

manlı, Ankara 1999, XI, 20-24; a.mlf., *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul 2002, s. 46, 52, 80, 176, 192; a.mlf., "Hâfız Osman", *DİA*, XV, 98-100; Julian Raby – Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century: The Foundation of an Ottoman Court Style*, London 1993, s. 47, 81; Filiz Çağman – Şüle Aksoy, *Osmanlı Sanatında Hat*, İstanbul 1998; Hüseyin Subaşı, "Hattat Osmanlı Padişahları", *Osmanlı*, Ankara 1999, XI, 52-56; Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 1999, s. 23, 34, 117, 151, 154, 159; a.mlf., "Mimarî Yapıların Yazı Sanatı Bakımından Önemi", *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, IV-V, İstanbul 1976-77, s. 1-10; Filiz Çağman, "The Ahmed Karahisari Qur'an in the Topkapı Palace Library in Istanbul", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson* (ed. R. Hillenbrand), London 2000, s. 57-74; a.mlf., "Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü: Ehl-i Hıfâ", *Türkiyemiz*, sy. 54, İstanbul 1988, s. 11-17; Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Rakım Efendi*, İstanbul 2003, s. 85-91; Ahmed Vefik, "Fatih Devrine Ait Vesikalar", *TOEM*, IX (1337), s. 1-23; Erdem Yücel, "Hattat Padişahlar", *Hayat Tarih Mecmuası*, XIII/145, İstanbul 1977, s. 9-12; Cihan Özsayiner, "Hattat Osmanlı Padişahları I-II", *Antika*, sy. 1, İstanbul 1985, s. 25-29; sy. 2 (1985), s. 45-47; Bânu Mahir, "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz*, sy. 60 (1990), s. 4-13; Nihad M. Çetin, "Yâkut Musta'sım", *İA*, XIII, 352-357.



MUHİTTİN SERİN

2. Müsiki. Osmanlı döneminde müsiki gerek saray gerekse halk müsikîşinaslarının dinî, askerî, folklorik ve klasik türlerde vücuda getirdiği, toplumun her kesiminde rağbet gören bir sanat olmuş, özellikle padişahların ve üst kademe yöneticilerinin destek ve himayesinde varlığını devam ettirmiştir. Ancak müsinin devletin siyasî ve iktisadî alanda ilerlemesine paralel biçimde geliştiğini söylemek mümkün değildir. Hatta aksine, devlette bir durağanlaşmanın başladığı XVIII. yüzyıl ve çözülme sürecine girildiği XIX. yüzyılda önemli müsikîşinasların yetiştiği görülmektedir.

Osmanlı dönemindeki müsinin temelleri, hazırlık devresi olarak da değerlendirilmesi mümkün olan Osmanlı öncesi dönemde atılmıştır. Orta Asya Türkleri arasında şaman, kam, bahşı ve ozan adı verilen, şairliğin yanı sıra sihirbazlık, hekimlik ve müsikîşinaslık gibi birçok vasfı bulunan kişilerin halk üzerinde büyük etkisi vardı. Ayrıca bunların kopuz eşliğinde söylediği nağmeler Türk müsinin en eski şekli kabul edilir. İslâmî dönemde nazârî müsikî edvâr kitaplarıyla izah edilmiştir. Dönemin başlarında Fârâbî, İbn Sînâ, daha sonra Safiyyüddin el-Urmevî, Kutbüddin-i Şîrâzî ve Abdülkâdir-i Merâgî gibi müsikî nazariyatçıların attıkları temeller ge-

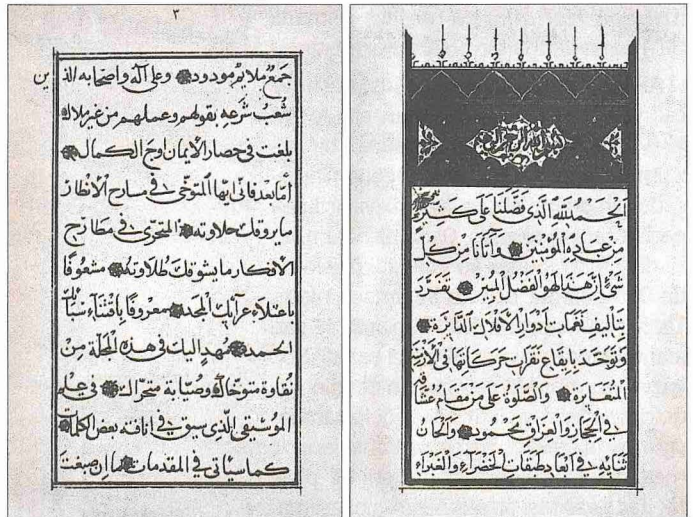
lecekteki müsikî çalışmalarına zemin hazırlamıştır. Bu nazariyatçılar, ses sistemiyle ilgili çalışmalarında çeşitli ses dizilerinin çoğunlukla bir oktavı aşmadığını, dizinin birinci ve sonuncu seslerinin aynı olduğunu tesbit ederek bir çizgi üzerinde şekillendirdikleri bir dizide ilk ses ile son sesi aynı noktada birleştirip bir daire şeklinde göstermişlerdir ve bu şekil usullerin anlatımında da kullanılmıştır. Böylece müsinin temel unsurlarından ses ve usule "edvâr" (tekili devr "dönme") adı verilmiş, müsikî nazariyatına dair eserlere de "Kitâbü'l-Edvâr" denilmiştir. XIII. yüzyılda fizik âlimi Safiyyüddin el-Urmevî'nin ortaya koyduğu ses sistemi çok geniş bir coğrafyada benimsenmiş, onun Nasirüddin-i Tusi'nin tavsiyesiyle genç yaşta yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr fi ma'rifeti'n-nağam ve'l-evtâr* adlı eseri Türk müsikîsi ses ve dizileriyle ilgili yazılı kaynakların ilk sıralarında yer almış, sonraki yıllarda yapılan çalışmalarda bu kitapta açıklanan sistem esas alınmıştır.

XV. yüzyılda II. Murad, Fâtih Sultan Mehmed ve II. Bayezid sanatkarları ve özellikle müsikîşinasları teşvik ve himaye ederek bu alandaki gelişmelere büyük katkıda bulunmuşlardır. Enderun Mektebi'ndeki derslere şiir, inşâ ve müsikîyi ilâve eden II. Murad zamanında Edirne Sarayı'nda tasavvuf, ilim, sanat ve bilhassa müsikî ve edebiyat konusunda meclislerin tertiplendiği, sarayda bir sâzene takvimin bulunduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Kırşehirli Nizâmeddin b. Yûsuf'un *Risâle-i Müsikî'si*, saray müsikîşinaslarından Hızır b. Abdullah'ın 1441'de II. Murad'ın teşviğiyle yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr*'ı, Abdülkâdir-i Merâgî'nin bir nüshasını II. Murad'a ithaf ettiği *Mağâşidü'l-elhân*'ı, Bedr-i Dil-

şâd'ın yine II. Murad'a sunulan manzum *Muradnâme'sinin* bir bölümü, Osmanlı başşehrine geldiğinde saraya alınan, Abdülkâdir-i Merâgî'nin küçük oğlu Abdülâziz Çelebi'nin Fâtih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği Farsça *Neķâvetü'l-edvâr*'ı, Ahmedoğlu Şükrullah Çelebi'nin II. Murad'a sunduğu *Terceme-i Kitâb-ı Edvâr*'ı, Fethullah eş-Şîrvânî'nin Fâtih'e sunduğu *Risâle fi 'ilmi'l-mûsîkî'si* (*Mecelle fi'l-mûsîkî*), yüzyılın sonlarında Lâdikli Mehmed Çelebi'nin II. Bayezid'e ithaf ettiği *Zeynü'l-elhân fi 'ilmi't-te'lif ve'l-evzân ve er-Risâletü'l-fethiyye'si*, Kadızâde Tirevî'nin *Risâle fi'l-mûsîkî'si*, II. Bayezid zamanında yaşadığı anlaşılan Seydî'nin *Matla'ı müsikî nazariyatına dair bu dönem yapılan önemli çalışmalardır*. Fethin ardından İran, Azerbaycan, Mâverâünnehir ve Anadolu'dan İstanbul'a gelen pek çok müsikîşinas şehrin bir kültür ve sanat merkezine dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Anadolu Türkleri arasında müsinin yayılmasında XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarikatların ve özellikle Mevlevî tekkelerinin önemli rolü olmuştur. Ayrıca XV. yüzyılın ünlü mutasavvıflarından Hacı Bayrâm-ı Velî, Eşrefoğlu Rûmî, Abdürrahim Tîrsî ve Şeyh Vefâ'nın dinî eserleriyle tanındıkları kaynaklarda zikredilir.

XV. yüzyılın sonlarında saray müsikîşinaslarından, Abdülkâdir-i Merâgî'nin torunu Mahmud Çelebi'nin II. Bayezid'e ithaf ettiği *Mağâşidü'l-edvâr*'ı müsikî nazariyesi üzerine yapılan ciddi çalışmaların ürünüdür. II. Bayezid'in oğullarından Amasya Valisi Ahmed'in sarayında müsikî topluluğu bulundurması, kardeşi Şehzade Korkut'un besteleri yanında bir müsikî aleti icat edecek derecede müsikîye vâkıf olması bu devirde devlet ricâlinin müsikîye ver-

Fethullah
Şîrvânî'nin
*Risâle fi
'ilmi'l-mûsîkî*
(*Mecelle
fi'l-mûsîkî*)
adlı eserinin
ilk iki sayfası
(TSMK,
III. Ahmed,
nr. 3449)



diği önemin göstergesidir. II. Bayezid'in Edirne'de yaptırdığı külliyesinin dârüşşifâsında akıl hastalarının müziğiyle tedavi edildiği bilinmektedir.

Yavuz Sultan Selim'in İran seferi dönüşü Tebriz'den getirerek Enderun'a aldığı nâyî Şeyh Murad ve İmamkulu, kanûnî Şeyh Murad, dâirezen Maksud gibi sanatçılar faaliyetlerini Kanûnî Sultan Süleyman döneminde de sürdürdüler. Şair Kâtibî, Serrezli Makâmî ve Niyâzî, Yavuz Sultan Selim'in nedimlerinden Hasan Can Çelebi ile dönemin önemli saz eserleri bestekârları Nefîrî Behram Ağa, Emîr-i Hac ile Kul Ahmed, Abdülkâdir-i Merâgî'ye nisbetle "hâce-i sâni" denilen Hâce Abdülâlî Efendi, saray müzikşinaslarından Ni'metullah Çengî ve Neyzen Usta Hasan, Kanûnî Sultan Süleyman ile IV. Murad arasındaki sekiz padişah devrini yaşayan Tokatî Dervîş Ömer Efendi (Gülşenî) bu dönemin önemli hânende ve bestekârlarıdır. Üsküplü Niyâzî, zâkirbaşı Süngercizâde Recâî, Trabzonlu Tabî Mehmed Efendi ve Hatip Sinâneddin Yûsuf da XVI. yüzyılda özellikle dinî eserlerle şöhret kazanan müzikşinaslardır.

Kanûnî Sultan Süleyman zamanında başlayan isyanlar, sadrazam değişiklikleri ve iç huzursuzluklar sebebiyle sarayın düzeninin sarsılması, XVI. yüzyılın sonlarından itibaren devam eden İran, Avusturya savaşlarının uzaması ülkede yarım asrı aşan bir durgunluğun yaşanmasına yol açtı ve bu durum IV. Murad döneminin ortalarına kadar devam etti. XVII. yüzyılın sonlarından itibaren müzik nazariyatına dair eserlerin yazımında bir azalmanın başladığı, beste ve icraya yönelik çalışmaların ise hız kazandığı görülmektedir. İstanbul'un bir kültür ve sanat merkezi haline gelmesinin ardından XVI ve XVII. yüzyıllarda Anadolu ve Rumeli'den birçok müzik meraklısı şehre gelerek buradaki sanat-kârlardan istifade etme imkânı buldu. Bu arada başta Bursa olmak üzere Edirne, Diyarbakir, Konya gibi şehirlerde geniş bir müzik faaliyetinin cereyan ettiği, ayrıca Kahire, Kırım, Bağdat, Halep, Şam gibi merkezlerde birçok müzikşinasın yetiştiği belirtilmektedir. Bu yayılmanın önemli unsurlardan biri de tarikatlardır. Tarikat şeyhleri, yetiştirdikleri halifelerini İslâm âleminin çeşitli bölgelerine göndererek oralarda aynı zamanda birer müzik ocağı işlevini gören pek çok tekkenin açılmasını sağladılar. Bu süreç, bilhassa XVII. yüzyılda Osmanlı coğrafyasından yüzlerce tekkenin açılması suretiyle devam etti, tekelerin çoğalması müzik faaliyetlerini de hızlandırdı. Bu dönemden itibaren eser-

lerin güftelerinde de bir farklılık göze çarpmaktadır. XVII. yüzyıla kadar bestelenen eserlerde büyük ölçüde Arapça ve Farsça'nın hâkimiyeti gözlenmekteyken XVII. yüzyılın başlarından itibaren eski repertuar terkedilerek yeni bestelenen eserlerde Türkçe güfteler kullanılmaya başlanmıştır.

IV. Murad ve IV. Mehmed dönemleri, bu padişahların müzikşinasları himaye edici tavırları sebebiyle II. Murad'dan sonra Osmanlı müziksinin ikinci parlak dönemi olarak nitelendirilebilir. Klasik üslûbun oluşarak ilk olgun ürünlerinin verildiği bu devirde gelişen dinî musikide önemli eserler verilmeye başlanmıştır. Dinî ve din dışı formlarda pek çok eser besteleyerek klasik Türk müziksinin şekillenmesine büyük katkıda bulunan Hâfız Post XVII. yüzyılın en önemli simalarından biridir. Halvetiyye şeyhleri Bezvizâde Mehmed Muhyiddin ve Koğacızâde Mehmed Efendi ile günümüze ulaşan na't, temcid, mersiye ve salâlarıyla cami musikisinde önemli bir çığır açan Zâkirî Hasan Efendi, hünkâr imamı ve Rumeli kazaskeri İmam Yûsuf Efendi yüzyılın ilk yarısında dinî eserleri, Hâfız Kumral ve Sütçüzâde İsâ Efendi dinî ve din dışı eserleriyle tanınmış bestekârlardır. Yine bu yüzyılın ilk yarısında Esved Dervîş Ali, Yâkubzâde Mehmed Efen-

di, Muhzirzâde Sâlih Çelebi ve Dervîş Sa'dâyî ile Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ine yaptığı besteyle tanınan Sekban, Bursa'da şöhret kazanan sanatkarlar arasında yer alır. Celvetiyye tarikatının piri Aziz Mahmud Hüdâyî müziğiyle de meşgul olmuş ve dinî bestelerinden bazıları günümüze ulaşmıştır.

Kendisi de bestekâr olan IV. Murad, ney ve çeng üstadı Mevlavî Yûsuf Dede Efendi ile saz eserleri bestekârı Tanbûrî Benli Hasan Ağa, Âmâ Kadri Efendi, Hâfız Post'un hocası Kasımpaşalı Koca Osman Efendi gibi müzikşinaslara sarayını açmış, başta Şeştârî Murad Ağa olmak üzere birçok değerli müzikşinası Bağdat ve Revan seferleri dönüşü İstanbul'a getirmiştir. Hânen-de ve neyzen Âmâ İbrâhim Çelebi, başhânende Gevrekzâde Mustafa Ağa, Üsküdarlı Yahyâ Çelebi, na'than Küçük İmam Mehmed Efendi, hânende Galatalı Vehbi Osman Efendi, Na'ne Ahmed Çelebi ile Şi've Ahmed Çelebi, Hâfız Kömür Efendi, Taşçızâde Receb Çelebi, IV. Mehmed devrinin önemli sanatkarlarıdır. Dinî müzik sahasındaki eserleriyle tanınan Celvetî şeyhi Divitçizâde Mehmed Tâlib Efendi ve Halvetî şeyhleri Nefesambarı Osman Efendi ile Mehmed Nazmi Efendi yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da, Küçük Mustafa De-

Seydî'nin *Matla* 'adlı müzik nazariyatı eserinden iki sayfa (TSMK, III. Ahmed, nr. 3459, vr. 11^b-12^a)

مَرَسَلَةُ شَيْخَةِ الْإِسْلَامِ كَرِيمِ الدِّينِ لِلْأَقْبَابِ يَكْأَه	دُرْدُ الْوَلَدِ شَيْخَةِ الْوَلَدِ يَكْأَه دُرْدُ الْوَلَدِ شَيْخَةِ الْوَلَدِ يَكْأَه
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ	لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

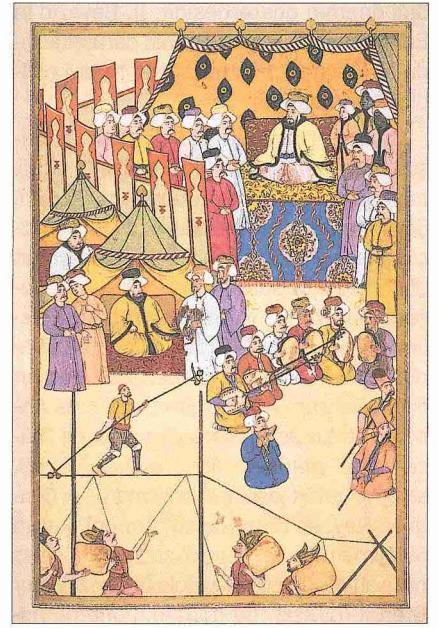
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ
كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ	كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ كُرْدُ الْوَلَدِ

de ile İmam İbrâhim Efendi de Edirne'de şöret kazanan mûsikişinaslardandı. Kûçek Mustafa Dede'nin bayatı Mevlîvi âyini bestekârı bilinen en eski âyindir. İmam İbrâhim Efendi ise IV. Murad ile II. Ahmed arasındaki beş padişah devrinde yaşamış, IV. Mehmed'in yirmi üç yıl imamlığını yapmıştır. Aynı zamanda birer hattat olan Sepetçizâde Mehmed Efendi ile Hocazâde Mehmed Enverî, ayrıca Kefeli Derviş Abdi, Havyarzâde Hüseyin Efendi, Tablîzâde Ali Akfî Efendi, Âhenî Mehmed Çelebi, Şeyh Mehmed Zaîfî Efendi devrin son mûsikişinaslarıdır. Bu dönemde Leh mühtedisî santurî, bestekâr Ali Ufkî Bey kaleme aldığı *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eseriyle Osmanlı dönemi mûsiki repertuarına ilk önemli kaynağını kazandırmıştır. Kitapta XVI-XVII. yüzyıllara ait 544 peşrev, semâi, murabba, türkû, şarkı, varsağı, ilâhi vb. zamanın Batı notasıyla kaydedilmiştir.

XVIII. yüzyıl, mûsikide ve özellikle bestekârlık alanında bir değişim ve ilerlemenin kaydedildiği dönem olmuştur. Bu dönemde mûsikinin yüzyıl boyunca kemal devrini yaşadığı söylenebilir. III. Ahmed'in saltanatının ikinci yarısında Nevşehirli Damad İbrâhim Paşa'nın sadrazam oluşuyla başlayan Lâle Devri'nde onu takip eden I. Mahmud ile I. Abdülhamid dönemlerinde mûsiki diğer sanat dallarından daha fazla himaye görmüş, bu ilgi III. Selim za-

manında devam etmiştir. Bu dönem mûsikisinin en önemli özelliklerinden biri bestekârların klasik tarz, tekke tarzı, âşık tarzı gibi farklılıkları gözetmeksizin her alanda eser bestelemeleri olmuştur. Mustafa İtrî Efendi, Tosunzâde Abdullah Efendi, Kenzî Hasan Efendi, Vardakosta Ahmed Ağa gibi sanatkarlar hem cami hem tekke hem klasik mûsiki alanında beste yapmışlardır. Dinî eserleriyle şöret bulan Derviş Himmet, Himmetzâde Derviş Abdi, Sahaf Hâfız gibi mûsikişinaslar da devrin şair bestekârlarındandır. Bu yüzyılda besteleyen dinî eserlerde özellikle Yûnus Emre, Abdûlahad Nûrî, Şemseddin Sivâsî, Mehmed Nazmî, İsâ Mahvî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Eşrefoğlu Rûmî gibi mutasavvıfların şiirleri tercih edilmiş, II. Mustafa ve III. Ahmed'in şiirlerine de çeşitli besteler yapılmıştır. Ayrıca Nâyî Osman Dede ve Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir) gibi devrin mûsikişinasları icracılık ve bestekârlığın yanı sıra mûsiki nazariyatı sahasında da eser vermiştir. Şairliği ve diğer çalışmalarıyla tanınan bestekâr Şeyhülislâm Ebûishakzâde Mehmed Esad Efendi, Osmanlı döneminde yetişen mûsikişinasların biyografilerini içeren yegâne eser olan *Atrabü'l-âsâr*'ı bu dönemde kaleme almıştır. Bu devirde Osmanlı sarayının dışında faaliyet gösteren mûsikişinasların büyük çoğunluğunun tekke ve cami çevresinde yetiştiği görülmektedir. Bunlar ya bir tekke mensubu ya da imam, müezzin, hatip, hâfız gibi camide görevli kişilerdi. Meselâ İstanbul'da kuruluşundan itibaren bir mûsiki merkezi işlevini devam ettiren Galata Mevlîhânesi'nin yanı sıra dönemin sonuna doğru Yenikapı Mevlîhânesi de önem kazanmaya başlamıştır.

Bu dönemin en büyük mûsikişinası Buhârîzâde Mustafa İtrî Efendi'dir. Mevlîvi çevrelerinde yetişen İtrî bestelediği tek bir ve salât-ı ümmiyye ile şöret bulmuş, rast na'tı, nevâkân, segâh Mevlîvi âyininin yanı sıra dinî ve din dışı sahada pek çok eser bestelemiştir. Aynı zamanda hânen-de olan İtrî'yi dinî mûsikinin en büyük bestekân kabul edilen Gülşenî şeyhi Derviş Ali Şîrûganî takip eder. Ali Şîrûganî'nin na't, durak, tevşih, ilâhi, şuğul gibi formlarda bestelediği eserlerden çok azı günümüze ulaşmıştır. Halvetî şeyhleri Çâlâk Ahmed Efendi ile oğlu Çâlâkzâde Mustafa Efendi, Halvetî-Sünbülî şeyhi Manisalı Kenzî Hasan Efendi, Tosunzâde Abdullah Efendi, Enfî Hasan Ağa, Na'than Yûsuf olarak tanınan Niznâm Yûsuf Çelebi İstanbul'da, Celvetî İsmâil Hakkı Bursevî ile Eşrefzâde



Levnî'nin *Surnâme*'sinde 1720 şenliklerinde sâzendelerin gösterisini tasvir eden minyatür (TSMK, III. Ahmed, nr. 3593, vr. 115^a)

İzzeddin Efendi Bursa'da yetişmiş, dönemin ilk yarısında dinî ve din dışı sahada eser vermiş mûsikişinaslardandır.

Bunların yanında dinî mûsikinin en büyük bestekârlarından ney virtüözü, Galata Mevlîhânesi şeyhlerinden Nâyî Osman Dede bu devirde yetişmiştir. Kendi yazıp bestelediği, Türk mûsikisinin en uzun eseri olan Mi'râciyye dışında dört Mevlîvi âyini, tevşih ve ilâhilerle peşrev ve saz semâileri besteleyerek dinî ve din dışı mûsiki repertuarına katkıda bulunan Osman Dede ayrıca bir çeşit harf yazısı geliştirmiş, mûsiki nazariyatına dair *Rab'ı Ta'bîrât-ı Mûsiki* adlı 276 beyitlik Farsça eserini dönemin padişahına sunmuştur. Bu yüzyılda yapılan önemli mûsiki nazariyatı çalışmalarından ikincisi Osmanlı Devleti'nin Boğdan (Moldovya) prensi Kantemiroğlu tarafından kaleme alınmıştır. II. Ahmed'in Enderrun Mektebi'ne alıp yetiştirdiği tanburî ve saz eserleri bestekârı Kantemiroğlu, padişaha ithaf ettiği *Kitâbü İlmi'l-mûsiki alâ vechi'l-hurûfât* (Kantemiroğlu *Edvân*) adlı Türkçe eserinde nazari mûsiki bilgilerinin yanı sıra alfabetik olarak sıralanmış çoğu peşrev 350'yi aşkın saz eserinin notasını, geliştirdiği nota sistemiyle tesbit etmiştir. Nâyî bestekâr Mustafa Kevserî Efendi de Kantemiroğlu'nun nota sistemi-ni kullanarak hazırladığı *Kevserî Mecmû-*

Kantemiroğlu'nun *Kitâbü İlmi'l-mûsiki* (alâ vechi'l-hurûfât) adlı eserinden bir sayfa (İÜ Tûrkîyat Araştırmaları Enstitüsü, Y. 2768, s. 33)



ası'nda geniş bir saz eserleri derlemesi yaparak dönemin repertuarı için değerli bir kaynak oluşturmuştur.

Yine bu dönemde Enderun Mektebi'nde yetişen şair-bestekâr ve hânendeler arasında Tanbûrî Kadızâde Mustafa Çavuş, Nazım ile Tab'î Mustafa Efendi'nin ayrı bir yeri vardır. Mustafa Çavuş, güftelerinin çoğu kendisine ait büyük formda eserler bestelemesine rağmen daha çok şarkılarıyla tanınmıştır. Nazım özellikle yazdığı na'atlar ve klasik formdaki eserleri, Tab'î Mustafa Efendi kendine özgü üslûbuyla bestelediği nakış, beste ve şarkılarıyla bilinmektedir. Ayrıca Lâle Devri'nin en büyük bestekârı kabul edilen Ebûbekir Ağa, Hâfız Rifat Süleyman Efendi, Halifezâde Tâhir Efendi, bilhassa dinî eserleriyle tanınan ve "Buhûrîzâde-i Sâni" diye şöhret bulan Abdülkerim Efendi ile Bursalı Ârnâ Sâdık Efendi, nazariyat ve bestekârlık alanındaki çalışmaları, özellikle mehterhâne peşrevleriyle bilinen, *Tefhîmü'l-makâmât fî tevîdî'n-nagamât* adlı edvâr kitabının yazarı Kemânî Hızır Ağa da bu dönemin önemli müzikşinaslarıdır. Devrin son müzikî ustaları arasında terkip ettiği on dört makam, dinî ve din dışı sahada aralarında Mevlevî âyini de bulunan pek çok eserin bestekârı şair padişah III. Selim, Şeydâ Hâfız Abdürrahim Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhlerinden Ali Nutkî Dede, Küçük Mehmed Ağa, Dilhayat Kalfa, Abdülhalim Ağa ve Hacı Sâdullah Ağa'nın ayrı bir yeri vardır. Osmanlı dönemi müzikî faaliyetlerine pek çok gayri müslim müzikşinas bestekâr, icracı, nazariyatçı olarak katkıda bulunmuştur. XVIII. yüzyıl bu müzikşinasların ağırlığının iyice hissedildiği bir dönem olmuştur. Fener Rum Ortodoks Patrikânesi'nde hânende olduğu söylenen Zaharya, geleneksel tambur üslûbunun en eski temsilcisi kabul edilen Tanbûrî İzak, Boncukçu, Haham Musi, Kemânî Ârnâ Corci, İliya, Petraki, Şivelioglu Yorgaki bu müzikşinaslardan birkaçıdır.

Osmanlı dönemi müzikşinasının önemli bir devresini oluşturan III. Selim ekolü, sadece bu hükümdarın saltanat yıllarından ibaret kalmayıp onun vefatından sonra da birtakım değişikliklerin zeminini hazırlamıştır. III. Selim'in çevresinde şekillenen bu sanat anlayışı Küçük Mehmed Ağa, Nûman Ağa, Hamâmîzâde İsmâil Dede, Zeki Mehmed Ağa, Şâkir Ağa ile genişlemeye başlamıştır. XVIII. yüzyılda bilhassa Mustafa İtrî Efendi'den sonra Türk müzikşinasına yerleşmeye başlayan klasik üslûp Tab'î Mustafa Efendi, Ebûbekir Ağa, Hacı

Sâdullah Ağa ve Küçük Mehmed Ağa ile zirveye ulaşmış, XIX. yüzyılda III. Selim'le başlayıp II. Mahmud'un tamamladığı ortamda İsmâil Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlîzâde İsmâil, Kazasker Mustafa İzzet, Tanbûrî Büyük Osman Bey, Yûsuf Paşa ve Zekâi Dede gibi müzikşinaslarla son örneklerini vererek yerini Hacı Ârif Bey ve Şevki Bey'le yeni bir üslûpla işlenen şarkı formuna bırakmıştır. Eski zevkin yeni zevkle kaynaştırılması çalışmaları olarak nitelendirilebilecek bu tarz sonraları Sermüezzin Rifat Bey, Hacı Fâik Bey, Nikogos Ağa, Rahmi Bey ve diğer şarkı bestekârlarının eserleriyle yaygınlaşarak Türk müzikşinasının en çok kullanılan beste şekli olmuştur. Bu yeni dönemden sonra kâr, murabba, semâi gibi büyük formlara ve büyük usullere artık daha az rastlanılacaktır.

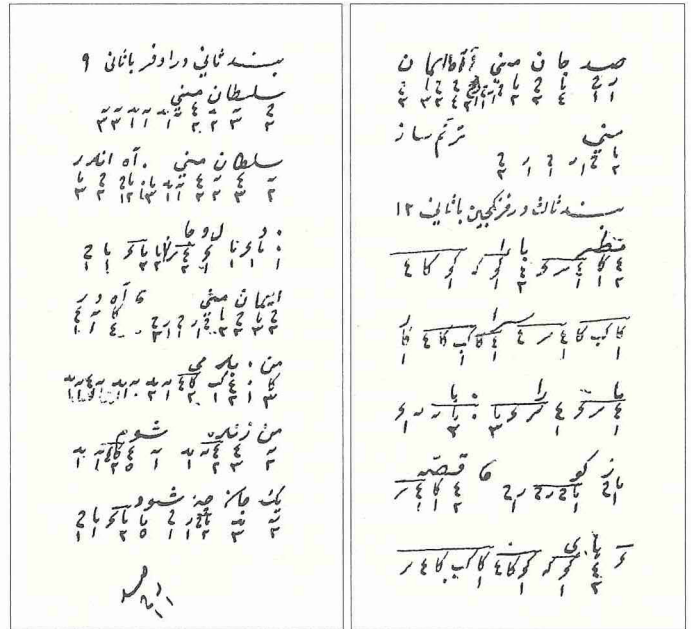
XIX. yüzyılın ilk yarısında dinî ve din dışı sahalarda pek çok eserin meydana getirilmesinde III. Selim ve şair-bestekâr II. Mahmud'un hânende, sâzende, imam, müezzin ve bestekârları himayesinin büyük tesiri olmuştur. Ancak Avrupa müziğini ve özellikle İtalyan müziğini çok seven, opera ve operet çalışmalarını destekleyen Sultan Abdülmecid Batı müziğini tercih ederek bu tarz çalışmaları desteklemiştir. Abdülaziz'in opera, operet ve orkestra çalışmalarına son vererek müzikî fasıl heyetini güçlendirmesi sarayda müzikteki Batı'ya yönelik eğilimini önleyememiş, Türk müzikşinasından hoşlanmadığını sık sık tekrarlayan II. Abdülhamid döneminde Batı müziği, çeşitli türleriyle sanat hayatına yön vermeye başlamıştır. Bu dönem çalışma-

larının, Cumhuriyet dönemi müzik anlayışının ilk tohumları olduğu bilinmektedir.

Yeniçerilikle birlikte Osmanlı döneminde gelişip ciddi bir müzikî kurumu hüviyetini alan Mehterhâne XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, ortadan kaldırılarak yerine Muzika-i Hümayun kurulmuştur. Bando, orkestra, fasıl takımı ve müezzinân kısımlarının yanı sıra opera, operet ve tiyatro gibi şubeleri de bulunan Muzika-i Hümayun'un fasıl takımı ile müezzin ve sermüezzinlerden oluşan Türk müzikşinası bölümü sonraları, klasik faslı devam ettiren "fasl-ı atık" ve genellikle armonize şarkılar ve fantezi eserler icra eden "fasl-ı cedîd" olmak üzere ikiye ayrılarak faaliyetlerini sürdürmüştür.

Bu dönemde dinî müzikde bilhassa III. Selim zamanında cami na'atlarının ve camilerde okunmaya mahsus ramazan ilâhilerinin bestelendiği görülmektedir. XIX. yüzyılda tekkelerde çoğunlukla daha önce yapılmış bestelerin okunduğu, yüksek seviyede müzikşinasların eserlerinin yanında bazı basit eserlerin de bestelendiği görülmektedir. Dinî müzikşinasların şaheserleri olarak nitelendirilen mi'râciyye, mevlid, durak, mersiye ve tevşihlere rağmen giderek azalıp bunların yerine öğrenilmesi kolay eserlerin yayılmaya başlaması bu dönemde müzik zevkinde bir düşüş yaşandığını göstermektedir. Hamâmîzâde İsmâil Dede'nin, "Artık bu oyunun tadı kaçtı" şeklindeki serzenişi bu gerçeğin bir ifadesidir. Besteli mevlidin ve mi'râciyyenin nevâ bahrinin unutulmakta olduğunu görerek bu eserleri kendisinden meşkedecek insanlar arayan Mutafzâde Ahmed Efendi

Abdûlbâki
Nâsir Dede'nin
Tahrîriyye
adlı eserinde,
kendisiyle
sistemliyle
yazdığı,
III. Selim'in
Sûzidlârâ
âyninden
iki sayfa
(Süleymaniye Ktp.,
Nâfiz Paşa,
nr. 1242/12,
vr. 61^b-62^a)



endişesinde haklı çıkmış, bu eserler XX. yüzyılın ilk yıllarına ulaşmadan unutulmuştur. Buna rağmen pek çok sanatkârın tekke müzikisinde verdiği seviyeli örnekler günümüze kadar gelmiştir.

Mevlevî mûsikisi bu devirde büyük ilerleme kaydetmiş, en seçkin örnekleri yine bu yüzyılda verilmiştir. XIX. yüzyıla kadar toplam on altı Mevlevî âyini tesbit edilmiş halde sadece bu yüzyılda kırk beş âyin bestelenmiş, ancak bunların bir kısmı zamanımıza ulaşmamıştır. Elde bulunanlar ses örgüsü ve melodi yapısı bakımından incelendiğinde bu dönemde yüksek mûsiki seviyesine erişildiği görülür. III. Selim, Hamâmîzâde İsmâil Dede, Nakşî Mustafa Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede, Abdürrahim Kûnhî Dede, Hacı Fâik Bey, Eyüplü Hüseyin Dede, Zekâî Dede, Sermüezzîn Rifat Bey, Ahmed Hüsâmeddin Dede, Mehmed Celâleddin Dede, Hüseyin Fahreddin Dede ve Bolâhenk Nûri Bey'in bestelediği âyinler birer şaheser olarak nitelendirilmektedir.

Yenikapı Mevlevihânesi şeyhlerinden Abdülbâki Nâsır Dede ile Hamparsum Limonciyan, III. Selim'in emriyle birer nota sistemi geliştirmişlerdir. Abdülbâki Dede, III. Selim'e ithaf ettiği *Tedkik u Tahkik* adlı nazariyat eserinin yanı sıra ebced notasını gününe uyarlayıp meydana getirdiği yeni sistemle III. Selim ve Vardakosta Ahmed Ağa'nın âyin ve saz eserlerini yazarak *Tahririye* adlı kitabında toplamış, ancak bu sistem beklenen ilgiyi görmemiştir. Hamparsum'un sistemi ise geniş ölçüde benimsenerek Batı notası yerleşinceye kadar XIX. yüzyıl boyunca kullanılmıştır. Bu yüzyılın ortalarına kadar el yazması halinde kalmış olan mûsiki nazariyatı eserlerinin etkileri de sınırlı olmuştur. 1852'de Hâşim Bey'in Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'inden faydalanarak yazdığı *Mecmûa-i Kârâh Nakşâ ve Şarkıyyât* adlı kitabının (1280'de Hâşim Bey Mecmuasını adıyla yeniden basılmıştır) makamları alafağadaki karşılıklarını vermesi Batı etkisinin bir göstergesi olabilir.

Yüzyılın son çeyreğine doğru (1873) o zamana kadar çeşitli müzik yazılarıyla defterlere kaydedilen eserler diziler halinde yayımlanmaya başlandı. İlk nota yayımcısı olarak kabul edilen Notacı Hacı Emin Efendi, Batı notası ile neşrettiği eserlerin bir kısmını *Servet-i Fünûn* ve *Ma'lûmât* dergilerinin ek olarak çıkarmıştır. Nota yayımcılığı XX. yüzyılın başlarında ve özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra hızla gelişmiş, İstanbul'da Şamlı Selim nota yayımcılığı konusunda ilk büyük yayınevini

kurmuştur. Daha sonra kardeşleri Tevfik ve İskender ile İsmâil Hakkı Bey, Üdi Âpet Mısırlıyan, Üdi Arşak Çömlekçiyan, Onnik Zaduryan ve Fahri Kopuz'un çalışmalarıyla devam eden bu faaliyet Cumhuriyet döneminde resmî kuruluş, dernek ve şahıslarla sürdürülmüştür.

XIX. yüzyılın en meşhur müsikîşinası Hamâmîzâde İsmâîl Dede'dir. Yenikapı Mevlevîhânesi'nde yetişen, sarayda önce hânende, ardından musâhib ve sermüezzînlîk görevlerinde bulunan İsmâîl Dede dinî ve din dışı hemen her formda eser vermiş, bestelediği yedi Mevlevî âyiniyle bu formun en büyük bestekârı sayılmıştır. Dinî eserleriyle tanınan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin kardeşi Abdurrahîm Kûnhî Dede ile Sûnbûlî şeyhi Şikârîzâde Ahmed Efendi ve Celvetî şeyhi Abdurrahman Nesîb Efendi'nin yanı sıra Tanbûrî Nûman Ağa ile oğlu Zekî Mehmed Ağa, Şâkir Ağa, Üsküdarlı Rîzâ Efendi, Şehlevendîm Abdullah Ağa, Şâhinbeyzâde Eyyûbî Mehmed Ağa ve Basmacı Abdî Efendi dönemin ilk yarısında yetişmiş önemli hânende, sâzende ve bestekârlardır. Mevlevî Nakşî Mustafa Dede, Neyzen Deli İsmâîl Dede, Suyolcuzâde Sâlih Efendi, Tanbûrî İsmet Ağa, Suyolcu Latîf Ağa, Yağlıkcîzâde Ahmed Ağa, Beylikcîzâde Alî Aşkî Bey, Medenî Aziz Efendi de devrin ikinci yarısında yetişen ünlü müsikîşinaslardır. Hamâmîzâde İsmâîl Dede

Efendi'nin talebelerinden Dellâlzâde İsmâîl Efendi, Müezzınbaşı Hâşım Bey, Mutafzâde Ahmed Efendi, Hacı Fâik Bey ve Zekâi Dede dinî ve din dışı sahadaki eserleriyle dönemin son klasik bestekârları arasında yer alır. Behlûl Efendi, Durakçı Nâfiz Bey, Hacı Kirâmî Efendi ve Yeniköylü Hasan Sırrı Efendi de aynı devrin dinî eser icracısı ve hânendeleridir.

Bu dönemde saz mûsikisi de büyük ilerleme kaydetmiştir. Kozyatağı'ndaki Rifâî Tekkesi şeyhi Abdülhalim Efendi, Kuyumcu Oskiyam, Tanbûrî Büyük Osman Bey ve Tanbûrî Ali Efendi geleneksel tambur usulünde ısrar ederken Tanbûrî Cemil Bey bu üslûba karşı çıkarak tambur üslûbunda köklü bir yenilik gerçekleştirmiştir. Ney sazında Şeyh Mehmed Said Dede, Vefî Dede, Şeyh Halim Dede, Sâlih Dede Efendi, Aziz Dede, Yûsuf Paşa ve Hüseyn Fahred-din Dede, kanunda Kanûnî Hacı Ârif Bey ve Âmâ Nâzım, kemençede Vasilaki (Vasil), lavtada Hristo, Andon ve Civan dönemin üstatlarındandır. Gayri müslim mûsikişinasların katkıları bu yüzyılda da devam etmiştir. Yukarıda isimleri zikredilenlerin dışında Haham Şemoilî Mandil, Behar David, Nikolaki, Yani, Ekmekçi Bağdasar, Bedros Çömlekçiyan, Mandoli Artin, Tatyos Efendi, Nikogos, Markar, Manol, Onnik ve Asdik ağalar bu dönemin tanınmış mûsikişinaslarındandır.

Hamparsum nota defterinde Hamparsum notası örneği (İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, nr. 1637, s. 223-224)

[illegible]

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Galata Mevlevihânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede, Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede ve Bahâriye Mevlevihânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Türk mûsikisine ilmî olarak eğilme ihtiyacını hissetmiştir. Türk mûsikisi tarihi, bu mûsiki sisteminde yer alan perdeler, aralıklar, makamlar ve usuller üzerinde ortak çalışmalar yapan bu mûsikişinasların çalışmaları yazılı bir metin haline getirilememiş, topladıkları bilgiler kendileri tarafından Rauf Yektâ Bey ve Mehmet Suphi Ezgi'ye intikal ettirilmiştir. Sonraki yıllarda aralarına Hüseyin Sadettin Arel'i de alan Rauf Yektâ ile Ezgi, nazariyat konusundaki çalışmalarını genişleterek makale ve müstakil eserler halinde yayımlamışlardır. Bunlar günümüzdeki Türk mûsikisi ses sisteminin ilk adımlarını oluşturmuştur.

Mûsiki Eğitim ve Öğretimi. Osmanlı döneminde mûsiki eğitim ve öğretimi "meşk" adı verilen bir usulle sağlanmaktaydı. Mûsiki repertuarını, icra inceliklerini, usul ve makamları üstattan dinleyerek öğrenme, tekrarlama ve ezberleme esasına dayanan meşk usulü, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesile intikalini sağlayan bir yöntem olarak XIX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürdürülmüş, daha sonra Batı etkisiyle kurulan konservatuvarlarda da kısmen uygulanmıştır. Türk mûsikisinde önemi özellikle vurgulanan "tavır" adlı ekolün devamını sağlayan bu sistem mûsikişinasların dinleyerek öğrenme kabiliyetlerini geliştirmiş, ancak müzik yazısının (nota) kullanılmaması yüzünden tamamen hâfıza ya dayalı olan birikimin sonraki kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılması sağlanamamış, sonuçta pek çok eser unutulmuş, bir bölümü de bazı değişikliklerle günümüze ulaşabilmiştir. Osmanlı döneminde mûsiki eğitimi değişik mekânlarda yapılmıştır. Zamanla kurumlaşan bu mekânların başlıcaları mevlevihâne ve tekkeler, mehterhâne, Enderun, özel meşkhâneler ve mûsiki esnafı loncaları şeklinde sıralanabilir.

Mevlevihâneler. Mevlevîlik, ciddi mûsiki eğitimi veren dergâhlarıyla mûsikinin gelişmesinde önemli bir ocak görevi yapmış, mevlevihâneler mûsikinin yayılmasında önemli roller üstlenmiştir. Başta İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti'nin çeşitli merkezlerinde faaliyet gösteren mevlevihâneler yüzyıllar boyu âdeta birer konservatuvar gibi çalışmış, bilhassa XVII. yüzyılın başından itibaren bu fonksiyonlarını daha sistemli bir şekilde devam ettirmiş-

lerdir. Mevlevî âyinleri Türk mûsikisinin her bakımdan özünü teşkil eden büyük formda eserlerdir. Osmanlı döneminde dinî ve din dışı sahada eser veren mûsikişinasların büyük bir kısmının Mevlevî olduğu ve mevlevihânelerde yetiştiği görülmektedir. Mevlevî dergâhlarında Mevlevî mûsikisi yanında dinî ve din dışı mûsikinin her çeşidi öğretilmekteydi. Özellikle İstanbul'daki mevlevihâneler, sadece Mevlevî mûsikişinaslarının değil diğer tarikat müntesiplerinin, hatta hiçbir tarikata bağlı olmayan mûsikişinasların bir araya geldiği önemli sanat merkezleriydi. Burada her türlü mûsiki icrası ve meşkinin yanında mûsiki konusunda sohbetler edilir, ayrıca semâ meşki de yapılarak semâzen yetiştirilirdi. Bu arada pek çok gayri müslim mûsikişinasın mevlevihânelere devam ederek kendilerini yetiştirdiği bilinmektedir. Tekkeler de mevlevihâneler gibi fonksiyon icra eden birer mûsiki eğitim kurumu olarak faaliyetlerini sürdürmüşlerdir.

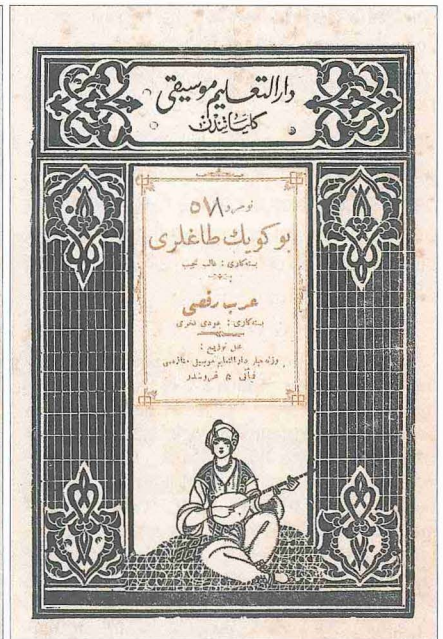
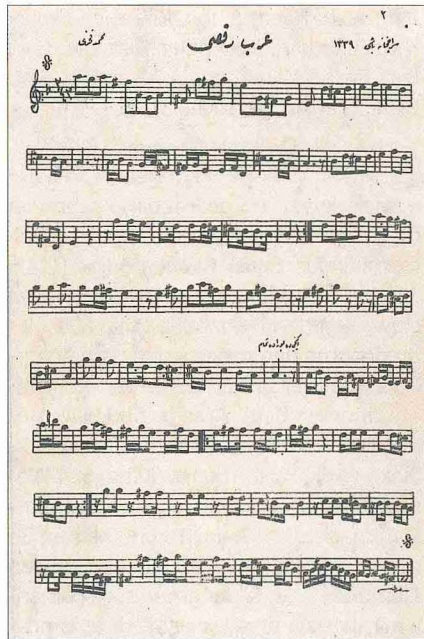
Mehterhâne. Mehterhâne Osmanlı döneminde askerî mûsikinin eğitim yeri idi. İstanbul başta olmak üzere eyalet ve vilâyet merkezlerinde ve kalelerde mehter takımları mevcuttu. Savaşta ve barışta çeşitli görevler üstlenen mehterhâneler mûsikişinasların yetiştiği önemli birer merkez durumundaydı. Mûsikişinasların bu kurum için bestelediği eserler dönemin mûsiki re-

pertuarına büyük katkı sağlamıştır (bk. MEHTER). II. Mahmud devrinde mehterhânenin kaldırılmasından sonra bu kurumun işlevini Muzika-i Hümâyun devam ettirmiştir.

Enderun Mektebi. Doğrudan doğruya padişahın şahsına bağlı olan Enderun Mektebi, I. Murad tarafından kurulmuş, II. Murad, Fâtih Sultan Mehmed ve II. Bayezid döneminde gelişmiştir. Enderun'a bir mûsiki okulu fonksiyonu kazandırılarak mûsiki eğitiminin kurumlaşması Fâtih döneminde gerçekleşmiştir. Çoğunlukla saraya yakın çevrelere mensup olup küçük yaşta kabiliyetleriyle dikkat çekerek yetiştirilmek üzere saraya alınan çocukların mûsiki eğitimi için XVII. yüzyıla kadar Topkapı Sarayı'nda Enderun'daki Büyük ve Küçük Odalar tahsis edilmiş, IV. Murad döneminde bu faaliyet Seferli Koğuşu'na nakledilmiştir. Burada yetenekli olanlar meşkhâneye kaydedilip bir ustanın yanına çırak olarak verildi. Lalaları mûsikişinas olanlar ilk derslerini onlardan aldıktan sonra derslere devam ederek ustalaşır ve saraydaki fasl-ı hümâyuna katılırdı. Osmanlı döneminde pek çok ünlü mûsikişinasın Enderun Mektebi'nden yetiştiği bilinmektedir.

Özel Meşkhâneler. Osmanlı Devleti'nde mûsiki hocalarının evde ders verme âdetinin saraydaki câriyelerin evlerine derse

Dârü'tta'lim-i Mûsiki Derneği nota neşriyatından birinin kapağı ve iç sayfalardan biri



gönderilen hocalarla başladığı söylenebilir. XVII. yüzyıldan sonra kız çocukları, uzun süren saz öğrenimleri ve büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlanmıştır. II. Mahmud döneminde Enderun'un itibarını kaybetmesiyle zayıflayan Türk müzikisi-saray mü-nasebetlerindeki bu olumsuzluk konaklara da yansımış, neticede saray ve konaklardaki müzik toplantıları yerini evlerdeki toplantılara ve son dönemlerde halkın kurduğu müzik cemiyetlerine bırakmıştır. Bu tür toplantıların düzenli ve uzun süreli olmasında ev sahibinin kişiliği önemli rol oynamıştır. Tanzimat'tan sonra İstanbul'da konaklarında müzik toplantıları tertip edenler arasında nota koleksiyoncusu Yezârîzâde Necib Ahmed Paşa, Edhem Paşa, Yanyalı Mustafa Paşa, Mahmud Celâleddin Paşa, Müşir Şâkir Paşa, Ahmed Midhat Efendi, Bakırcılar'daki konağında düzenlediği müzik toplantıları daha sonra oğlu İbnülemin Mahmud Kemal tarafından sürdürülen Mehmed Emin Paşa en meşhurlarıdır. Ayrıca Enderûnî Ali Bey, Bolâhenk Nûri Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Musullu Hâfız Osman Dede Efendi, Leylâ Saz, Şeyh Müştakzâde Edhem Efendi evlerinde ve açtıkları meşkhânelerde verdikleri derslerle dönemin pek çok müzikşinasının yetişmesine katkı sağlamıştır. Bu özel meşkhânelere XX. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul'da hem eğitim hem konser amaçlı olarak kurulan bazı cemiyetler ilâve edilmelidir. Dârülmûsiki-i Osmânî, Dârü'ttâ'lim-i Mûsiki, Dârülfeyz-i Mûsiki, Şark Mûsiki Cemiyeti, Gülşen-i Mûsiki, Terakki-i Mûsiki Cemiyeti bunlardan birkaçıdır. Aynı dönemlerde Ankara, İzmir ve Eskişehir'de kurulan müzik cemiyetlerini sonraları İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde açılan dernekler takip etmiştir.

Loncalar. Saray veya tekke gibi herhangibir kuruluşla bağlantısı olmayan hânen-de ve sâzendeler esnaf sayılarak diğer esnaf grupları gibi lonca teşkilâtlarına bağlanmış, burada da üstat-çırak yöntemi devam ettirilmiştir.

BİBLİYOGRAFYA :

Türk müzikisi ve tarihine ilgili eserlerin çoğunda Osmanlı dönemi dolaylı olarak söz konusu edilmektedir. Bu sebeple aşağıdaki bibliyografyada sadece konuyla doğrudan ilgili çalışmalara yer verilmiştir. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Müzikisi Antolojisi*, İstanbul 1942-43, I-II; Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, II, 610-611; a.mlf., "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Müzik Hayatı", *TTK Belleten*, XLI/161 (1977), s. 79-113; Nuri Özcan, *Onsekizinci Asırda Osmanlılar'da Dinî Müzik* (doktora tezi, 1982), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü; a.mlf., "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünya-

sı'nda Müzik", *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Ya-pan Değerler*, İstanbul 1997, s. 471-484; a.mlf., "XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılar'da Dinî Müzik", *Osmanlı*, Ankara 1999, X, 722-734; a.mlf., "İstanbul Tekkelerinde Müzik", *İstanbul*, sy. 45, İstanbul 2003, s. 75-77; a.mlf., "Meşk", *DİA*, XXIX, 374-375; a.mlf., "Osmanlılar'da Müzik", *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, III, 207-277; a.mlf. – Yalçın Çetinkaya, "Müzik", *DİA*, XXXI, 259-260; Nuri Özcan – Walter Feldman, "İstanbul", a.e., XXIII, 271-275; W. Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996; Yılmaz Öztuna, *Türk Müzikisi: Teknik ve Tarih*, İstanbul 1987, s. 66-67; Yalçın Tura, *Türk Müzikisinin Meselerleri*, İstanbul 1988; Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul 1993, s. 1-82; Cincüen Tanrıkör, "Osmanlı Müzikisi", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi* (haz. Ekmeleddin İhsanoğlu), İstanbul 1998, II, 493-530; Ersu Pekin, "Kuram, Çalgı ve Müzik", *Osmanlı Uygarlığı* (haz. Halil İnalçık – Günsel Renda), Ankara 2003, II, 1009-1045; *Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği*, Ankara 2005; Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müzik ve Batılılaşma", *TCTA*, V, 1212-1236; Haydar Sanal, "Batılılaşma (Müzik)", *DİA*, V, 182-184; E. Neubauer, "Müzik Hayatı", *DBİA*, V, 523-525; Alâeddin Yavaşca, "Müzik Hayatı", a.e., V, 527-531.



NURİ ÖZCAN

3. Mimari Dönemler. Tarihendirme kesin olmamakla birlikte Osmanlı mimarisi üslup yönünden dört döneme ayrılarak incelenebilir. a) **Erken Osmanlı Dönemi** (1299-1447). Kuruluş dönemi olarak da adlandırılan bu devirde çeşitli etkilerle farklı denemelerin yapıldığı görülmektedir. Yapıların cephelerinde taş, tuğla kullanımı ile, hareketli cephelerin varlığı ile bazı eserlerde renkli sır ve sır altı tekniğinde zengin çini kullanımı dikkat çekicidir. Bu dönemin mimarları içinde Hacı Ali, Hacı b. Mûsâ, Hasan b. Abdullah, Ömer b. İbrâhim, Ali b. Hüseyin, İbn Süleyman Lâdikî, Hacı Alâeddin, Ebû Bekir Dimaşkı, Hacı İvaz Paşa ve Sinâneddin Ahmed b. Ebû Bekir'in adları zikredilebilir.

b) **Klasik Osmanlı Dönemi** (1447-XVII. yüzyılın sonu). Merkezî kubbenin farklı denemelerle yanlara genişletilme çabasının ön planda olduğu bu devri üçe ayırmak mümkündür. **Erken Klasik Dönem** (1447-1537). Geniş alanlara yayılan dağınık veya simetrik yerleşim düzenine sahip külliye bu döneme damgasını vurmuş ve önemli şehircilik çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Muslihuddin Usta, Ayas b. Abdullah, Abdülfâ b. Pülâd Şah, Murad b. Abdullah, Sinân-ı Atık, Ya'kûb Şah b. Sultan Şah, Alâeddin, Ali (Acem/Esir) bu devrin önemli mimarlarıdır. **Sinan Devri.** Mimar Sinan'ın mimarbaşı tayin edildiği 1538'den ölümüne (1588) kadar geçen süre Osmanlı mimarisinin zirveye ulaştığı devir olmuş-

tur. Yoğun bir imar hareketinin görüldüğü bu dönemde çok sayıda eser yapılmıştır. Şehir merkezindeki yapılarla su tesisleri, Rumeli ve hac yolu güzergâhlarında inşa edilen menzil külliyesi bu devrin önemli imar faaliyetleridir. **Sinan Sonrası Klasik Dönem** (1588-1703). Mimar Sinan'ın yetiştirdiği mimarlarca sürdürülen imar faaliyetlerinde fazla bir yenilik söz konusu değildir, hatta Sinan devrine göre duraklama görülür. Büyük külliyelerin yapımı azalmış, daha çok medrese merkezli küçük külliye inşa edilmiştir. Bu devrin ilk üç mimarı Dâvud Ağa, Dalgıç Ahmed Ağa ve Sedefkâr Mehmed Ağa'dır. Kasım Ağa, Meremmetçi Mustafa Ağa ve Hüseyin Ağa bu dönemin diğer ünlü mimarlarıdır.

c) **Yabancı Etkiler Dönemi** (XVIII ve XIX. yüzyıllar). Bu dönemi beş ana başlık altında incelemek mümkündür. **Lâle Devri** (1703-1730). Klasik mimaride oturmuş olan nisbetlerin değişime başladığı bu devirde önemli meydan çeşmeleri ve sebilleri yapılmış, süslemede Osmanlı sanatının özellikleri içinde yoğunlaşarak özümseyen motifler tercih edilmiştir. XVI. yüzyılın natüralist çiçekleriyle kaynaştırılan Hint etkili, vazodan çıkan çiçek demetlerinin yanında meyve dolu kâse ve tabakların süslemede yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle çeşme ve sebillerde taş işçiliğinde ele alınan bu süslemelerin motiflerindeki kabarıklık dikkat çekicidir. Kayserili Mehmed Ağa bu dönemin önemli mimarıdır. **Barok Dönemi** (1730-1810). Bu dönemde mimari ve süslemede Batı'dan gelen yeni formlar giderek ağırlığını hissettirmiş, yüzyılın ortasına doğru Nuruosmaniye örneğiyle bu etkiler her yönüyle kabul görmüştür. Mimaride oval formlara yönelme, yuvarlak kemer, mukarnasın yerini iç bükey/dış bükey dalgaların alması, süslemede "C" ve "S" kıvrımlarının kullanımı dönemin belirgin uygulamalarıdır. 1741 yılına kadar görevini sürdüren, Lâle Devri'nin başmimarı Kayserili Mehmed Ağa'dan başka el-Hac Kara Ahmed Ağa, Mehmed Tâhir Ağa, Hâfız İbrâhim Ağa, Mehmed Ârif Ağa, Ahmed Nûrullah Ağa, İbrâhim Kârnî, Mustafa Ağa ve Mehmed Emin Ağa bu devrin önemli mimarlarıdır. **Ampir (Empire) Dönemi** (1810-1860). Camilerdeki pencerelerin çok büyük ele alınmasının dışında bu dönemde mimaride bir yenilik yoktur. Barok dönemindeki hareketli yüzeylerin terk edilerek daha sağlam görünümlü sade cephe tasarımlarının yapıldığı görülmektedir. Bazı yapılarda barok-empire özellikleri bir arada kullanılmıştır. Mehmed Emin Ağa, Ali Rızâ Bey, Mehmed Râsim