

ilginin artması neticesi bu konulardaki neşriyat da çoğalmıştır.

BİBLİYOGRAFYA :

İbrahim Hilmi Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, İstanbul 1943-45, I-II, tür.yer.; Musahibzâde Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul 1946, tür.yer.; Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* (Kazım Arısan – Duygu Arısan Günay), İstanbul 1995, I, 55-93; Günay Kut – Hatice Aynur, “İstanbul’un Mimârî Yapılarında Kitâbe Örnekleri”, *Prof. Dr. Nihad M. Çetin’e Armağan*, İstanbul 1999, s. 63-96; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 276; M. Uğur Derman, “Mezar Kitâbelerinde Yazı Sanatımız”, *TTOK Belleteni*, sy. 49 (1975), s. 36-47; a.m.f., “Cumhuriyet Devrindeki Türk Hat Sanatı”, *Yeni Türkiye*, IV/23-24, Ankara 1998, s. 3173-3176; Semavi Eyice, “İstanbul [Tarihi Eserler]”, *İA*, V/2, s. 1214/44-157.



M. UĞUR DERMAN

Mûsiki. Osmanlı dönemi mûsikisi kısaca, “devletin sınırları içerisinde özellikle Türkçe’nin kullanıldığı yerleşim merkezlerinde müslüman halk arasında hâkim mûsikî” olarak tarif edilebilir. Bilhassa İstanbul, Edirne, İzmir ve Selânik ile XVIII. yüzyılın sonlarına kadar Güneydoğu Anadolu’daki belli başlı şehirlerde şekillenen bu mûsikî ilk hüviyetiyle XV-XVI. yüzyıllarda ortaya çıkmaya başlamış ve günümüze kadar gelişerek varlığını sürdürmüştür. Bu bölgelerde daha önce mevcut Türk mûsikisiyle merkezi önceleri Herat, ardından Tebriz olan İran mûsikisi arasında büyük bir benzerlik dikkati çekmektedir. Ancak müzik notasyonu ve uygulamaya bağlı teoriler sebebiyle Osmanlı dönemi mûsikisiyle Batı Asya “makam müzikleri” arasında oldukça fark vardır.

IX. yüzyıldan itibaren dünyanın belli başlı kültür ve sanat merkezlerinden biri olduğu için çeşitli mûsikî hareketlerinin görüldüğü İstanbul, Fâtih Sultan Mehmed tarafından fethedilip Osmanlı Devleti’nin başşehri olunca bu özelliğini geliştirerek sürdürmeye devam etti. Fetih’ten sonra yeniden inşa edilen şehir Ortadoğu’nun yeni mûsikî merkezi oldu. Ayrıca Anadolu’nun çeşitli yörelerine ait mûsikî gelenekleri göçlerle İstanbul’a ulaşarak burada da kimliğini sürdürme imkânı buldu. Ancak bir merkez olarak İstanbul’a asıl hüviyetini veren mûsikî makam mûsikisi olmuştur. Kökleri eskiye dayanan, Ortadoğu ve Yakındoğu ile Balkanlar’da yayılan bu mûsikinin gelişmiş sentezi burada gerçekleşti. İstanbul merkezli klasik mûsikî zamanla kurumlaştı ve hayatîyetini bu disiplin içinde devam ettirdi.

İstanbul merkezli mûsikî, tarihî seyri içinde şu dönemlere ayrılarak incelenebilir: 1. Kuruluş Dönemi (1580-1700). Bu dönemden önce bir hazırlık devresinden kısaca söz etmek gerekir. X-XVII. yüzyıllarda Balasagun, Fârâb, Kâşgar, Gazne, Belh, Herat, Urmiye, Merâğa, Bağdat, Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi başşehirler, çoğu sanatkâr olan hükümdarların saraylarında topladıkları üstatlar sayesinde bir sanat ocağı niteliğini kazanmıştı. XV. yüzyılda Osmanlı sultanları II. Murad, II. Mehmed ile oğlu II. Bayezid’in güzel sanatlar ve özellikle mûsikî konusundaki koruyucu tutumları daha sonraki dönemlerin hükümdarları tarafından da devam ettirildi. Yavuz Sultan Selim’in İran seferi dönüşü Tebriz’den getirerek Enderun’a aldığı mûsikîşinaslar devrin mûsikî çalışmalarına ciddi katkıda bulundular. Ayrıca Şehzade Korkut, Nefîri Behram Ağa, Hasan Can Çelebi ve Emîr-i Hac gibi isimler, III. Murad dönemine kadar geçen zamana damgasını vurmuş başlıca mûsikîşinaslardandır. II. Murad’dan sonra Türk klasik mûsikisi için ikinci parlak dönem olarak nitelendirilebilecek olan devre IV. Murad ve IV. Mehmed’in saltanat yıllarını içine alır. Bu döneme, Osmanlı mûsikisinin kendine has sosyal yapısının ortaya çıktığı devir denilebilir. Aynı zamanda bir bestekâr olan IV. Murad Benli Hasan Ağa, Çengî Yusuf Dede, Derviş Ömer Efendi, Âmâ Kadri, Koca Osman gibi bestekârlara sarayını açmasının yanı sıra başta Şeştârî Murad Ağa olmak üzere birçok Âzerî mûsikîşinası Revan ve Bağdat seferleri dönüşü İstanbul’a getirmiştir. Hâfız Post, Vehbî Osman Çelebi, Taşçızâde Receb Çelebi, Yahyâ Nazîm Çelebi, Sütçüzâde İsâ, Ali Ufkî Bey ise IV. Mehmed’in hazırladığı sanat ortamında yetişen önemli şahsiyetlerden ba-

zıdır. O sıralarda rağbet bulan Mevlevîlik de Konya’dan başşehre yönelmiş, böylece İstanbul’daki yüksek kültür ve sanat ortamı çerçevesinde çok etkili olan tasavvuf mûsikisi çalışmaları başlamıştır.

2. İlk Klasik Dönem (1700-1780). Osmanlı devri mûsikisinin bütün tarihi içerisinde en fazla değişim ve ilerlemenin, özellikle bestekârlık alanında bir zenginliğin yaşandığı zaman dilimidir. Mûsikî sanatı, III. Ahmed’in saltanatının ikinci yarısında Nevşehirli Damad İbrâhim Paşa’nın sadrazam oluşuyla başlayan Lâle Devri ile onu takip eden I. Mahmud, I. Abdülhamid dönemlerinde bilhassa saray ve çevresinde himaye görmüş, bu imkânlar III. Selim devrinde de devam etmiştir. Dönemin başlarında bestelediği tekbirle meşhur olan, nevâ makamında kârî, seğâh Mevlevî âyini ve rast makamında na’tını da içine alan pek çok eseriyle Mustafa İtrî; Diyarbekirli Seyyid Nûh; Türk mûsikisi tarihinde en çok dinî eser besteleyen Ali Şiruganî; bestelediği mi’râciyye, dört Mevlevî âyini ve icat ettiği nota sistemiyle tanınan Galata Mevlevihânesi şeyhlerinden Kutbunnâyî Osman Dede; peşrev besteciliğinde çığır açmış, bir nota yazım sistemi geliştirmiş ve kaleme aldığı edvârla devrin nazarî çalışmalarına büyük katkıda bulunmuş tanbûrî Kante-miroğlu (Prens Dimitrius Cantemir) dönemin en etkili mûsikîşinasları arasında yer alır. Ayrıca Lâle Devri atmosferi içinde sarayda yetişen pek çok mûsikîşinas arasında Enfî Hasan Ağa, Kara İsmâil Ağa, İbrâhim Ağa, Ebûbekir Ağa, Mustafa Çavuş, Tab’î Mustafa, kısaca *Atrabû’l-âsâr* diye bilinen mûsikîşinaslar sözlüğünün yazarı Şeyhülislâm Ebûîshakzâde Esad Efendi’den özellikle söz edilmelidir. Diğer taraftan gayri müslim mûsikîşinaslardan bestekâr tanbûrî Haham Musi (Muşe Fa-

Osmanlılar’da mehter takimini gösteren bir resim (Ârifî Mehmed Paşa, *Mecmûa-î Tesâvir-i Osmâniyye*, İstanbul 1279)





III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününde çalgıcı, köçek ve curcunabazları tasvir eden minyatür (Vehbî, *Sur-nâme*, TSMK, III. Ahmed, nr. 3593, vr. 54^b'den detay)

ro), kemânî Corci ve Zaharya Efendi ile tanbûrî Harutî'nin İstanbul merkezli mü-siki hayatında yer alan sanatkârlardandır.

3. İkinci Klasik Dönem (1780-1876). Döneme, önemli bir bestekâr oluşunun yanı sıra müsikîşinasları himaye etmesiyle tanınan III. Selim damgasını vurmuştur. Bu zaman dilimi, Osmanlı mü-siki tarihinin önemli bir dönemi olmasının yanında aynı zamanda bir ekol olmuş ve bu ekol, sadece hükümdarın saltanat yıllarından ibaret kalmayıp ondan sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan birtakım yeniliklerin de zeminini hazırlamıştır. Moldovyalı kemânî Miron ile İlyâ, Küçük Mehmed Ağa, bugünkü klasik tanbur icra tarzının mü-cidi ve aynı zamanda hem saz hem ses mü-sikisinde önemli bir besteci olan İzak Fresco, Sâdik Ağa, musâhib tanbûrî Nûman Ağa ve oğlu Zeki Mehmed Ağa, Hacı Sâdullah Ağa, Şâkir Ağa, genç İsmâil (Dede) gibi müsikîşinaslar, III. Selim'in çevresinde şekillenen mü-siki anlayışının en önemli simalarıydı. Aralarında Abdurrahim Şeydâ Dede, Abdülbâki Nâsır Dede ve Abdürrahim Künhî Dede gibi bestekârların yer aldığı Mevlî müsikîşinasları da sarayın özel ilgisine mazhar oldu. Abdülbâki Nâsır Dede yazdığı mü-siki nazariyatı eserleri ve ortaya koyduğu nota sistemiyle, Hamparsum Limonciyan da Cumhuriyet devrine kadar kullanılan ve kendi adıyla anılan yeni bir nota sistemiyle uzun süreden beri eksikliği görülen mü-siki mü-ellifliğinin başarılı örneklerini verdiler. III. Selim devrinin sona ermesinin ardından Hamâmîzâde İsmâil Dede'nin mü-siki dönemi başlar ve II. Mahmud devrinde zirveye ulaşır. Bir Mevlî dervîşi olan İsmâil Dede hemen her formda eser beste-

miş ve dönem boyunca standart duruma gelecek olan beste formlarını düzenlemiştir. Ancak Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, Tanzimat reformları ve genel olarak devletin askerî ve ekonomik bakımdan zayıflaması neticesinde Osmanlı toplumundaki değişiklikler mü-sikinin gelişmesini engellemişse de klasik üslûp İsmâil Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde İsmâil, Kazasker Mustafa İzzet, Tanbûrî Büyük Osman Bey, Yûsuf Paşa ve Zekâî Dede gibi müsikîşinaslarla son örneklerini vermiştir.

4. Düşüş ve Koruma Dönemi (1876-XX. yüzyılın sonları). Bu devir çocukluğunda Batı müziğiyle ilgilenmeye başlamış, gençliğinde keman ve piyano dersleri almış olan II. Abdülhamid'in hükümdarlığı ile başlar. Tanzimat tecrübesi sonunda hemen her alanda görülen Batılılaşma çabaları mü-sikide de belirgin hale gelmiş. Batı müziği ve enstrümanlarına karşı artan ilgi aynı zamanda bir statü göstergesi kabul edilmiştir. Bu dönemde padişahın Türk mü-sikisiyle yeterince ilgilenmemesi önemli ölçüde bir gerilemenin başlamasına sebep olmuştur. Bundan böyle kâr, murabba, semâî gibi büyük formlara ve büyük usullerle bestelenen eserlere daha az rastlanacak, şarkı for-

mu Hacı Ârif Bey'le sözlü mü-siki besteciliğinin ana unsuru haline gelecektir. Romantik mü-siki atmosferinde melankolik lirizmin zirvesindeki şarkıların bestekâri Hacı Ârif Bey'den sonra saray çevresinde artık şarkının yanı sıra Batı müziğinin çeşitli formlarının hâkimiyeti dikkati çekmektedir. Bu dönemde, aksak ve aksak semâî usullerinin ikiye katlanmış ağır formlarının kullanılmasıyla daha ciddi şarkı tarzlarının gelişmesinden başka bir ilerlemenin kaydedilmediği söylenebilir. Hacı Ârif Bey'i Sermüezzîn Rifat Bey, Şevki Bey, Asdik Ağa (Asadur Hamamciyan), Rahmi Bey ile Lemi Atlı, Zeki Ârif Ataergin, Mehmet Fehmi Tokay ve Suphi Ziya Özbekkan gibi romantikler takip etmiştir. Bu arada Rum ve Ermeniler'in sahip oldukları gazinolarda saray mü-sikisiyle popüler müziğin yeni birleşiminin ortaya çıkıp râğbet görmesi bazı seçkin mü-sikişinasları da etkilemiştir. XX. yüzyılın başlarında sanat mü-sikisi ve sıradan müzikteki popüler eğilimle daha klasik ekol arasında bir ayrışma görülmektedir. Ayrıca Şevki Bey gibi şarkı bestekârları, önceleri sarayda mü-siki icra ederken daha sonra klasik müzisyenlerin de icra alanı haline gelen gazinolar için şarkı repertuvarına katkıda bulunmuşlardır. XX. yüzyılın ba-

Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tahrîriyye* adlı eserinde, kendi icat ettiği harf notasıyla yazdığı III. Selim'in süzüdlîlârâ âyininin ilk sayfaları (Süleymaniye Ktp., Nâfiz Paşa, nr. 1242/2, vr. 59^{ab})

şında Zeki Ârif Ataergin, Lemi Atlı ve Suphi Ziya Özbekkan gibi romantikler özellikle ağır usulde şarkı tarzını geliştirdiler. Sadettin Kaynak ise devrin sözlü müzik besteciliğinde geliştirdiği yepyeni bir tarzla âdetâ devrim yaptı. Tabiat tasvirlerinden hamâsî destanlara, lirik fantezilerden halk türkülerine, ilâhilerden revü müziklerine kadar birçok eser besteledi. İçinde resitatiflerin de yer aldığı uzun soluklu kompozisyonlarıyla Sadettin Kaynak romantizmden çağdaş realizme geçişi sağlayan büyük bir bestekârdır. Dönemin Mevlevî bestekârları arasında Rauf Yektâ Bey, Ahmet Avni Konuk ve Ahmet Irsoy da özellikle zikredilmelidir. Ayrıca klasik tanbur tavrını temelinden değiştirmek daha canlı ve hareketli bir üslûpla tanbûrîye virtüözlük yolunu açan, beste değerindeki taksimleriyle bu forma âdetâ yeni bir kimlik kazandıran Tanbûrî Cemil Bey, Türk saz müzikisinde yeni bir çağ başlattı. Türk müzikisine modern peşrev denilebilecek methal formunu kazandıran Refik Fersan ile Üdî Nevres Bey, Mesut Cemil Tel ve Şerif Muhittin Targan, Tanbûrî Cemil'in açtığı yolu devam ettirdiler.

Mevlevî Müsiki. Mevlevîlik, ciddi müzik eğitimi veren dergâhlarıyla Osmanlı devrinde müsinin gelişmesinde çok önemli bir ocak görevi yapmış, değişik kültür coğrafyalarında faaliyet gösteren mevlevîhâneler bu müsinin yayılmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Tarikat Manisa, Karahisar, Gelibolu, Bursa ve Edirne'deki büyük merkezlerin yanında Osmanlı Devleti'nin yeni başşehri İstanbul'da ilk tekkesini 1491'de Kulekapısı Mevlevîhânesi (Galata) ismiyle açmıştır. İkinci büyük tekke ise ancak 1597'de Ye-

nikapı'da kurulabilmiş, bunu XVII. yüzyılın başlarında Kasımpaşa ve Beşiktaş, XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Üsküdar Mevlevîhânesi takip etmiştir. XVII. yüzyıldan itibaren başşehirdeki Mevlevî çevreleri Osmanlı yönetici sınıfıyla çok yakın münasebetler kurmuşlar ve neticede bu tarikat içindeki en serbest ve yenilikçi entelektüel akımın temsilcisi olmaya başlamışlardır. Diğer taraftan mensupları arasında padişah, vezir, şeyhülislâm ve paşaların da bulunuşu Mevlevîliğe bir tür resmî kimlik kazandırmıştır. Ayrıca İstanbul'daki şeyh aileleri özellikle edebiyat, müzik ve hat gibi sanatlarla uğraşan sanatkârlara destek olmuşlardır; daha sonraki dönemlerde mevlevîhâneler aynı zamanda birer müzik konservatuarı ve çeşitli sanatların icra edildiği sanat merkezleri haline gelmiştir. Kûçek Derviş Mustafa Dede, Mustafa İtrî, Nâyî Osman Dede, Ali Nutkî Dede, III. Selim, Abdürrahim Kühnî Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Yûsuf Paşa gibi bestekârlar Mevlevî sanat anlayışının müzikdeki önde gelen isimlerindendir. Bestelediği âyinlerle aynı zamanda Mevlevî müzik geleneğinin zirvesi kabul edilen Hamâmîzâde İsmâil Dede, Mevlevî müzikisinin yanı sıra dinî ve din dışı müsinin gelişmesinde de önemli katkıda bulunmuştur.

Mevlevîler'in müsikeye hizmetleri, diğer sosyal grupların XIX. yüzyılda ekonomik imkânların azalmasıyla birlikte bu fonksiyonlarını yerine getirememeleri neticesinde uzun süre önemli bir yer işgal etmiştir. Bu devrede İsmâil Dede, öğrencisi Zekâî Dede ve onun oğlu Ahmet Irsoy, Hüseyin Fahreddin Dede, Aziz Dede ve neyzen Mehmed Emin Dede gibi Mevlevî müsikîşinasları müzik eğitiminin önde gelen isimleri olmuştur. Modern Türk müzikolojisi, aslında Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenlerinden Cermal Efendi ile Aziz Dede'nin öğrencilerinden olan Rauf Yektâ Bey'in eseridir. Rauf Yektâ Bey, Türk müsikisi tarihinin çeşitli dönemleriyle teorik meseleleri ele aldığı incelemeleri, derlemeleri, birçok müsikîşinasın biyografisini yazdığı kitap ve makaleleriyle ilk Türk müzik araştırmacısı olarak bu sahanın temelini atmıştır. Türk müsikisi araştırmacılığının bu dönemdeki diğer önemli isimleri olan Mehmet Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel ve Abdülkadir Töre ise asıl önemli ürünlerini Cumhuriyet döneminde ortaya koyacaklardır.

Dinî Müsiki. Osmanlı döneminde özellikle cami ve tekke çevresinde yaşanan dinî hayat geniş bir müzik alanı meydana

na getirmiştir. "Camilerde yapılan toplu ibadet esnasında ortaya çıkan ses müsikisi olarak" ifade edilen cami müsikisiyle tasavvufî düşünce çerçevesinde yapılan tarikat zikirleri esnasında okunan dinî bestelerin bütünü ifade eden tekke müsikisinin ortak birçok vasfı olmakla beraber her iki türün beste şekilleri ve üslûpları arasında farklılıklar da mevcuttur (bk. DİNÎ MÜSİKİ). Cami müsikisinin daha çok zâhidâne bir üslûp arzetmesine karşılık tekke müsikisinde tasavvufî lirizm hâkimdir. Tarikatların kendilerine mahsus âyin ve zikir usulleri olduğu için müzik üslûpları ve icra şekilleri de farklıydı. Ancak Celvetî, Kâdirî, Rifâî, Gülşenî, Halvetî, Mevlevî vb. tekkelerinin değişik tavrı, icra ve besteleri yanında tekke müsikisinde birçok ortak yön vardır. Tekkeler ve camiler, Osmanlı coğrafyasında İstanbul merkezli bir müzik anlayışının gelişmesine imkân hazırlamıştır. Ayrıca tekkelerde din dışı müzik üzerinde de çalışıldığından buralar, İstanbul'un müzik üstatlarıyla müzik heveslilerini bir araya getirerek müzik bilgilerinin genç kuşaklara aktarımını sağladığı sanat mahfilleri özelliği taşımaktaydı. Nitekim Osmanlı dönemi müsikîşinaslarının büyük çoğunluğu bu tekkelerde yetişmiştir. Ayrıca birçok gayri müslim müsikîşinasın tekkelere devam ederek kendilerini yetiştirmeleri dikkat çekicidir.

Günümüze ulaşan dinî müzik repertuarı, Hatîb Zâkirî Hasan Efendi ile (ö. 1032/1623) başlayan ve 1925'te tekkelere kapatılmasına kadar geçen süre içerisinde bestelenen eserlerin sadece tesbit edilebilenlerinden ibarettir. XVII. yüzyılda kendine has bir tavrı ve repertuar geliştirmeye başlayan dinî müzik bu gelişmesini XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettirdi. XIX. yüzyılda özellikle tekke müsikisinde bir duraklama gözlenir. Mi'râciyye, mevlid, durak, mersiye ve tevşih gibi büyük formlara rağbetin git-tikçe azalarak bunların yerine basit eserlerin yayılması müzik zevkinde bir düşüşü gösterir. Tekkelerin kapatılması bu alandaki beste çalışmalarının sonu olmuş, daha sonraki dönemde de mevcut repertuarın büyük bir kısmı yok olmaya yüz tutmuştur; ancak XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bazı gayretli kişiler bunları nota ile tesbit ettiği gibi bazı bestekârlar az da olsa yeni dinî besteler yapmaya devam etmişlerdir. Osmanlı döneminde hem kendi tekkelerinde ve camilerde okunmak üzere ürettikleri müzik, hem de şehirli nüfus içinde dinî ve din dışı müsinin çeşitli formlarının gelişip yay-

XIX. yüzyılın sonlarında müzik araştırmacılığı sahasındaki ilk çalışmaları başlatmakla tanınan Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede (sol başta yerde oturan), Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (sederde ortada oturan) ve Galata Mevlevîhânesi şeyhi Atâullah Efendi (sederde sağda oturan)



gınlaşması açısından Sünnî tarikatların faaliyetleri önem taşır. Bunun yanında tekke mûsikisine Bektaşîliğin nisbî bir katkısından söz edilebilir. Osmanlı döneminde dinî mûsiki en gelişmiş şekline İstanbul'da ulaşmış ve buradan bütün ülkeye yayılmıştır.

Mehter Mûsikisi ve Mehterhâne. Mehter teşkilâtının geçmişi Türkler'de çok eskilere dayanır. Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyâseddin Mesud'un Osman Bey'e hâkimiyet sembolü olarak tabl ve alem göndermesiyle başlar. Mehter mûsikisine ait ilk örnekler "nevbet vurma" denilen özel icra ile ortaya çıkmıştır. Savaşlarda çalınan mehter havalarının şehrin günlük hayatındaki karşılığı olarak namaz vakitleriyle önemli resmî törenlerde vurulduğu bilinen nevbet geleneği Selçuklu Devleti'nin kuruluşu ile başlamış, Anadolu Selçukluları'nda devam etmiş ve Osmanlı Devleti'nde gelişerek yüzyıllarca yaşamıştır. Mehter mûsikisi ve buna bağlı olarak Mehterhâne İstanbul hayatının önemli bir parçasıdır.

Mehter takımı, sefer zamanları hariç Topkapı Sarayı'nın Demirkapı tarafında ikinci vakti nevbet vururdu. Kırk kişilik kadrosu bulunan Yedikule'deki mehter takımı ise üç fasıl nevbet vurarak halka askerî mûsiki dinletirdi. Ayrıca Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Beşiktaş, Rumelihisarı, Yeniköy, Rumeli Yenihisarı, Kavak Yenihisarı, Beykoz, Anadoluhisarı, Üsküdar ve Kızkulesi'nde de mehter takımları olup bunlar yatsı ve seher vakitleri arasında nevbet vururlardı. Bu uygulamayı, aslında bir oda mûsikisi hüviyetinde olan Türk mûsikisinin açık hava konserleri denebilecek bir özellik kazanması şeklinde değerlendirmek mümkündür.

Padişahın dışında sadrazam, kaptan-ı deryâ, vezirler, beylerbeyi, sancak beyi ve yeniçeri ağasının da mehter takımları vardı. Mehter takımlarının repertuarı içinde başta peşrev ve semâiler olmak üzere fasıl mûsikisi eserleri, türküler ve oyun havaları da yer almaktaydı. Özellikle XVI-XVIII. yüzyıllarda yetişen besteci ve icracıları eliyle zirveye ulaşan mehter mûsikisi savaşlar, resmî elçi veya heyetlere eşlik eden gösterişli tören takımları münasebetiyle Avrupa'da da tanınmış, önce ordu birliklerini, ardından bestecileri etkileyerek 1720-1770 yılları arasında Avrupa'da yeni askerî müzik tarzlarının gelişmesine vesile olmuştur.

Eğlence Mûsikisi. İstanbul'da özellikle XVI. yüzyıldan itibaren canlanan bir eğlence mûsikisinden söz etmek mümkün-

dür. Müslüman-Türk tebaa ile birlikte Rum, Ermeni, yahudi ve Cenevizliler'in yaşadığı şehirde her kesimin kendine ait bayramları, törenleri ve eğlenceleri, bunlarda icra ettikleri mûsikileri olmuştur. Bu bakımdan XVI. yüzyıl İstanbul'unda pek çok gezici profesyonel çalgı takımı bulunmaktaydı. Saray çevresindeki düğün ve sünnet törenleri, zafer şenlikleri, fetihler, paşazadelerin ve şehzadelerin doğumları önemli eğlence vesileleriydi. Saray içinde olduğu gibi büyük meydanlarda halka açık olarak yapılan bu kutlamalarda raks ve mûsiki eğlencenin ayrılmaz parçaları olmuştur. Ancak son dönemlerde bunların yerini, özellikle ramazan gecelerinde Şehzadebaşı'ndaki tiyatro ve kahvehanelerde görülen mûsiki icraları almıştır.

Osmanlılar'da her kesim tarafından sevilerek izlenen gölge oyunu Karagöz eğlence mûsikisinin önemli bir unsurudur. Fasil mûsikisinin seçkin örneklerinden halk mûsikisine kadar geniş bir repertuarı vardı. Diğer taraftan özel meşkhânelerde, konak ve köşklere, evlerdeki özel mûsiki meclislerinde mûsiki öğretilir ve icra edilirdi. Özellikle XIX. yüzyıldan itibaren kahvehaneler, çalgılı eğlence yerleriyle semâi kahveleri, içerisinde koşma, mâni, destan ve İstanbul'a ait anonim nitelikli şarkı ve türkülerin söylendiği halk mûsikisinin yaşatıldığı mekânlar olarak dikkat çeker. Kahvehanelerde ayrıca repertuarının çoğu Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ünden derlenmiş Bektaşî nefesleri de çalınır söylenirdi. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla nefes repertuarının bir kısmı, semâi kahvelerinde divan ve nazîre olarak bilinen popüler şehirli saz şairlerinin eserleriyle birleştirilerek devam ettirilmiştir.

Mûsikiyle uğraşan sanatkarlar bir esnaf loncasına bağlı olarak bu lonca vasıtasıyla iş bulup geçimlerini sağlarlardı. Bu esnaf sanatkarlar daha çok semâi kahveleriyle çalgılı kahvehanelerde, mesirelerle, düğün ve eğlencelerde mûsiki icra ederlerdi. Ayrıca hânende ve sâzendelerle birlikte dansçıların da yer aldığı köçek, tavşan ve çengî grupları mevcuttu. Kukla, orta oyunu gibi İstanbul hayatında ayrı bir yeri olan geleneksel sanatlarda da mûsikinin önemli bir yeri olmuştur.

İstanbul türkûleri İstanbul mûsikisi repertuarının özel ezgileridir. Eski İstanbul yaşamının çeşitli yönlerini dile getiren bu eserler, köçekçe ve Rumeli türkûleri gibi fasıl mûsikisinin makam seyirleri içinde bestelenmiş, yeni bir çeşni olarak son-

radan fasıl repertuarına alınmıştır. Bu eserler her ne kadar kâr, murabba, semâi gibi klasik formlara göre hafif bir üslubu temsil ediyorsa da gördüğü rağbet sebebiyle ünlü mûsikişinaslar bile bu tarz besteler yapmışlardır. Meselâ Hamâmîzâde İsmâil Dede'nin hafif şarkı, köçekçe ve Rumeli havaları, Mustafa İtrî'nin de günümüze ulaşmayan hafif şarkı ve türküler bestelediği bilinmektedir. Bu türün en çarpıcı örneklerini ise Tanbûrî Mustafa Çavuş vermiştir.

XIX. Yüzyıldaki Değişiklikler. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, Osmanlı Devleti ve onun başşehirindeki mûsiki hayatında meydana gelecek değişikliklerin başlangıcıdır. Mehterhâne, Muzika-i Hümayun ile değiştirilmek suretiyle ortadan kaldırılmış, bu arada kahvehanelerdeki mûsiki icraatında Bektaşî unsuru yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. II. Mahmud ve Sultan Abdülaziz'in Türk mûsikisini desteklemeye devam etmelerine rağmen Abdülmecid tercihini Batı müziği yönünde kullandı. Saraydaki mûsiki çalışmaları Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla bürokratik olarak yeniden düzenlendi. II. Abdülhamid'in 1876'da tahta çıkmasıyla sarayın Türk mûsikisinden desteğini tamamen çektiği söylenebilir.

XIX. yüzyılın son çeyreğinde mûsiki üstatları artık daha çok saray dışındaki çevrelerde,yalılarda, konaklarda, özel meşkhânelerde toplanmaya başladılar. Mûsiki eğitimi ise meşk gruplarında ve usta bir mûsikişinasın evinde vermiş olduğu özel dersler halinde devam etmiş, klasik repertuar Hamparsum veya Batı notasyonu ile korunmaya çalışılmıştır. XX. yüzyılın başlarında mûsiki eğitimi ve eserlerin korunması yolundaki bu gayretler, birtakım özel mûsiki okulları ve derneklerinin yanında 1916'da Dârüelhan'ın açılması ile devam etti. Bir süre faaliyet gösterdikten sonra I. Dünya Savaşı'nın ardından kapanan kurum 1923'te tekrar açılmış, ancak 1926 yılında Türk mûsikisi öğretimi kaldırılmıştır. Daha sonra İstanbul Konservatuarı adı altında şehremânetine bağlı olarak faaliyetini sürdüren kurum 1944'te İstanbul Belediye Konservatuarı adını almıştır. 1986 yılından itibaren de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adıyla farklı bir statüde mûsiki eğitimi ve öğretimine devam etmektedir. Ayrıca Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı 1975 yılından beri İstanbul'da faaliyetini sürdürmektedir.

Loncaların genel olarak rağbet görmemesi sebebiyle 1857'de çengî-dansçıların

yasaklanması şehirlerdeki mûsikili eğlen-
celerde bir boşluk meydana getirmiştir.
Bu arada orta oyununun doğması ve yay-
gınlık kazanması çengillerin korunmasına
yol açmış, ancak XIX. yüzyılın ikinci yarı-
sında orta oyunu giderek Avrupalı vodvile
benzemiş ve sonunda kanto denilen üs-
lûpsuz ve hafif tarzın yaygınlaşmasına
yol açmıştır. Aynı zamanda şehir civarın-
da yaşayan çingeneler, doğan boşluğu
çiftetelli ve karşılama danslarıyla doldur-
muşlardır.

XIX. yüzyılın sonlarında İstanbul'da Av-
rupai görünümülü yeni tip gazinolarda ic-
ra edilen, klasik fasıldan tamamen farklı
yeni bir fasıl anlayışı gözlenmektedir. Bu
fasıllarda peşrevi beste ve semâiler yeri-
ne ağır aksak veya ağır aksak semâi usul-
lerinde bir veya iki şarkı takip eder; fas-
lın geri kalan kısmını ise aralarda vokal
veya enstrümantal taksimlerle bölünen,
giderek artan ritimli ve tempolu şarkılar
oluştururdu. Zamanla klasik fasıla ilişki-
nin azalması sonucu bu yeni fasıl klasik
tarz olarak algılanmaya başlanmıştır.

Düzenli programlarına 1927 yılında baş-
layan İstanbul Radyosu bünyesinde yapı-
lan mûsikî yayınlarının da son devrin Türk
mûsikîsi hayatında önemli bir yeri vardır.
Radyo, bünyesindeki çeşitli fasıl topluluk-
ları ve seçkin icracılarıyla sanat ve halk
mûsikîsi ihtiyacına cevap vermiş, bu ara-
da birçok sanatçının yetişmesinde büyük
etken olmuştur. Öte yandan İstanbullu-
lar'ın seviyeli Türk müziği icraları dinledi-
ği, Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki
Şan Sineması konserleri müzik severle-
rin uzun yıllar hafızalarından çıkmayacak
sanat olaylarındandı. 1975 yılında kuru-
lan Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk
Mûsikîsi Korosu da faaliyetlerini sürdür-
mektedir. Ayrıca kovanlarla başlayıp taş
plak, küçük ve büyük devirli plak, kaset
ve CD'lerle devam eden sesli müzik yayı-
mcılığının Türkiye'deki merkezinin de
İstanbul olduğunu belirtmek gerekir.

Son devirde bazı azınlık müzisyenleri-
nin icra ve beste konusunda önemli isim-
ler arasında yer aldığı görülmektedir.
Bunların içinde Tanbûrî İsâk'ın öğrencisi
Oskiyam ile Hamâmîzâde İsmâil ve Del-
îlîzâde İsmâil Efendi'nin öğrencisi Ni-
kogos Ağa (Taşçıyan), İzmirli Santo Çikar,
İsâk el-Gazî, İstanbullu Moşe Kordoba ve
Haham Nesim Sivilya özellikle kaydedil-
melidir.

BİBLİYOGRAFYA :

(Türk mûsikîsi ve tarihiyle ilgili hemen bütün
eserlerde İstanbul dolaylı olarak söz konusu
edilmektedir. Bu sebeple aşağıdaki bibliyograf-

İstanbul
Belediye
Konservatuarı
Türk Mûsikîsi
İcra Heyeti'nin
Münir
Nurettin
Selçuk
yönetimindeki
konserinden
bir görünüşü



yada sadece konuyla doğrudan ilgili eserlere yer
verilmiştir).

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, I, 621; Mahmut
Ragıp [Kösemihal], *Türkiye-Avrupa Musiki Mû-
nasebetleri*, İstanbul 1939 (İstanbul 1926), s. 15-
18; Refik Ahmed Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğ-
leniyordu*, İstanbul 1990 (İstanbul 1927), s. 45-
47, 58-60; Sadeddin Nûzhet Ergun, *Türk Musi-
kisi Antolojisi*, İstanbul 1942-43, I, 11-13; II,
399-407; Haydar Sanal, *Mehter Musikisi*, İstan-
bul 1964, tür.yer.; Ali Rıza Bey, *Bir Zamanlar İst-
anbul* (nşr. Niyazi Ahmet Banoğlu), İstanbul, ts.
(Tercüman 1001 Temel Eser), s. 269-309; W.
Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin
1996, s. 93-102; Sadi Yaver Ataman, *Türk İstan-
bul*, İstanbul 1997, s. 51-105, 269; Cinuçen Tan-
rıkorur, "Osmanlı Musikisi", *Osmanlı Medeni-
yeti Tarihi* (nşr. Ekmeleddin İhsanoğlu), İstanbul
1999, II, 493-514; Bülent Aksoy, "Orta Doğu
Klasik Musikisinin Bir Merkezi: İstanbul", *Os-
manlı*, Ankara 1999, X, 801-807; İsmail Hakkı
Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda
Musiki Hayatı", *TTK Belleten*, XLI/161 (1977),
s. 79-114; İsmail Hakkı Özkan, "Fasıl", *DİA*, XII,
207-209; "Eğlence Hayatı", *DBİst.A*, III, 141-
143; Haşmet Altınöçek, "Mehterhâne", a.e., V,
371-372; Alâeddin Yavaşca, "Saray Dışında Mu-
sikî Hayatı", a.e., V, 527-529.



WALTER FELDMAN - NURİ ÖZCAN

III. KÜLTÜR ve EDEBİYAT

İstanbul Kütüphaneleri. 1453'te İstan-
bul'un fethiyle birlikte Osmanlı Devleti bir
cihan devletine dönüşmeye başlamıştır.
Fâtih Sultan Mehmed, bu devletin idarî
merkezi yaptığı İstanbul'u aynı zamanda
bir kültür merkezi haline getirmek iste-
diğinden fetihden kısa bir süre sonra
şehri yeniden inşa faaliyetine girişmişti.
Türkçe kaleme alınan o döneme ait bir
vakıfnâmeye bu imar faaliyetinin "büyük
cihad" olarak adlandırılması şehre veri-
len önemi göstermektedir. İstanbul'da
ilk kültür müesseselerinin temeli de bu
dönemde atılmıştır. Önce Pantokrator
Manastırı'nın üst katındaki papaz odala-
rında bir medrese kurulmuş (Zeyrek Med-
resesi) ve müderrisliğine 50 akçe yevmi-
ye ile Molla Zeyrek getirilmiştir. Ardından

Ayasofya'da öğretime başlanmış ve Se-
mâniye medreseleri kuruluncaya kadar
şehirden öğretim kiliselerden çevrilen cami
ve medreselerde sürdürülmüştür. Fetih-
ten sonra ilk yapılan binalardan biri olan
Beyazıt'taki Eski Saray aynı zamanda şe-
hirdeki ilk kütüphaneyi de barındırıyordu.
Nitekim Fâtih Sultan Mehmed'in daha
önce Manisa'dan Edirne sarayına götür-
düğü kitapların Eski Saray'ın tamamlan-
masıyla birlikte buraya nakledildiği bilin-
mektedir.

Araştırmacılar, İstanbul'da kurulan ilk
vakıf kütüphanesi konusunda değişik
görüşlere sahiptir. Süheyl Ünver bunun
Mahmud Paşa Medresesi'nde kurulduğunu
ileri sürerken Selim Nûzhet Gerçek,
Eyüp Külliyesi'ndeki kütüphanenin (863/
1459) daha eski olduğunu savunur.
Mahmud Paşa Külliyesi'nin yapım ta-
rihi göz önüne alınırsa Süheyl Ünver'in fik-
rini kabul etmeye imkân olmadığı görü-
lür. Selim Nûzhet Gerçek'in görüşünü is-
pat için ileri sürdüğü delil ise çok zayıftır.
Fakat başka bir vakıf kaydı dolayısıyla
Eyüp Külliyesi'ndeki kütüphanenin Mah-
mud Paşa Medresesi Kütüphanesi'nden
daha evvel kurulmuş olduğu anlaşılmak-
tadır. Bu külliyeyle ait 990 (1582) tarih-
inde istinsah edilmiş Arapça vakfiyede ön-
ce medreseye konulan kitapları muhafa-
za edecek bir kişinin tayin edildiği, ardın-
dan hâfız-ı kütübe günlük bir dirhem üç-
ret verileceği ifade edilmektedir (Şer'iyye
Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümayun Mü-
fettişliği, nr. 46, s. 83, 84). Süheyl Ünver,
bu vakfiyenin külliyenin kuruluşundan bir
asır sonrasına ait olduğunu söyleyip delil
olarak kullanılamayacağını ileri sürerse
de külliyenin tesisinden otuz yıl sonra ha-
zırlanan 893-895 (1488-1490) yıllarına ait
Eyüp Vakfı muhasebe bilançosunda, Fa-
kih adlı bir kişinin camide hâfız-ı kütüb
olup günlük 1 akçe ücret aldığı bildirildiği
dikkate alındığında bu itirazın geçersiz
olduğu görülür.