

19. YÜZYIL BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN OSMANLI- TÜRK MÜZİĞİNE YANSIMALARI

Gözde Çolakoğlu SARI*

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan saray sadece yönetimin değil, eğitim ve sanatın da merkezidir. Osmanlı'nın kurulması, büyümesi ve güçlenmesi dönemlerinden sonra, kısaca devlet yönetimi doruk noktasına ulaştıktan ve topraklar üç kıtaya genişledikten sonra saray müziğinin de kimliğini kazanmaya başladığı görülmektedir.

Timur ve Herat Saraylarından gelen müzik geleneği önce Lale Devri, daha sonra da III. Selim Devrinde biçim ve estetiğini geliştirmiş, kendi kimlik ve üslubunu oluşturmuştur. Bununla birlikte III. Selim Dönemi'nde *Nizam-ı Cedid – Yeni Düzen* adıyla başlayan batılılaşma hareketlerinin müziği etkilemesi kaçınılmaz olmuş, II. Mahmud'un toplumda siyasal düzeni sağlamak amaçlı ilga ettiği Mehterhane'nin yerine Muzika-yı Humayun'u kurması batı bandosu, batı notası ve batı üslubunun saraya girmesine yol açmıştır.

Bu çalışmada Lale Devri ve batılılaşma hareketlerinin direk olarak vuku bulduğu III. Selim, yeğeni II. Mahmut ve sonrasında batılılaşmaya yönelik girişimler, bu girişimlerin *Osmanlı-Türk Müziği Kimliğine* etkileri ve bu etkilerin sonuçları tarihsel olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Saray Müziği, Osmanlı-Türk Müziği, Batılılaşma Hareketleri.

REFLECTIONS OF WESTERNIZATION MOVEMENT ON OTTOMAN-TURKISH MUSIC IN THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

The court, which was the center of the Ottoman Empire, was not only the center of the state but it was the center of art as well. After the Ottomans had enlarged its territories to rule over three continents and the state power and

* Doç. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü,
colakoglug@itu.edu.tr

authority reached its peak position, the music of the court acquired its own identity.

The music tradition finding its roots back in the courts of Timur and Herat developed its own style and aesthetic firstly in the Tulip Era, and then formed its own identity under the rule of Selim III. The effects of westernization movements, which began under the heading of Nizam-ı Cedid during the Selim III period, on music were inevitable. Moreover, the establishment of Muzıka-yı Humayun instead of the abolished Mehterhane by Mahmut II on the grounds of reinstating the political order in the society paved the way for the entrance of western band, western notation and western style into the court.

In this article, the enterprises that were initiated in the name of westernization movements during the periods of Selim III, and his nephew, Mahmut II, in which the concrete effects of the westernization current asserted itself, the influence of these endeavors on *Ottoman Court Music Identity*, the historical outcomes of these effects were analyzed.

Key Words: Ottoman Court Music, Ottoman-Turkish Music, Westernization Movement.

Giriş: 1299 yılında küçük bir beylik olarak kurulan Osmanlı hükümdarlığının, siyasal tarihi boyunca birbiriyle ilişkili iki ana temeli; iç siyasal düzende hükümdarın ve merkezin, dış siyasal ilişkilerde ise devletin askeri gücüne dayanan gelişme geleneğidir (Kunt, 199: 64). Söz konusu politikası sayesinde Osmanlı, 16. yüzyılda bir yandan 3 kıtaya yayılan, diğer bir yandan da padişahları tüm “İslam Medeniyetleri”nin halifelisi unvanını alan bir imparatorluk kimliğine bürünmüştür. Ünlü tarihçi ve düşünür Hilmi Ziya Ülken’in (1901-1974) konu ile ilgili söylemi 16. yüzyılda yaşanan siyasi olayları çok iyi özetlemektedir: “Eğer bu yüzyılda Rönesans doğmuş, batının ufukları birdenbire okyanuslara genişlemiş olmasaydı, Abbasilerin halefi olmak Osmanlılar için büyük bir talih kapısı olabilirdi” (Ülken, 2001: 24). Ancak Avrupa’nın sürekli bir gelişim ve değişim içine girdiği dönemde, Osmanlı yenilişin ilk keskin işareti olan Karlofça Antlaşması’ndan sonra (1699), Avrupa kurumlarını kendine mal etmeye, *Avrupalılılaşmaya- Batılılaşmaya* başlamıştır. Kısaca eski gücünü yeniden kazanmak isteyen Osmanlı, batılılaşma yoluna gitmiştir.

İşte bu makale, Osmanlı’nın kuruluşu itibarıyla yaşadığı sosyal ve siyasi ortamda, devlet tarafından sürekli olarak desteklenen “müzik yaşamı”nı

gözlemlemeyi ve özellikle 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziği'ne nasıl yansıdığına “farkındalık yaratmayı” amaçlamaktadır.

Makaleyi oluşturmak için musiki risaleleri, Osmanlı döneminin müzik geleneği ve çalgıları hakkında bilgi edinilebilecek ve padişahların hayatlarının anlatıldığı şahnâmeler, Osmanlı düşün ve şenliklerinin anlatıldığı surnâmeler, Avrupa'dan çeşitli görevler için Osmanlı topraklarına gelmiş gezgin ve elçilerin eserleri, anı defterleri, resmi dairelere ait arşiv kayıtları, tarih ve müzik tarihini içeren makale ve kitaplar olarak özetlenebilecek bir literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen verilerin derlenmesi ve değerlendirilmesi sonucunda, Osmanlı'da müzik yaşamını ve özellikle batılılaşma döneminin müzik yaşamına yansımalarını içeren bu çalışma oluşturulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu ve Saray Müzisyenliği: Bir toplumda egemen ve yönetici sınıfın, maiyetinde sanatçı topluluğu bulundurması gelenek haline gelmiş, bu gelenek yankılarını tarih boyunca doğu ve batıda göstermiştir. Konu müzik açısından ele alındığında ise *saray müzisyenliği* kavramının ortaya çıktığı ve bu kişiler arasında besteciler, icracılar, müzik eğitimcileri ve teorisyenlerin bulunduğu tespit edilmektedir.

Osmanlı'nın köklü bir imparatorluk olarak varlığını ortaya koyması ve İstanbul'un başkent olması sürecinden evvel, Osmanlı- Türk Müziği'nin geçirdiği *hazırlayıcı* dönem ise doğu etkisiyle oluşmuş, Osmanlı'dan günümüze ulaşan *sanat* müziğinin ilk adımları Azerbaycan, Türkistan, Horosan, Herat ve Semerkant'ta atılmıştır. Söz konusu coğrafyada da *saltanat müziği* konumunda olan *İslam- Doğu Müziğinin* Osmanlı'yı etkileyen simaları, saray müzisyenliği ile varlıklarını ispatlamışlardır.

Ebced müzik yazısı sisteminin kurucusu El Kindî 9. yüzyılda Abbasiler döneminde Me'mun la Mutasım'ın sarayında, 17'li ses sisteminin ve sistemci okulun kurucusu Urmiyeli Safiyüddin 13. yüzyılda bir başka Abbasi halifesi Mutasım'ın Bağdat'taki sarayında, 14. yüzyılda Meragalı Abdükadir (Merâgi) İlhanlılar Devleti'nin kurucusu Moğol¹ hükümdarı Hülâgu'nun, Celayir Sultanı Üveys'in, Timur'un ve çocuklarının saraylarında baş musikişinaslık yapmış ve büyük saygı görmüş müzisyen ve müzik bilimcilerdir.

Doğudaki saraylarda müzik hayatı bu derece canlıyken, Osmanlı Sarayı aynı canlılığı ancak 15. yüzyılda sağlayabilmiştir. Bu durumda sanatçı, şair, besteci, devlet adamı olan II. Murat'ın payının olması ise kaçınılmazdır.

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

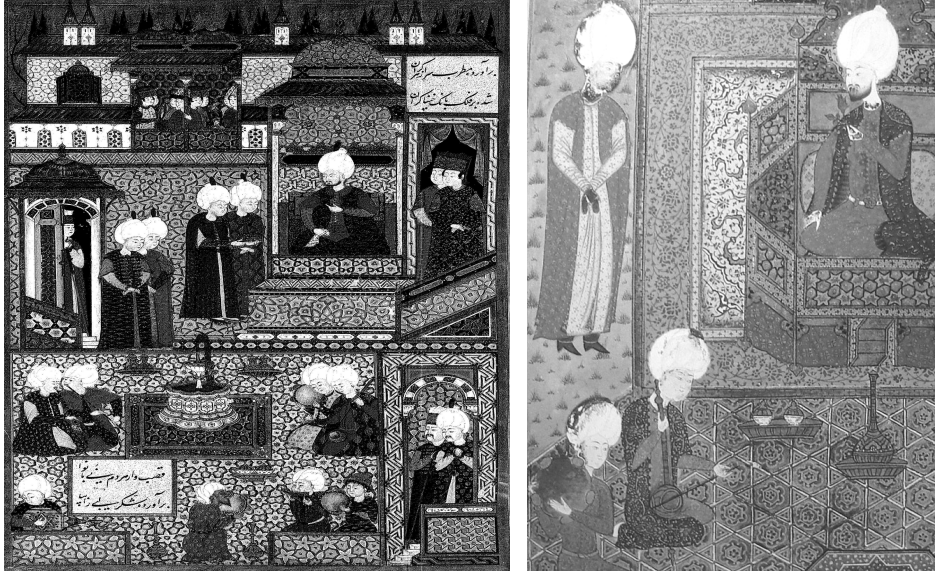
II. Murat dönemi genişleme politikası üzerine kurulmuş olan Osmanlı Beyliği'nin bir devlet olma yoluna girip, düzeni sağladığı ve 13., 14. ve 15. yüzyıllarda Azerbaycan, İran, Horasan ve Doğu Türkistan'daki medeniyet merkezinin Anadolu'ya doğru yavaş yavaş döndüğü bir dönemdir. Herat sarayındaki ilim,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

II. Murat döneminden sonra, bir çağı kapatarak, 1000 yıllık Roma İmparatorluğu'na ait kültür mirasını içinde barındıran İstanbul'u fetheden II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet), buraya Topkapı sarayını yaptırmış, buna bağlı olarak da I. Murat tarafından kurulan, II. Murat zamanında müzikle birlikte pek çok dersin ilave edildiği Enderun okulunun işlevini güçlendirmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi sarayının 15. yüzyıl sonlarında yerleşik hal almasıyla başlayan uygulamalardan biri *saray müzisyenliği* kurumudur ve bu gelenek devletin son dönemine kadar devam etmiştir (Çolakloğlu Sarı, 2009: 953)

15. yüzyıl, tüm gücünü toprak kazanıp, devleti genişletme politikası üzerine çalıştıran Osmanlı'da *Saray Müziği* ya da *Osmanlı-Türk Müziği Kimliğinin* oluşmaya başladığı devirdir. 16. yüzyılda ise devlet en büyük gücüne erişmiş, ülke toprakları üç kıtaya yayılmış, I. Selim döneminde Mısır'ın fethiyle tüm İslam âleminin başına geçmeyi başarmıştır. Bu yüzyıl ayrıca Türk Müziği'ndeki bestecilik ve icra alanında büyük gelişmelerin gözlemlendiği ve Türk dünyasındaki müzik icra ağırlığının Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan'dan Osmanlı ülkesine kayışının gerçekleştiği yılları içinde barındırmaktadır (Özcan, 1997: 477).

15. yüzyılda teori, 16. yüzyılda ise icra ve bestecilik geleneğinin doğudan Osmanlı'ya kayması, *Osmanlı – Türk Müziği* ve *Osmanlı Saray Müziğinin* kimliğini oluşturması sürecini başlatmıştır. İstanbul ve saray, Osmanlı'nın ve İslamiyet'in tek merkezi iken, imparatorluktaki müzik yaşamının da merkezi olma rolünü üstlenmiştir. Bu dönemden itibaren artık kendi varlık ve kimliğini oluşturan *sanat müziği* aynı zamanda devlet ve en başta padişah tarafından desteklenen bir *saltanat müziği*dir. Şekil 1'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın hayatının büyük bir kısmını anlatan *Süleymannâme* adlı eserden alınan minyatürler görülmektedir. Dönemlerine ait şenlik, düğün gibi etkinliklerin ya da padişahların hayatlarının konu alındığı *şahnâme* ve *surnâmelerden* elde edilebilen bu tarz minyatürler söz konusu *saltanat² müziğinin* ikonografik olarak en etkili kayıtları arasında kabul edilebilir.

² Kimliğini kazandığı ve beslendiği ortamı düşünerek, bu makale içerisinde söz konusu müzik için *Osmanlı-Türk Müziği* ya da *Saltanat Müziği* terimlerini kullanmayı uygun bulduk.



Şekil 1: *Süleymannâme* adlı eserde Kanuni'yi fasıl takımını izlerken tasvir eden minyatürler (And, 1982; r.29)

Osmanlı-Türk Müziği'nde Batılılaşmanın İlk İzleri: 16. yüzyılın ihtişamından sonra, ciddi derecede toprak kaybedilen Karlofça Antlaşması (1699) ile son bulan 17. yüzyıl, batıya ait bir oluşumun ilk kez Osmanlı-Türk Müziği'nde kullanıldığı bir dönemi simgeler.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan 'batıcılık-batılılaşma' kavramları, en geniş tarifıyla Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir (Mardin 2002: 9). İşte Leh asıllı olduğu ve Kırım Tatarları'nca kaçırılıp, Enderun okuluna alındığı bilinen Alberto Bobowski, Santuri Ali Bey ya da Ali Ufki (Ufki mahlasıyla yazdığı şiirler sebebiyle) ile Osmanlı-Türk Müziği'nde batılılaşmanın ilk adımları atılmıştır. Ufki, Osmanlıca alfabenin kurallarına uyararak, sağdan sola yazım tekniğini kullanmış olsa bile, Osmanlı-Türk Müziği'nde batı notası ile eser tespit etmiş ilk müzik adamıdır. Avrupai nota Osmanlı'da kendisinden sonraki 200 yıl boyunca kullanılmamış olsa da; Ufki, dönemine ait pek çok eseri form ve tür ayrımı

Günümüzde bu müzik türü için *Geleneksel Türk Müziği*, *Türk Makam Müziği*, *Türk Müziği*, *Divan Müziği* gibi pek çok ifade kullanılmaktadır ki; yukarıda adı geçen terimlerin de kendi içinde uyumlu ve doğru ifadeler olabileceğini düşünüyoruz.

yapmadan bu nota ile tespit etmeyi bilmiştir. Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz ü Söz (1650) adlı cönkü, hem dönem repertuarını, hem de Osmanlı'daki ilk batılılaşma nüvelerini temsil etmesi açısından 17. yüzyıla ait önemli bir mihenk taşı görevini görmektedir. Şekil 2'de mecmuada yer alan ilk eser görülmektedir.



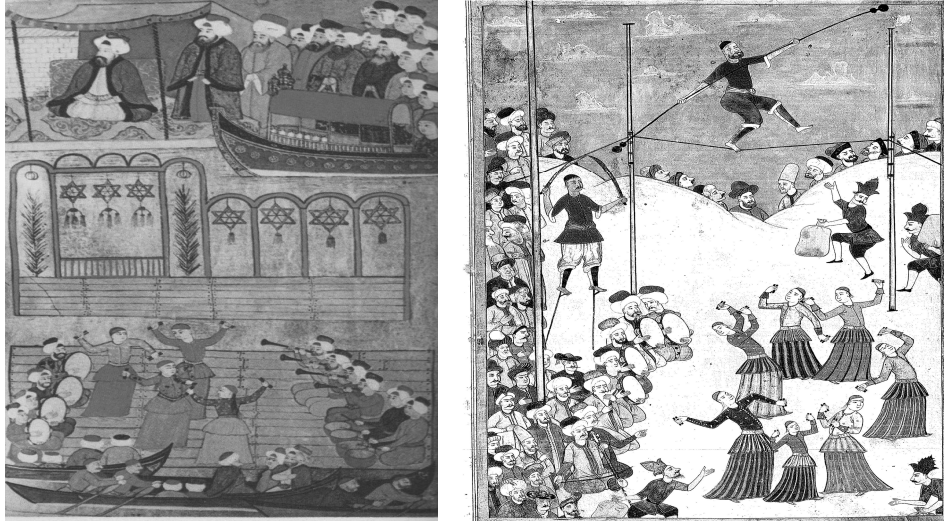
Şekil 2: Pişrev-i Osmân Paşa El-Atik Der Makâm-ı Dügâh Hüseyinî Usûleş Düyek (Elçin, 1975)

Bu nüvelerin varlığını tekrar göstermesi III. Ahmet'in saltanatının ikinci devresine, Damat Nevşehirlî İbrahim Paşa'nın 12 yıl süren sadaret dönemine, bilinen adıyla Lale Devri'ne rastlamaktadır. Söz konusu dönemde sanat ve sanatçıya büyük destek verilmiş, Osmanlı-Türk Müziği doğudan bağımsız olarak varlığını ispat etmiştir. Patrona Halil İsyanı (1730) ile sona eren Lâle Devri'nde kâşaneler, sahil sarayları, kasırlar, havuzlar ve çiçek bahçeleri yapılmış, yaz geceleri *Çırağan Temaşaları*, kış geceleri ise *Helva Toplantıları* şeklinde adlandırılan bu toplantılarda edebiyat sohbetleri sonrasında müzik meşk edilmiştir. Devir bu özellikleriyle birlikte pek çok ünlü besteci ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır. Lale Devri'nin en tanınmış minyatür ustası Levnî'ye ait olan (?-1732) ve şair Vehbî'nin III. Ahmed'in dört şehzadesinin 1720'deki sünnet düğününü anlatan surnâmesinden alınan minyatürler dönemin müzik yaşantısındaki zenginliği de ifade etmektedir ki, bir örneği Şekil 3'te verilmiştir.

Lale Devri'nin Osmanlı'nın yüzünü batıya çevirdiği ilk yılları içinde barındırması ve ilk batılılaşma hareketlerinin dönem içerisinde yaşanması da; müziğin bu hareketler içinde yerini almasını sağlamıştır. Osmanlı'nın yaşadığı

sarsıntılardan sonra, ne ülke içinde padişahın mutlak gücünden, ne de dışa dönük genişleme siyasetinden söz etmek mümkün değildir. Bu zamana kadar Osmanlı tüm sorunları kendine özgü kurallarının yeterince uygulanmamasına bağlamıştır. Ancak bu dönemde yönetim sürekli olarak küçümsediği bir yapıyı en azından inceleme ve onun kendisi karşısında elde ettiği başarıların nedenlerini araştırma anlayışı içine girmiştir (Hanioğlu, 1985: 1382). Bu nedenle Osmanlı Devleti bir zamanlar kendisiyle baş edemeyen Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Avrupalılardan daha çok şey öğrenmeye, batılı ülkelerde daha çok elçilik kurmaya, Avrupa kurumlarını kendine mal etmeye, kısacası *Avrupalılaşmaya- Batılılaşmaya* başlamıştır (Kunt, 1997: 64). Osmanlı yöneticilerinin bu aşamada arzuladıkları değişim, Batı'nın üstün olduğu kanaatine varılan teknolojinin imparatorluğa ithalinden ibarettir ve söz konusu elçiliklere gönderilen elçi ve temsilcilerin bıraktıkları sefaretname ve seyahatnamelerde ise batıda karşılaşılan yapının her alanda üstün olduğu işlenmiştir (Hanioğlu, 1985: 1382).

Bu yıllar saray ile birlikte, İstanbul halkının ve özellikle kadınların da evden çıkıp, eğlencelere katıldığı, Tanburi Mustafa Çavuş'un "Küçükü'da Gördüm Seni" gibi şarkılarına konu olduğu bir dönemdir. "Halk sanat ve zevk seviyesini şehir sanat ve zevk seviyesine ustalıkla tatbik etmeyi bilmiş", "şarkı formunda açtığı yepyeni bir çığır ile bugünün anlayışına, zevkine bütün tazeliği ve heyecanı ile seslenen bir seviyenin sahibi", şarkı formunun en önemli bestecilerinden biri olan Tanburi Mustafa Çavuş'un söz konusu döneme kadar kullanılmamış *küçük bir form* olan şarkı formunda verdiği eserler de dönemdeki farklılaşma olgusunun önemli simgeleridir (Özdemir, 2009:8).



Şekil 3: III. Ahmet'in dört şehzadesinin sünnet düğününü konu alan şenliği tasvir eden minyatürler (Atıl, 1999; r.24)

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

III. Selim Fransız İhtilali'nin (1789) yapıldığı yılda hükümdar olmuş, Avrupa'nın ve komşularının Fransız İhtilali ile meşgul olmalarını fırsat bilerek, siyasi ve askeri alanda ıslahatlara girişmiştir. Fransa'dan etkilenen ve Batı usulü yenilikçiliği benimseyen bir padişah olarak III. Selim'in siyaset ve diplomasi alanında yaptığı bir takım düzenleme ve yenilikler, Osmanlı Devleti'ne batının etkisini kolaylaştırmıştır (Karal, 1988: 73). Selim önce orduyu ıslahattan işe başlayarak, Yeniçeri Ocağı'na dokunulmamak üzere, *Nizâmı-ı Cedid* ordusunu kurmuştur (Okumuş, 2005: 22).

Yeni düzen anlamındaki *Nizam-ı Cedid*, dar ve geniş olarak iki durum için kullanılmıştır. Birincisi (dar anlamda) III. Selim devrinde Avrupa usulüyle yetiştirilmek istenen talimli askeri, ikincisi (geniş anlamda) ise III. Selim'in Yeniçeri'lileri kaldırmak, ulemanın nüfuzunu kırmak, Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın ilim, sanat, ziraat ve ticaret yönünden ilerlemelerine ortak yapmak için teşebbüs ettiği yenilik hareketlerinin bütünüdür (Karal, 1988: 61).

Sultan Selim, yukarıda da belirtildiği gibi, geleneksel üslubun en üst düzeye çıkmasını ve bu gelenekteki öğelere yeni bir anlayış getirilmesini sağlayan bir ekolün padişahıdır. Onun dönemi siyasi, askeri ve diplomasi ile birlikte müzikal açıdan da Avrupa'ya ilk önemli yaklaşımın gerçekleştirildiği dönem olmuş, hem geleneğe yeni bir soluk kazandırılması, hem de yeni öğelerin saray müziğine katılması açısından; batılılaşma hareketleri belki de saraya ilk keskin adımlarını III. Selim ile atmıştır.

Bir *ekol* olarak tanımlanabilecek olan bu devrin müzik hareketleri, kendisinden önce gelen dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza etmekle birlikte, yeni makam ve formların ilavesiyle geleneksel üslubun günümüze gelen sürecinde önemli bir dönüm noktasıdır. III. Selim ekolünün bu isimle oluşmasının ana sebebi; onun tek başına yarattığı bir müzik anlayışından çok, dönemde sanatçılara verdiği destek ve bu desteklere kendisinin de müzikal katkısıdır.

Askeri ve siyasi anlamda başlayan batılılaşma olgusu kültürel ve sanatsal hayat içinde kendisini göstermiş ve *cedid*ler dönemi başlamıştır. Makam, form, müzik yazısı ve nazariyat konusunda yapılan çalışmaların patronajı III. Ahmet dönemi ile ortaya çıkmış ve doruk noktasına erişmesi III. Selim ekolüyle gerçekleşmiştir. III. Selim Ekolü içinde, İsmail Dede Efendi (1778–1846), Şakir Ağa (1779–1840) gibi gelenekten gelen anlayışı devam ettiren besteciler

olduğu gibi, Basmacı Abdi Efendi, Tahir Ağa, Kemani Ali Ağa, Numan Ağa gibi şarkı formuna ya da raks müziği türleri olan köçekçe ve tavşancalara rağbet eden ve Hamamizade İsmail Dede Efendi ve ekole ismini veren III. Selim gibi hem geleneksel formlarda, hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde eserler veren besteciler yetişmiştir (Beşiroğlu, 2008: 5–7).

III. Selim Devrindeki makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar ve batılı formlarının saraya girişi; batılı anlayışın dönemin müziğine olan etkileri şeklinde düşünülebilir. İşte ilerici ve *reformcu* bir besteci olarak değerlendirilen ve Fransa'dan operet toplulukları getirip, sarayda piyano ve arp konserleri verdiren III. Selim'in reform çabaları geniş bir muhalefeti karşısında bulmuştur. Ancak tarihçiler; nezaketi ve sanatkârlık hassasiyeti ile tanınan III. Selim için bu eylemlerinin ve niteliklerinin onu ıslahat çalışmalarında önce başarısızlığa götürdüğünü, ardından da tahtından ve canından ettiğini ifade etmektedirler (Beşiroğlu, 1993, s.15). Çünkü III. Selimle birlikte ortaya koyulan reform çabalarına karşı, devlet içinde hala büyük ve etkili bir siyasi güç olan Yeniçeri Ocağı, âyânların yardımını ve ulemânın meşrutiyet desteğini alarak ayaklanmıştır. Şeyhülislamın fetvasıyla III. Selim'in tahtan indirilmesi, bu döneme son veren olay olmuştur (Okumuş, 2005: 24).

III. Selim ekolü içerisinde adı geçen Dede Efendi'den önemle bahsetmek gerekmektedir. *Mevlevî âyininde, kâra, besteden 3/4'lük şarkı formu ve köçekçeye* kadar uzanan çok geniş bir yelpaze içinde her türden eser vermiş olan Dede Efendi'nin halk müziği örnekleri denilen eserleri, aslında İstanbul'a ait şehir folklor parçalarıdır. İsmail Dede III. Selim'in ardından, II. Mahmut ve I. Abdülmecit dönemlerinde de saray müzisyenliği yapmış, ancak özellikle Abdülmecit'in iktidarı; III. Selim ve II. Mahmut'tan büyük ilgi ve saygı gören Dede Efendi'yi saraydan uzaklaştıran yıllar olmuştur. Çünkü söz konusu iktidar yıllarında; toplumsal düzen ve askeri gücün sağlanması için, batılılaşma hareketleri sarayda kendisini farklı bir biçimde göstermeye başlamıştır.

II. Mahmut Devri ve Sonrasında Batılılaşma Hareketleri: II. Mahmut (1808–1839) askeri yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturan yeniçerilileri lağvetmiş, III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askeri birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir (Mardin, 2002: 11–12). Böylece ıslahatın daha rahat ilerleyebileceği, nispeten engelsiz bir yol açmıştır (Kunt, 1997: 93). II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağını lağvetmesi, Osmanlı'nın geleneksel askeri müzik kurumu olan Mehterhâne'nin de ilgasına sebep olmuş, yine batı örneğiyle oluşturulmuş başka bir askeri müzik eğitim ve icra kurumu olan Muzıka-yı Hümayun 1828'de bir *bando kimliği* ile kurulmuştur. (Şekil 4a-b) Bandonun başına önce Fransız Manguel ve ardından İtalyan Guiseppe Donizetti (şeflik dönemi:1828-1856) getirilmiş, kurum zamanla saraydaki bütün müzik çalışmalarını bünyesinde toplayan bir okul haline gelmiştir.



Şekil 4a: Mehterhane (Osmanlı'da Resmi Kıyafetler, Arif Paşa Serisi 16) (<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/30>)



Şekil 4b: Bahriye Sıbyan Muzıkası (Malumat Mecmuası, 1909)

Söz konusu hareket, yani batılı bir kimlikle kurulan orkestranın varlığı ve saraydaki tek askeri müzik kurumu haline gelmesi; batılılaşmanın saraya birebir etkisidir. Dönemin müzik yazısı Hamparsum ile batı notasını bando takımına öğreten Donizetti'nin Osmanlı'ya gelişi bu açıdan önemli bir olaydır. Çünkü Donizetti'nin ilk bando şefi kimliğiyle birlikte, batı notası da 1650'lerden sonra ilk kez etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir (Şekil 5). Batı müziğinin saraydaki varlığının belirgin başka bir kanıtı Donizetti'nin II. Mahmut'a ithaf ettiği "Marş-ı Sultani" isimli ilk Osmanlı Marşıdır. Bu marşın ardından kurumun yabancı ya da Osmanlı uyruklu bestecileri makamsal yapıdan çok uzaklaşmadan, batının çok sesli yapısını bünyesinde barındıran çeşitli marşlar bestelemişler ve bu marşları da dönemin padişahlarına ithaf etmişlerdir. Mahmudiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı, Reşadiye Marşı gibi.



Şekil 5: Guisepe Donizetti (Gazimihal, 1955: 47) ve Hamparsum Müzik Yazısıyla Yazılmış Suzidilara Peşrevi (Kişisel Arşiv)

II. Mahmut dönemi yönetim ve sarayın müziği teşvik işlevini Osmanlı-Türk Müziği'yle birlikte, batı müziğini de teşvik ederek yerine getirmeye başladığı bir dönemi simgelemektedir. Abdülmecit döneminde ise durum çok farklı bir hal almıştır. Padişah, büyük amcası III. Selim ve babası II. Mahmut dönemlerinde büyük ilgi ve itibar görmüş Dede Efendi'ye saygı gösterse de; ondan geçmişin tantanalı örneklerinin benzerlerini değil, hafif ve kıvrak parçalar dinlemek istemiştir. Dede'nin Abdülmecit'ten hacca gitmek için izin

alması ve “bu oyunun tadı kaçtı” diyerek saraydan ayrılması da bir bakıma Osmanlı-Türk Müziği'nin saraydan gördüğü desteğin zayıfladığını simgelemektedir (Pekin, 1999).

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

8 Şubat 1856'da okunan, temel olarak Tanzimat Fermanı hükümlerini genişleten, İngiltere, Fransa, Avusturya ve Kırım Savaşı sonlarına doğru yabancı devletler tarafından barış için ön şart olarak koşulan Islahat Fermanı'na göre ise; Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki farklılıklar her alanda ortadan kaldırılacaktı. Bu ferman ile Hıristiyanlara bedelli askerlik, devlet memuru olma ve kendi okul, kilise ve hastanelerini açma hakkı tanınmıştı. İşte bu sebeplerle; Tanzimat ve Islahat Fermanları Abdülmecit döneminin “Batılı devletlere Osmanlı yönetiminin kapılarını açan” iki senedi olarak kabul edilmektedir.

Tüm bu siyasi gelişmelerle birlikte, Tanzimat ve Islahat Döneminin padişahı Abdülmecit, sarayda kadın orkestrası kurmuş ve aynı zamanda Topkapı Sarayını bırakarak, batı tarzında inşa edilmiş olan Dolmabahçe Sarayında oturmaya başlamıştır. Ayrıca yurt dışına ilk kez ziyaret amacıyla giden padişah da Abdülmecit'tir. 1856 yılında Fransız Elçiliği'nin verdiği baloya katılan Abdülmecit'ten evvel yurt dışına pek çok defa elçi ve seyyah gönderilmişse de, padişahın bizzat yurt dışına gitmesi, batıya olan öykünmenin ne derece arttığını göstermektedir.

Makam müziğini seven, dinleyen, hatta bu alanda besteler veren iki Osmanlı padişahı III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinden sonra; *doğu müziği-makam müziği* yerine, batı nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa'dan Fransız Litsz gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiş, Liszt Abdülmecit için bir marş bestelemiştir. 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve

operetler oynanmaya başlanmış, batıdan gelen sanatçıların bu temsilleri çoksesli müzik dünyasını zenginleştirmiş ve ardından 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyaları gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahnelemiştir. II. Abdülhamit'in de bu amaçla Yıldız'da bir tiyatro yaptırdığı bilinmektedir (Manrtan, 2000: 190).

Abdülmecid'in ardından tahta çıkan Abdülaziz (1861–1876), idarî ıslahatı önemsemiş, merkezîyetçiliği hafifleterek, yerel halka idarede sınırlı ve kurumlaşmış bir söz hakkı vermiştir. Sadece âyânın yararlanabileceği bu gelişme, yine de demokrasi yönünde atılmış önemli bir adımdır (Kunt, 1997: 146) Hem batı, hem de Osmanlı-Türk Müziği alanındaki besteleri ve müzisyen kişiliği ile bilinen Abdülaziz, dönemin batılılaşma hareketlerine atfen çaldığı piyanonun yanında, iyi derecede lavta icracısı olan ve ney üfleyen bir padişah'tır. Yine kendisine ait eserler, özellikle Hicaz makamında besteliği sirtto günümüzde halen sevilerek icra edilmektedir.

Abdülaziz'in Osmanlı-Türk Müziği'ne olan düşkünlüğü gibi, tahtan indirilmesi de III. Selim'den çok farklı olmamış, iç isyancıların bu girişiminden sonra, yeğeni V. Murat (1876- 3 ay) Osmanlı tahtına oturmuştur. Sultan Murat ile ilgili belgelerden bir kaçı aşağıda verilmiştir ki, bu bilgi ve belgeler onun da hem batı, hem de Osmanlı-Türk Müziği alanında yetişmiş bir müzisyen olduğunu kanıtlamaktadır: “V. Murad (1876) Efendi iyi piyano çalardı.... Sultanefendiler de iyi *piyano*, *kemençe* ve *lavta* çalarlardı” (Borak, 2004: 106). “Leyla Hanım³; I. Abdülmecid'in oğlu şehzade Murat Efendi'yi iyi tanıdığını, piyanodan başka flüt ve alaturka *kemençe* ile uğraştığını da söyledi” (Gazimihal, 1939:145- 146).

V. Murat'tan sonra tahta çıkan Abdülhamit döneminde (1876-1908) Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu ekonomik bunalım ve milliyetçi akımların etkisiyle Balkanlarda baş gösteren ayaklanmalar yurt içindeki meşrutiyet yanlısı görüşleri güçlendirmiştir. Abdülhamit bu sorunların çözümü olarak 23 Aralık 1876'da ilk Osmanlı anayasası olan Kanun-ı Esasi'yi ilan etmiş, Meclis-i Mebusan'ı'ı açmış ve Meşrutiyet dönemini başlatmıştır. Padişah ile meclisin ülkeyi birlikte yönetmesi ilkesine dayanan anayasa doğrultusunda, yargı bağımsızlığı ve temel haklar güvence altına alınsa da, egemenliğin tek kaynağı yine padişah olmuştur. Meşrutiyetin ilanından yaklaşık bir yıl sonra padişahın 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı ve Osmanlı için çok ağır koşullar içeren Ayastefanos Antlaşmasını gerekçe göstererek Meclis-i Mebusan-ı Şubat

³ Gençlik yıllarının büyük bir bölümünü Çırağan Sarayı'nda geçirerek, saray ve harem hayatına yakından tanık olan besteci ve yazar Leyla Saz'ın (1845–1936) anıları ve yine anı kitaplarıyla tanınmış Sadı Borak'ın çalışmaları dönemin musiki hayatına ışık tutmaktadır.

1878’de kapatması dönemin siyasî durumunun bozukluđunu göstermektedir da (Kunt, 1997; 154-165).

Söz konusu dönem içerisinde, batılılaşma hareketleri ile ilgili olarak, II. Abdülhamit “Eğer bizde bazı ıslahatlar kabul edilecekse, memleketin hakiki şartları göz önünde tutularak yapılmalıdır”...“Avrupa medeniyetinin en iyi taraflarını alıp, Sark kültürüyle meczetmek (birleştirmek) suretiyle meydana gelecek ve olgunlaşacak yepyeni bir medeniyeti bizde ancak müstakbel nesiller görebilecektir” ifadelerini kullanmıştır (Georgeon, 2006: 278). Ancak dönem, Osmanlı’nın çöküşünü hızlandıran öyle gelişmelerle örülmüştür ki, 1908’de Abdülhamit Jön Türklerden aldığı “Meşrutiyetin ilan edilmesi, aksi takdirde Şehzade Mehmet’i (Mehmet Reşat-V. Mehmet) tahta geçirecekleri” bildirisine karşısında Kanun-ı Esasi’yi ve Meşrutiyet’i tekrar ilan etmiş, yine de 31 Mart (13 Nisan 1909) ayaklanmasıyla tahtan indirilmekten kurtulamamıştır. Kendisinden sonra tahta çıkan kardeşleri Mehmet Reşat (1909-1918) ve Mehmet Vahdettin (VI. Mehmet) (1918-1922) dönemleri de 1 Kasım 1922’de saltanatın lağvedilmesiyle son bulmuştur.

Ünlü sosyolog ve siyaset bilimcisi Şerif Mardin’in (d. 1927) Osmanlı’nın son dönemlerindeki batılılaşma hareketlerini ele alışı, o dönemde batıya öykünme fikrinin farklı iki bağlamda vurgulandığını ifade etmektedir: “II. Meşrutiyet Dönemi açılmadan önce, 1905 yılında Japonların Rusları yenilgiye uğratmaları, geleneksel değerlerin modern bir medeniyette saklanılabilişliği konusunu yine ön plana itmişti. Acaba Osmanlılar, Japonların yaptığı gibi, Batı tekniğiyle yetinip, kendi değerlerini saklı tutabilirler miydi? İslamcı şair Mehmet Akif bu tezleri 1908’den sonra ortaya atan belirgin kişiler arasında yer alır. Böylece 1908-1918 yılları arasında batıyı *taklit* etmeye karşı koyan İslamcı bir akım da görülmektedir.

İkinci Meşrutiyet döneminde, hâkim siyasal kuruluş olan İttihat ve Terakki Partisi’nin düşüncesinde batının *güçlülük* ile bir tutulması durumu devam etmiştir. Ancak bu eğilimin karşıtı adını verebileceğimiz bir diğer eğilim de İttihat ve Terakki tarafından korunmuştur. Bu da Ziya Gökalp’in batının toplumsal özelliklerini araştıran, bu özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceğini arayan tutumudur...Batının sanat arayışının devamlı bir eksenini olan *sanat sanat içindir* anlayışı da genel olarak o devirlerin ve bu devirlerin Türkiye’inde kabul görmemiştir” (Mardin, 2002: 16-17).

Bu kabul görmeyiş somut bir biçimde; sarayın eski destek ve ilgisinden mahrum kalan Osmanlı-Türk Müziği’nin öncelikle yerini şehir içinde aramasıyla, Cumhuriyet döneminde ise yasaklanması ve dışlanması rağmen, halkın temayülü ile farklı yapı ve bağlamıyla her zaman var oluşuyla açıklanabilir.

Osmanlı Saray Müziği’ndeki Değişimler, Osmanlı-Türk Müziği’ndeki Batılılaşma Çabaları ve Şehir Müziğine Yansımaları: Batılılaşma hareketlerine saraydaki en büyük tepki, burayla ilişkide olan birçok bestecinin icra edilen yabancı parçalardan etkilenmesi ve nazire mahiyetinde eserler bestelemesi olmuştur. Bu eserler tabii ki onların yaratıcılıklarının sonuçlarıdır ki; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin 3/4’lük vals ritmindeki “Yine Bir Gülnihâl” adlı şarkısı bu duruma önemli bir örnektir (Şekil 6).

Şekil 6: Yine Bir Gülnihâl adlı eserin ilk bölümü

Şekil 6: Yine Bir Gülnihâl adlı eserin ilk bölümü

Diğer bir tepki ise; hem imparatorluğun, hem de İstanbul’un merkezi olan sarayda Türk Müziği’ne verilen desteğin azalmasıyla; icracıların mesleklerine saray dışında devam etmesi olmuştur. Sarayda kabul görmeyen Türk Müziği kendisine icra mekânı olarak saray dışını, yani şehir halk müziği mekânlarını seçmiştir. Lale Devri’yle birlikte İstanbul halkının ilgisi sebebiyle ilk nüveleri atılan şehir *halk müziği*; İstanbul’da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımının, mesirelerde, kahvehanelerde ve meyhanelerde genellikle raks eşliğinde icralar yapması ve hanende ve sazandelerin yanı sıra *köçek*, *tavşan* ve *çengilerin* bulunduğu *kaba saz* takımlarının şehir eğlence müziğine eşlik etmek üzere geliştirilmesi sonucunu getirmiştir (Aksoy, 1999: 807) (Şekil 7).



Şekil 7: Enderûnî Fazıl'ın *Hubanname* ve *Zenanname* adlı eserinde verdiği meyhanede *kaba saz* icrası resmi (Kişisel Arşiv)

İşte sarayda batı müziği icra edilirken, sözü edilen *ince saz* ve *kaba saz* toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. İcra mekânlarının saraydan şehre taşınması ise *Osmanlı Saray Müziği Kimliği*ndeki batılılaşma hareketlerinin en belirgin tepkileridir.

Sonuç: IV. Murat, IV. Mehmet, I. Mahmut, III. Selim, II. Mahmut, V. Murat gibi pek çok padişahın aynı zamanda müzisyen olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda, müziğin siyasi ve sosyal yaşam içerisinde daima önemli bir konum sahibi olduğu incelenen belgeler sonucunda tespit edilmektedir. Padişahın sefere bir mehter takımı ile gitmesi ya da askeri alandaki batılılaşma hareketlerinin "Mehterhane"nin ilgası ve batıya yönelik bir bando takımının kurulmasıyla başlaması bu duruma birkaç küçük örnektir. Çünkü askeri,

siyasi ve sosyal yaşamda vuku bulan her türlü olay, direk olarak müziğe de yansımakta ve etkilerini göstermektedir.

Bu açıdan Osmanlı'da yaşanan batılılaşma hareketlerinin doğal olarak müzik alanını da etkilediği, bir saltanat müziği kimliğine bürünen Osmanlı-Türk Müziği'nin, zaman içerisinde saraydaki konumu ve işlevini değiştirdiği söylenebilir. Opera, tiyatro ve orkestraların sayıları resmi itibarıyla gittikçe arttırılırken, gelenekten gelen fasıl icraları seyrekleşmiş ve solo icralar korolara oranla daha çok izleyici bulmuştur.

19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle Osmanlı-Türk Müziği'nin sarayda “gözden düşmesi” durumuna ilişkin devlet yaklaşım ve politikası, benzer bir mantıkla cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Batılılaşma bu sefer de halk melodilerinin armonizasyonu ve milli bir müziğin oluşturulması şeklinde algılanmış, gelenekten gelen Osmanlı-Türk Müziği ise Arap-Acem ve Bizans'a mal edilmiş, hatta bir dönem radyolardan dahi yasaklanmıştır (2 Kasım 1934-6 Eylül 1936).

Söz konusu dönem içerisinde çağın beklentileri, batılılaşma politikası, Türk Müziği'nin keder verdiği ve uyutucu olduğu iddiaları gibi kalıplaşmış fikirler; Türk Müziği'nde pek çok form, yapı ve izlenimi içine alan yepyeni bir dönemin başlamasına da yardımcı olmuştur.

Belki de, “batının vals ritmiyle Türk Müziği eserlerinin bestelenebileceğini kanıtlamak isteyen” Hammamizade İsmail Dede Efendi, dünyevi duygular üzerine kurulmuş şarkılarıyla “Türk Müziği'nin romantik dönemini başlattığı düşünülen” Hacı Arif Bey (1831–1884) ve yine bir başka şarkı bestekârı Şevki Bey gibi müzisyenler daha küçük formların ve küçük usullerin de dinlenilir ve sevilir olmasını sağlayan müzik adamları arasında başı çekmektedirler.

Sonuç olarak,

Yaşanan tüm bu olaylar dizgesi aslında bu makalenin konusu olan 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin yansımalarıdır.

Yüzyıla yakın bir süre devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk Müziği'nde gelenekten gelen büyük form ve usullerin kullanımı azalmış ve *bir batılılaşma dönemi* yaşanmıştır. Şarkı formundaki yeni arayışlar, daha fazla bölümlü şarkıların ve soru-cevaplı uzun aranağmeleri içeren şarkı türlerinin de rağbet bulmasına sebep olmuştur. Günümüzde gelenekten gelen meşk silsilesini takip eden ve geleneğin sembolü olan besteci, ses ve çalgı icracıları ile birlikte, geleneksel ekolü yeni bir bakış açısıyla takip eden müzisyenler ve tabi ki halkın temayülü “Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği”nin (Osmanlı-Türk Müziği) 20. yüzyıla taşınmasını ve devamlılığını sağlamıştır.

Kanımızca bu zenginlik, Osmanlı-Türk Müziği'nin icra üslubu bozulmadığı sürece, geleneğin günümüze bağlanması sürecine önemli katkılardır. Ayrıca Türk Müziği Devlet Koroları, Türk Müziği Devlet Konservatuarları vb. devlet kurumları da Osmanlı-Türk Müziği'nin yine devlet katında desteklenerek, yeni icra anlayışı ve bağlamıyla 21. yüzyıla taşınmasının önemli destekçileridir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, B., (1999). "Osmanlı Musiki Geleneği'nde Kadın", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, S. 10, s. 788-800.
- AND, M., (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı: Ankara.
- ATIL, E., (1999). *Levni ve Surname*, Koçbank Yayınları: İstanbul.
- BEŞİROĞLU, Ş. Ş., (1993). *III. Selim Devri'nin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- BEŞİROĞLU, Ş.Ş. (2008). "Ölümünün 200. Yılında Sultan III. Selim", *Bestekarlar Serisi: I*, İTÜ TMDK Yayınları: İstanbul
- BERKER, E. (1985). "Türk Musikisinde Dönemler", *Erdem*, S. 1, s. 147-168.
- BORAK., S., (2004). *Haremin İç Yüzü*, Kırmızı Beyaz Yayınları: Ankara.
- ÇOLAKOĞLU SARI G., SARI A. "Osmanlı-Türk Müziği Kimliğinin Oluşmasını Destekleyen Alt Yapı: İstanbul ve Saray", *7. Uluslar arası Türk Kültürü Kongresi: Tür ve Dünya Kültüründe İstanbul*, Bahçivanlar Basım Evi: Konya, (4)- 949-964. (Sempozyum Tarihi:5-10 Ekim 2009, Ankara)
- ELÇİN, Ş. (1975). *Ali Ufki-Mecmua-i Saz ü Söz*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- FINDIKOĞLU Z. F., (1958). *İçtimaiyat, Hukuk Sosyolojisi*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları: İstanbul.
- GEORGEON, F., (2006). *II. Abdülhamit*, Çev: Ali Berktaş, Homer: İstanbul.
- HANİOĞLU, Ş. (1985). "Baticılık", *Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları.
- KARAL, E.Z., (1988). *Osmanlı Tarihi*, TTK: Ankara, C. 5.
- KUNT, M., AKŞİN, S., TOPRAK, Z. ve ÖDEKAN, A., (1997). "Türkiye Tarihi III"- *Osmanlı Devleti 1600-1908*, Cem Yayınevi:İstanbul.

GAZİMİHAL, M. R., (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, Numune Matbaası: İstanbul.

GAZİMİHAL, M. R., (1955). *Türk Askeri Muzikalar Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.

MARDİN, Ş., (2002). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları:İstanbul.

MANTRAN, R., (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II*, (Çev. Server Tanilli), Adam Yayınları: İstanbul.

OKUMUŞ, E., (2005). *III. Selim Dönemi Yenileşme Çabaları*, Kamu Hukuku Arşivi Dergisi, Mart: 20-24.

ÖZCAN, Nuri, (1997). “15 ve 16. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki, XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler”, *İslami İlimler Araştırma Vakfı Dergisi*, Ensar Neşriyat, S. Kasım, s. 471-483.

ÖZDEMİR, S. (2009) *Tanburi Mustafa Çavuş*, Bestekarlar Serisi: 2, İTÜ TMDK Yayınları: İstanbul

PEKİN, E., (1999). *Sultani Bestekarlar*, CD/ Kitap, Kalan Müzik, İstanbul.

ÜLKEN, H.Z., (2001). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları: İstanbul.

<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/30> (27.02.2013)

Malumat Mecmuası, s: 15, s.1, 4 Ekim 1909

