbaş, O. (Ed.). (2019). *Mehter*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Şevkefza şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/geipdekarmagzlerinszme_ahmetaa_evkefza_cjbu.pdf
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Muhayyer şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/devayokmunedenbimar-aka_hacarifbey_eiuo.pdf
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Kürdilihiczazkar şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/niinterkeyleyipgittinazalim_hacarifbey_7ut4.pdf
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Bestenigar şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/okgrdfelekimdibenibezm-icivanda_hacarifbey_bestenigar_a1cj.pdf
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Kürdilihiczazkar şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/haner-iebrususaplanddile_astikaa_1lzt.pdf
- Emin Ongan Musiki Cemiyeti. (2025, 20 Eylül) *Segah şarkı notası*. https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/dildesevdasinededa-firak_bimenen_d6ew.pdf
- Ergin, O. N. (1977). *Türk Maarif Tarihi* (C. 4). Eser Matbaası.
- Ergun, S. N. (2022). *Türk Musikisi Antolojisi*. Vadi Yayıncılık.
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (C. 3). Milli Mecmua Matbaası.
- Feldman, W. & Özcan, N. "İstanbul", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/istanbul#7-musiki> (09.09.2025).
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*. Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Gezgin, H. S. (1928). *Musikimizde Zümreler*. Tiyatro ve Mûsiki Mecmuası, 2(26), 3.
- Gönül, M. (Ed.). (2023). *Türk Müziği Usûl, Form ve Repertuvar* (C. 3). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Güçtekin, N. (2015). *İlk Türk Mûsikî Cemiyeti: Dârülmûsikî-İ Osmanî Cemiyeti (Mektebi) Ve Faaliyetleri (1908-1914)*. *Rast Musicology Journal*, 3(1), 42-58.
- Güdek, B. & Kılıç, A. (2016). *Muzika-ı Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi*. *The Journal of Academic Social Science Studies*
- Güldaş, S. (2020). *Mûsikî Sohbetleri* (C. 1). Kubbealtı Yayıncılık.
- Güntekin, M. (1994) "Haşim Bey", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C. 4) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Güntekin, M. (2012). *Tanıklarıyla Türkiye’de Musikinın Yakın Tarihi, Nevzat Atlıĝ’ın Tanıklığında*, İstanbul: 21. Asır Yayınevi.
- Güntekin, M. (1994) “Şevki Bey”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. (C. 7) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Hanioĝlu, M. Ş. (1993) "Cemiyet", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cemiyet> (06.09.2025).
- Işıктаş, B. (2018). *Peygamber’in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Işın, E. (1997) *Tarikatların İstanbul’da Gündelik Hayatı Şekillendirmesi Üzerine Bazı Notlar (15-17. YY)*. İBB Yayınları.
- İlyasoĝlu, E. (1999). *Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziĝi*. Cumhuriyet’in Sesleri, 70-87.
- İnal, İ. M. K. (1958) *Hoş Sada - Son Asır Türk Musikişinasları*. Maarif Basımevi.
- İnalcık, H. (2015). *Has-bağçede ’Ayş u Tarab: Nedimler Şairler Mutribler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, H., & Seyitdanlıoĝlu, M. (2006). *Tanzimat: Deĝişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (1. bs). Phoenix Yayınları.
- İsen-Durmuş, T. I. (2006). *II Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebî Hâmîlik Geleneĝi* [Yayınlanmamış doktora tezi] Bilkent Üniversitesi.
- Kalender, R. (1978) *Yüzyılımızın Başlarında İstanbul’un Musiki Hayatı*. (Cilt 23 s. 411-444) Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- Kara, M. (1992). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İletişim Yayınları.
- Kara, M. (2004). *Metinlerle Osmanlılarda Tasavvuf ve Tarikatlar*. Sır Yayıncılık.
- Karaçalı, B. (2024). *Çağdaş Sanat/Tasarımda Form*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34(1), 97-114.
- Karataş, Ö. S. (1999) *Türk Müsıkisi'nin Gelişmesinde İstanbul'un Yeri Ve Önemi Üzerine Bir İnceleme* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Atatürk Üniversitesi.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziĝin Evrimi*. Kaynak Yayınları.
- Kazan, H. (2007). *XV Ve XVI. Asır Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi* [Yayınlanmamış doktora tezi] Marmara Üniversitesi.
- Kesik, B., & Şenödeyici, Ö. (2015). *Aruz Teori ve Uygulama*. Kesit Yayınları.
- Korkmaz, H. (2021). *Türk Musiki Tarihinin Kaynaĝı Olarak Güfte Mecmuaları*. [Yayınlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi.
- Korkmaz, H. (2025) *Başakların Sesi*. Ötüken Yayıncılık.
- Kömeçoĝlu, U. (2018). *Kamusallık ve toplumsallık: Osmanlı kahvehâneleri*. Ahmet Yaşar (Ed.), Osmanlı Kahveleri Mekan, Sosyalleşme, İktidar içinde. Kitap Yayınevi.
- Malia, M. (1970). *What Is the Intelligentsia?* (R. Pipes, Ed.). Columbia University Press.
- Mimaroĝlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları.
- Musikiye Dair Programı. “Yesari Asım Arsoy 1” bölümü. Erişim: <https://www.trtdinle.com/show/musikiye-dair-1453?id=2915653>

- Nutku, Özdemir (1969) *Darülbeydi'nin Elli Yılı*. Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Nota Arşivleri Sitesi. (2025, 20 Eylül) *Muhayyer şarkı notası*.
https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ben_sana_asik_degilim.pdf
- Nota Arşivleri Sitesi. (2025, 20 Eylül) *Nihavend şarkı notası*.
https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dun_gece_ruyada_gordum_yarimi.pdf
- Nota Arşivleri Sitesi. (2025, 20 Eylül) *Rast şarkı notası*.
https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/mukedder_derdi_peyder_peyle_simdi.pdf
- Nota Arşivleri Sitesi. (2025, 20 Eylül) *Ferahfeza beste notası*.
https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ey_kasi-keman_tir-i_mujen_canima_gecti.pdf
- Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid*. Selçuk Yayınları.
- Öncel, M., & Çergel, M. A. (2024). *Türk Müzikolojisinin Kurucusu Rauf Yekta Bey (C. 3)*. Ketebe Yayınları.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. TRT Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. 1. cilt. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Özcan, N. (1993) "*Dârülelhan*", TDV İslâm Ansiklopedisi,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/darulelhan> (06.09.2025).
- Özcan, N. (1993) "*Dârülmusiki-i Osmani*", TDV İslâm Ansiklopedisi,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/darulmusiki-i-osmani> (08.09.2025).
- Özcan, N. (2012) "*Abdülkadir Töre*", TDV İslâm Ansiklopedisi,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/tore-abdulkadir> (07.09.2025).
- Özdamar, M. (1997). *İslâmbol Geleneğinde Sivil Merâsimler ve Doğumdan Ölüme Mûsikî* (1. bs). Kırk Kandil.
- Özkan, İ. H. (1995) "FASIL", TDV İslâm Ansiklopedisi, (c:12)
<https://islamansiklopedisi.org.tr/fasil--musiki> (Erişim: 01.09.2025).
- Özkoçak, S. A. (2018). Kamusal alanın üretim sürecinde erken dönem İstanbul kahvehâneleri. Ahmet Yaşar (Ed.), *Osmanlı Kahveleri mekan, sosyalleşme, iktidar* içinde. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. Hayat Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (C. 2). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Dede Efendi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Paçacı, G. (1994) "*Darülelhan*", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C. 2) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Paçacı, G. (1994) "*Gülşen- i Musiki*", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C. 3) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Paçacı, G. (1994) "*Şark Musikisi Cemiyeti*", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C. 7) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. MEB Yayınları.
- Rasim, A. (1990). *Ramazan Karşılması*. Arba Yayınları.

- Rebecchini, D. & Vassena, R. (2020) *Reading in Russia. A History of Reading in Modern Russia*. Ledizioni
- Sakaoğlu, N. (1994) "Enderun", Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. (C. 3) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selçuk, M. N. (1947). *Ses Müsikimiz*. Türk Müsikîsi Dergisi, 3-17.
- Sevengil, R. A. (1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu*. Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1985). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* (S. Önal, Ed.). İletişim Yayınları.
- Sipahi, S. (ed.) (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şen, H. O. (1998). *Alâeddin Yavaşca*. Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Şenel, S. (2015) "İstanbul Türküleri", Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, (C. 7) <https://istanbultarihi.ist/258-istanbul-turkuleri> (Erişim Tarihi: 09.09.2025).
- Tanpınar, A. H. (2010). *Huzur*. Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019) *Beş Şehir*. Dergah Yayınları
- Tanrıokur, C. (1991). *Türk müsikîsinde usûl-vezin münasebeti*. Erdem, 7(20), 709-732.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müziği Kimliği*. Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2009). *Saz ü Söz Arasında*. Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. Dergah Yayınları.
- Toker, B. B. (2019). *Sarayın Sesi Halkın Nefesi: Osmanlı'da Müsikî Hayatı*. Kapı Yayınları.
- Toker, H. (2012). Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Müsikî (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Tunaya, T. Z. (1988). *Türkiye'de Siyasal Partiler* (C. 1). Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tunçay, G. P. (2015). Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul. Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, 74-95.
- Tura, Y. (1988). *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Turan, N. S. (2022). *Portede Saklı Tarih: Toplumsal Tarihin Merceğinden Müzik*. Bilgi Üniversitesi.
- Ulunay, R. C. (1963). "Mes'ud Cemil Tel". Milliyet. Erişim Tarihi: 18.09.2025 <https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarikh=1963.11.02>
- Uslu, R. (1998). "Herat", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/herat> (09.09.2025).
- Uzun, M. İ. (2010) "Şarkı", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sarki--musiki#1> (03.06.2025).
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı* (C. 41 S. 161) Belleten
- Ünlü, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf – Gramofon – Taş Plak*. Pan Yayıncılık.
- Ünsal, N. (1992). *Hacı Arif Bey'in Şarkı Formu Açısından Musikimizdeki Yeri*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi.

- Yavaşca, A. (1994) “*İstanbul Mûsikî Hayatı: Saray Dışında Mûsikî Hayatı*”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. (C. 5) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Yaşar, A. (Ed.). (2018). *Osmanlı Kahvehâneleri: Mekan, Sosyalleşme, İktidar*. Kitap Yayınevi.
- Yekta, R. (1960) *Eşsiz Üstad Dede Efendi ve II. Mahmut*, Yeni Tarih Dergisi, İstanbul Nisan 1960 sy. 40, s. 775-776.
- Yekta, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*. Pan Yayıncılık.
- Yöre, S. (2012). *Mekân ve müzik: Osmanlı döneminde İstanbul'un çokkültürlü müzikli eğlence mekânları*. Belleten, 76(277), 879-904.
- Yıldızeli, İ. E. (2009). *Bir Kültür Savaşçısı: Dr. Osman Şevki Uludağ -Musiki Yazıları-*. Pan Yayıncılık.



EKLER

Ek 1. Dede Efendi'nin Muhayyer Makamındaki Şarkısının Notası.

MUHAYYER ŞARKI
Ben sana âşık değilim

Yürük Semâi Dede Efendi

ARANAĞME

Ben sa na â şık de ği lim le y lim le y lim
le y lim yâ r Ben ku lu nu m ya kö le ni
m le y lim le y lim le y lim yâ r leylim le y lim
le y lim yâr Gül şe nin de bül bü lü nü m
le y lim le y lim le y lim yâ r le y lim yâ r
Benku lu nu m ya kö le ni m le y lim le y
lim le y lim yâ r leylim le y lim le y lim yâr

Kaynak: Nota Arşivleri Sitesi, 2025

Ek 2. Vardakosta Ahmet Ağa'nın Şevkefza Makamındaki Şarkısının Notası.

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep. no.; 4597

ŞEVKEFZÂ ŞARKI

"Geçip de karşıma gözlerin süzme"

Usûl ; Çifte sofyan

Beste ; Ahmet Ağa
Güfte ; -

Ge çip de kar şı ma
göz le rin süz me (SAZ...../.....) me (SAZ...../.....)
Ba rış mam boş ye re ar kam dan gez me a man a man
Yok sa na mey lim ken di ni
üz me üz me
Of of of a man a man
ARANAĞMESİ
Dr.Semra Özgün
Ağustos-2017

Geçip de karşıma gözlerin süzme
Barışmam boş yere arkamdan gezme
Yok sana meylim kendini üzme
Barışmam boş yere arkamdan gezme

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

Ek 3. Hacı Arif Bey'in Kürdilihicazkar Makamındaki Şarkısının Notası.

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep. no.: 8327

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

"Niçin terkeyleyip gittin a zâlûn"

Beste ve Güfte:
Hacı Arif Bey

Usûl:Aksak

Of of of

of (SAZ...../.....) Ni çin ter key

le yip git tin (SAZ...../.....) a zâ

zâ lim (SAZ...../.....)

Of of of

of (SAZ...../.....) Se ni sev mek dir
Ha yâ lin dir

mi dir bil mem ve bâ
ha yâ li has bı has

ve bâ bı hâ lim (SAZ...../.....)
lim

Of of of

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

"Niçin terkeyleyip gittin a zâlim"

of (SAZ...../.....) Fe dâ ol sun
sa na bu câ (SAZ...../.....) nî mâ
mâ lîm (SAZ...../.....)
Of of of
of (SAZ...../.....) Yi ne gör mek
li ğe yok sa (SAZ...../.....) me câ
câ lîm (SAZ...../.....)

Dr.Semra Özgün
19.10.2000

Niçin terkeyleyip gittin a zâlim
Seni sevmek midir bînem vebâlim
Fedâ olsun sana bu cân ü mâlim
Yine görmekliğe yoksa mecâlîm
Hayâlîndir hayâl-i hasb-ı hâlîm

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

Ek 4. Hacı Arif Bey'in Muhayyer Makamındaki Şarkısının Notası.

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep. no.: 3322

MUHAYYER ŞARKI

"Devā yokmuş neden bîmār-ı aşka"

Usûl ; Aksak

Beste ; Hacı Arif Bey
Güfte ; -

Of of of of

De vā yok muş ne den bî mā rı aş ka (SAZ...../.....)

Of of of

of (SAZ...../.....) Ni çin bir çâ re yok nâ
A man Ya Rab bî yan dum

çâ rı aş ka (SAZ.../.....) Of
nâ rı aş ka

of of of (SAZ...../.....)

Re hā ol maz mı ben di tār rı aş

K a r a r

ka (SAZ...../.....) Of

Dr.Semra Özgün
Nisan-2014

Devā yokmuş neden bîmār-ı aşka
Niçin bir çâre yok naçâr-ı aşka
Rehā olmaz mı bend-i tār-ı aşka
Aman Ya Rabbî yandım nār-ı aşka

Bîmār-ı aşk ; Aşk hastası
Naçâr-ı aşk ; Aşk yüzünden çaresiz kalmış
Rehā ; Kurtulma
Bend-i tar-ı aşk ; Aşk ipinin bağı
Nār-ı aşk ; Aşk ateşi

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

Ek 5. Hacı Arif Bey'in Bestenigar Makamındaki Şarkısının Notası.

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep.no.; 3062

BESTENİĞÂR ŞARKI

"Çok gördü felek şimdi beni bezm-i civanda"

Usûl; Aksak

Beste; Hacı Arif Bey
Güfte; Mehmet Hafid Bey

Of of of of (SAZ...../.....
....)Çok gör dü fe lek şim di be ni
bez mi ci van da (SAZ...../.....)
Of of of
of (SAZ...../.....) Çek ti a ra ya
Tak di ri hü dâ
per de i gur bet
el bet e der gön
şu za man da (SAZ...../.....) Of
lü mü han dan
of of of (SAZ...../.....
.....) Her şâ mın o lur sub
hı sa fâ bah şı ci han da (SAZ.....)

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

"Çok gördü felek şimdi beni bezm-i civanda"

of of

(SAZ...../.....) Gam çek me gö nül

bir gün e rer fir

ka te pâ yan (SAZ...../.....)

K a r a r

of (SAZ.....) ARANAĞMESİ

Dr.Semra Özgün
Aralık-2020

Çok gördü felek şimdi beni bezm-i civanda
Çekti araya perde-i gurbet şu zamanda
Her şâmın olur subh-ı safâ-bahşı cihanda
Gam çekme gönül bir gün erer firkate pâyan
Takdir-i hüda elbet eder gönlümü handan

bezm-i civan; Gençler meclisi
perde-i gurbet; Gurbet engeli
Subh-ı safâ-bahş; Mutluluk getiren sabah
firkat; Ayrılık
payan; Son
takdir-i Hüda; Alın yazısı

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

Ek 6. Hacı Arif Bey'in Nihavend Makamındaki Şarkısının Notası.

NİHAVEND SARKI
DÜN GECE RUYADA GÖRDÜM

AKSAK (♩=112) H. ARIF

OF - OF OF OF (SAZ-

DÜN GE- CE RÜ- YA- DA GÖR

DÜM YA- RI- Mİ (SAZ- OF S. 1

OF OF OF LUT- Fİ- GAM- ZE-

LE NE ET. BAK- Dİ SU. AL AH- TER

YAK. MAK İS. YA- CA- LI- MI MA- OF OF OF

OF (SAZ- GÖZLE RİN YAK DI DE

DİM TA CA- NI- Mİ OF S.

OF KODAYA OF OF

DÜN GECE RUYADA GÖRDÜM YÂRİMİ
LUTFİLE ETTİ SUÂL AHVÂLİMİ
GÖZLERİN YAKTI DEDİM TÂCÂNİMİ
GAMZENE BAK YAKMAK İSTER CÂNİMİ

Ek 7. Hacı Arif Bey'in Rast Makamındaki Şarkısının Notası.

RAST ŞARKI

MÜKEDDER DERDİ PEYDERPEYLE ŞİMDİ

MÜZİK: HACI ARIF BEY

SÖZ: MEHMED SADI BEY

AKSAK
♩ = 180

OF OF OF OF (SAZ . . .)

MÜ KED DER DER Dİ PEY DER PEY LE ŞİM Dİ

OF OF OF OF (SAZ . . .)

GÖ NÜL EĞ LEN Mİ YOR BİR ŞEY LE ŞİM Dİ

OF OF OF OF (SAZ . . .)

OF (SAZ . . .) NE MEY LE NE NE VA YI NEY

LE ŞİM Dİ (SAZ . . .) OF

OF OF OF (SAZ . . .) OF

KARAR

y.cavuşca

MÜKEDDER DERDİ PEYDERPEYLE ŞİMDİ
GÖNÜL EĞLENMİYOR BİRŞEYLE ŞİMDİ
NE MEYLE NE NEVAYI NEYLE ŞİMDİ
GÖNÜL EĞLENMİYOR BİRŞEYLE ŞİMDİ

Ek 8. Asdik Ağa'nın Kürdilihicazkar Makamındaki Şarkısının Notası.

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep. no.: 5962

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

"Hançer-i ebrûsu saplandı dile"

Beste : Astik Ağa
Güfte :

Usûl: Curcuna

Of of of of
of (SAZ../.....) Han çe ri eb rû su sap lan
dı di le (SAZ../.....)
Gam ze i fet tâ nı ver di vel ve le
Söy le ar tık gön lü mü al sım e le
(SAZ../.....) Gam ze i fet tâ nı ver di
Söy le ar tık gön lü mü al
vel ve le (SAZ../.....)
sun e le
Of of of of
of (SAZ../.....) Bil mi yor ah vâ li mi öl
sem bi le (SAZ../.....)

Dr.Semra özgün
Amerika-2006
Kaynak:M.Özşamlı
UMC

Hançer-i ebrûsu saplandı dile
Gamze-i fettâni verdi velvele
Bilmiyor ahvâlimi ölsem bile
Söyle artık gönüümü alsın ele .

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025

Ek 9. Bimen Şen'in Segah Makamındaki Şarkısının Notası.

Rep. no.: 3378

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

SEGÂH ŞARKI

"Dilde sevdâ sîne de dağ-ı firak"

Beste : Bimen ŞEN
Güfte : -

Usûl:Aksak

Of of of of (SAZ.../.....)

Dil de sev dâ sî ne de da ğı fi rak(SAZ.../.....)

Of of of of (SAZ.../.....)

Ba şı ma dert ol du der din der de bak(SAZ.../.....)

Of of of of (SAZ.../.....)

Ca nı mı yak dı be nim bu iş ti yak (SAZ.../.....)

Of of of of (SAZ.../.....)

Dr.Semra Özgül
Ağustos-2008

Dilde sevdâ sîne de dağ-ı firak
Başma derd oldu derdin derde bak
Canımı yakdı benim bu iştiyak
Başma derd oldu derdin derde bak.

Kaynak: Emin Ongan Musiki Cemiyeti Nota Arşivi, 2025