

Araştırma Makalesi/Research Article

**19. Yüzyılda Görülen Batılılaşmanın 20. Yüzyıla Tesiri:
Dârü'l-Elhân Örneği**

Murat Can Dilber* – Cemal Karabaşoğlu**

(ORCID: 0000-0002-4824-0287 – 0000-0001-6182-3578)

Makale Gönderim Tarihi
12.06.2023

Makale Kabul Tarihi
12.07.2023

Atıf Bilgisi/Reference Information

Chicago: Dilber, M. C. – Karabaşoğlu, C., “19. Yüzyılda Görülen Batılılaşmanın 20. Yüzyıla Tesiri: Dârü'l-Elhân Örneği”, *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 8/2 (Eylül 2023): 1400-1426.

APA: Dilber, M. C. – Karabaşoğlu, C. (2023). 19. Yüzyılda Görülen Batılılaşmanın 20. Yüzyıla Tesiri: Dârü'l-Elhân Örneği. *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 8 (2), 1400-1426.

Öz

19. yüzyılın ilk yarısında Tanzimat fermanıyla başlayan süreçte özellikle siyasi, askeri ve eğitim alanlarında yapılan islahat ve yeniliklerin Osmanlı müzik kültürü üzerinde önemli etkileri olmuştur. Bu etkilerin ortaya çıkmasında geleneksel saray okulu Enderun'un yerine kurulan eğitim kurumları ile Mehterhâne-i Hümâyün'un yerine kurulan Mûzikâ-yı Hümâyün, müzik kültüründeki değişimin de başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Özellikle geleneksel müzik eğitim ve icrâsının yapıldığı kurumların faaliyetlerinin sonlanması ve yerlerine Mûzikâ-yı Hümâyün'un ihdas edilmesi neticesinde batılılaşmanın ve Batı müziğinin kurumsal tarzda icrâ edilmeye başlanması önemli bir değişimi ifade etmektedir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bu

* Dr. Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, devlet Konservatuarı, Türkiye, muratdilber@sakarya.edu.tr.

Ph.D., Res. Assist., Sakarya University, State Conservatory, Turkey.

** Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türkiye, cemalk@sakarya.edu.tr.
Assoc. Prof. Dr., Sakarya Universty, State Conservatory, Turkey.

değişimin bir sonucu olarak Batı müziği icracılığı ve bestekârlığı, yüzyılın sonuna doğru bilhassa saray ve çevresinde yaygınlaşmıştır. Batı müziğinin bu düzeyde yaygınlaşması ve kurumsal olarak icrâ edilmesi karşısında Türk mûsikîsi çevrelerinde de kurumsallaşma çalışmaları ortaya çıkmıştır. Bu çalışma ile 19. yüzyılda başlayan değişimin bir sonucu olarak 20. yüzyılın başlarında kurulan Dârü'l-elhân'ın, kurumsal yapısı ve eğitim sistemi üzerinden Türk mûsikîsindeki değişim ve dönüşüm açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Mûsikîsi, Dâr'ül-Elhân, Batılılaşma, Batı Müziği, Müzik Kurumları

The Effect of the 19th Century Westernization to the 20th Century: Sample of Dârü'l-Elhân

Abstract

In the process that started with the Tanzimat edict in the first half of the 19th century, the reforms and innovations made especially in the fields of politics, military and education had important effects on the Ottoman music culture. In the emergence of these effects, the educational institutions established instead of the traditional palace school Enderun and the Mûzikâ-yı Hümâyün, which was established instead of the Mehterhâne-i Hümâyün, are also accepted as the beginning of the change in music culture. Especially as a result of the termination of the activities of the institutions where traditional music education and performance is carried out and the creation of Mûzikâ-yı Hümâyün, the westernization and the beginning of the performance of Western music in an institutional style represents an important change. As a result of this change in the first quarter of the 19th century, Western music performing and composing became widespread towards the end of the century, especially in the palace and its surroundings. In the face of the widespread and institutional performance of Western music at this level, institutionalization efforts have also emerged in Turkish music circles. In this study, the change and transformation in Turkish music will be tried to be explained through the institutional structure and education system of Dârü'l-elhân, which was established in the early 20th century as a result of the change that started in the 19th century.

Keywords: Turkish Music, Dâr'ül-Elhân, Westernization, Western Music, Music Institutions

Giriş

19. yüzyılın ilk yarısında Tanzimat fermanıyla başlayan süreçte özellikle siyasi, askerî ve eğitim alanlarında yapılan ıslahat ve yeniliklerin Osmanlı müzik kültürü üzerinde önemli etkileri olmuştur. Bu etkilerin ortaya çıkış sürecinde geleneksel saray okulu Enderûn-ı Hümâyun'un yerine açılan eğitim kurumları ile Mehterhâne-i Hümâyun'un yerine kurulan Mûzikâ-yı Hümâyun, müzik kültüründeki değişimin de başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda geleneksel müzik eğitim ve icrasının yapıldığı kurumların faaliyetlerinin sonlanması ve yerlerine Mûzikâ-yı Hümâyun'un ihdas edilmesi sonrasında Batı müziğinin¹ kurumsal tarzda icra edilmeye başlanması, önemli bir zihniyet değişimini ifade etmektedir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bu değişimin bir sonucu olarak Batı müziği icrâcılığı ve bestekârlığı, yüzyılın sonuna doğru bilhassa saray ve çevresinde yaygınlaşmıştır. Batı müziğinin bu düzeyde yaygınlaşması ve kurumsal olarak icra edilmesi karşısında Türk müziği çevrelerinde de kurumsallaşma çalışmaları ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda başlayan ve etkileri günümüze kadar uzanan bu dönüşümün boyutlarını tespit edebilmek için Türk müziği geleneğinin açıklanması faydalı olacaktır.

19. Yüzyıla Kadar Türk Müsikisinde Eğitim, Aktarım ve Bilimsel Çalışmalar

Meşk Geleneği

Türkler'in İslâmiyet öncesindeki müzikal uygulamalarına dair kaynaklarda sınırlı bilgiler olmakla birlikte, dini ayinlerinde, savaş meydanlarında, hakanın huzurunda ve kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarımda müziği kullandıkları belirtilmektedir. Yazılı müzik geleneğinin tespit edilemediği bu dönemdeki müzik kültürlerinin daha çok sazla söylenen halk şiirlerinden, mille destanlardan ve kahramanlıklardan ibaret olduğu söylenebilir. Mûsikî ile şiirin henüz ayrılmadığı bu ilk devir eserlerindeki kafiye kaideleri de basit ve iptidai idi.² Ayrıca sözlü gelenek içerisinde müzikal aktarımın gerçekleştirildiği

¹ Bu çalışmanın tamamında Batı müziği ile kastedilen, Çoksesli Avrupa Müziğidir.

² Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, 1981, s. 11-12.

bu dönemde, müzisyenlerin eğitimlerinin de usta-çırak ilişkisi tarzındaki meşk ile olması muhtemeldir.

İslam medeniyetinde geleneksel mûsikî eğitimi meşk metoduyla gerçekleştirilmiş, çalgı ve ses eğitiminin yanı sıra repertuarın korunması ve nesilden nesile aktarımı da bu metotla sağlanmıştır. 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Türk mûsikîsi öğretimi tamamen bu metoda dayalı olarak devam etmiştir.

Türklerin Orta Asya'dan beri kullandıkları bir eğitim ve aktarım metodu olan meşkin kurumsal olarak uygulanışına dair elimizdeki en eski tarihsel bilgiler Ali Ufkî Bey'e aittir. 17. yüzyılda Enderûn'da gerçekleştirilen uygulamaya dair Ali Ufkî Bey şu bilgileri vermektedir;

Meşkhâne mûsikî talim edilen odaya denir. Akşama kadar açık olan bu odaya oda müzikçileri ile askerî müzikçiler meşk etmeye gelirler. Divândan sonra üstadlar gelip meşkhânedede otururlar. İçoğlanları da üstadların karşısına otururlar. Kâh çalgı eşliğinde kâh çalgısız olarak kendilerine en hoş eserleri öğretilir... Tonları bilirler ve bunlarla ezberden şarkılar bestelerler. Murabba, kâr, nakış, semâî gibi çeşitli ince eserlerde ritim her zaman küçük bir davulla sağlanır... Tesbih, ilâhi, tevhid gibi samimi ve ciddi dinsel eserlerde ise ellerini kaldırıp indirerek ölçü vurmazlar. Mûsikî hep ezbere öğrenilir, yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür.³

Hafızayı ön plana çıkartan bir eğitim yöntemi olarak meşk metodunun en büyük faydası, talebenin bir eseri, bir çalgıyı ya da herhangi bir müzik türünün icrâ tekniğini hocasının tarz ve üslûbuyla öğrenerek tavır denekolü devam ettirmesi olmuştur.

Türk mûsikîsi nazariyatı bilgisi bakımından hocaların farklılaşmasının yanı sıra ayrıca her hocanın uzmanlaştığı farklı türler ve formlar vardır. Başarılı bir icrâ için ise bu formların üslup ve tavırlarının yansıtılması gerekir. Bu yüzden öğrencinin bir hocadan bütün türleri ve formları meşk etmesi mümkün olmamıştır. Bu sebeple Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî unvanıyla şâd edilen Hafız Mehmed Zekâi Dede Efendi'nin oğlu Hâfız

³ Ali Ufkî, *Saray-ı Enderun*, çev. Türkis Noyan, İstanbul, 2013, s. 49; Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, 1990, s. 44-45.

Ahmed İlhâmi Efendi, önce babasından meşk etmiş, Eyüp Câmii derslerine devam ederek medreselerde okutulan ilimlerden icâzetnâme almış ve Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi'den ney, Yenikapı Mevlevîhânesi Kudümzenbaşısı Ahmed Dede'den Na't-ı Mevlânâ'yı ve bestelenmiş Mi'râc-ı Şerîf'i meşk etmiştir.⁴ Ayrıca Zekâi Dede'nin talebesi Darüşşafakalı muallim Kazım Bey'e na't ve durağın tavrını Behlül Efendi'den (ö. 1895) öğren⁵ demesi, mûsikî formlarındaki icrâ ve tavır hususiyetlerine gösterilen önemini vurgulamaktadır.

15. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı sarayında eğitim veren Enderûn'da başta mevlevîhâneler⁶ olmak üzere Halvetî, Kâdirî, Rifâî, Gülşenî, Bektâşî tekkelerinde; ses ve makam uygulamalarına dayanan hafızlık geleneğiyle camilerde; Nevbet geleneği ile askerî müzik kurumu mehterhânedede⁷ özel dersler ve ev toplantılarında⁸; mûsikî topluluklarında, cemiyetlerde⁹ ve kahvehanelerde¹⁰ meşk yöntemiyle mûsikî öğretiminin yanında icrâ tavrı ve repertuar aktarımı gerçekleştirilerek bestekârlar yetişmiştir.¹¹ 19. ve 20. yüzyıllarda Batılılaşma etkisiyle kurulan müzik eğitim kurumları ile konservatuarlarda meşk metodu kısmen uygulanmış olup günümüzde de belirli ölçülerde bu eğitim modeli sürmektedir.

Hafızaya dayalı bir yöntem olması sebebiyle meşk, kâr, âyîn, mirâciye gibi büyük formların öğrenim ve aktarımını zorlaştırarak zaman içerisinde değişmelerine ve unutulmalarına sebep olmuştur. Ancak repertuardaki bu versiyon farklılığı dönemsel olarak değişiklik

⁴ Şemsettin Şeker, *Ders İle Sohbet Arasında On Dokuzuncu Asır İstanbulunda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, İstanbul, 2013, s. 568; Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Mûsikîşinâsları*, İstanbul, 1958, s. 46.

⁵ İnal, *Hoşsada*, s. 104-105.

⁶ Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlevî Adab ve Erkânı*, İstanbul, 1963, s. 75-109.

⁷ Haydar Sanal, *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul, 1964, s. 65.

⁸ Şeker, *Ders İle Sohbet Arasında*, s. 571-575; İnal, *Hoşsada*, s. 74-104-105-178.

⁹ Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul, 2004, s. 167; Nuri Özcan, "Dârütta'lim-i Mûsikî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* İstanbul, 1994, 9/ s. 9-10.

¹⁰ Rauf Yektâ, *Esâtiz-i Elhân: Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, 1318, s. 23-23; Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Ankara, 2000, 1/ s. 223; Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul, 1943, 2/ s. 468.

¹¹ Yalçın Çetinkaya, *Müzik Yazıları*, İstanbul, 1999, s. 50.

gösterebilen müzik zevkiyle, makam ve usûl algılarının değişmesi ya da gelişmesi gibi nedenlerle de açıklanabilir. Başka bir ihtimal ise döneme göre basit düzeydeki eserlerin talebelere meşk edilmeye değer görülmemesi neticesinde bu eserlerin repertuardan çıkarak kaybolmasıdır. Bu durum kendisinden meşk edilen bazı hocaların zor parçaların öğrenilmesi konusundaki yetersizlikleri¹², estetik kaygılarla seçtikleri eserleri meşk etmesi, kalıcı bir değerde görmedikleri ya da problemlili olduğunu düşündükleri eserleri ise intikal ettirmemesi ile icrâcılarının bilgi ve seviyelerinin yetersizliği gibi sebeplerle açıklanabilir. Saz eserlerin meşkinde ise sözlü eserlerin meşkinde yararlanılan güfte mecmuaları gibi yardımcı materyal olmaması sebebiyle kayıp eser sayısı artmıştır. Bu durum mevcut enstrümantal repertuara ait eserlerde değişiklik oranını yükseltmiştir.

Olumsuz tarafları bulunmasına rağmen nota yerine meşkin tercih edilme nedenine dair Sadettin Nüzhet Ergun'un şu açıklaması önemlidir:

*İstanbul konservatuvarının başardığı mühim işlerden biri de dini ve ladini eserlerden muhtelif tipleri plakla tespit etmek olmuştur. Ve bu tarz, hiç şüphe yok ki notaya pek çok defalar müreccahtır. Çünkü nota, tavır ve mahalli lehçe farklılıklarını gösterecek mahiyette değildir. Türk mûsikîsinin hakiki üstatları bunun içindir ki münhasıran notaya bağlanmamışlardır. Nitekim bu asırda ve XIX. asrın son yarısında sadece nota ile Türk mûsikîsini öğrenen ve öğretenlerin besteledikleri eserlerde bariz bir donukluk vardır.*¹³

Bu açıklama eser kayıpları ve değişikliklerine rağmen meşk metodunun üslup ve tavır intikalini mükemmel bir şekilde sağlamaya olanak verdiğini belirterek Türk mûsikîsi otoriteleri tarafından niçin tercih sebebi olduğunu açıklamaktadır. Bununla birlikte insan belleğinin ve hatırlama gücünün yetersizliği, eserlerin zamanla çeşitlenerek çoğalması, zorlaşması ile meşk usulünün artık yetersiz kalması, eserlerin unutulmaması, tekrar icrâ edilmesi imkânı ve başkalarına da öğretilmesi gereği müziğin bir tespit aracının, yani müzik yazısının lüzumunu doğurmuştur.

¹² Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, Ankara, 2006, 2/ s. 133.

¹³ Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, 2/ s. 629.

Edvar Geleneği ve Nota

Müziğin tekrarlanabilmesi amacıyla bir takım özel işaretlerle müzikal seslerin yazılmasını ifade eden nota, günümüzdeki yaygın şekline ulaşincaya kadar çok değişik evrelerden geçmiştir. Müzik yazısının ilk defa ne zaman ve nerede ortaya çıktığı konusunda kaynaklarda farklı bilgiler yer almakla birlikte eski çağlarda ve değişik kültürlerdeki varlığı kabul edilmektedir.

İslamiyet döneminde Dârülhikme faaliyetleriyle riyâzî bir ilim olarak sınıflandırılan mûsikînin yazılı geleneği sonraki yüzyıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk müziği tarihinde farklı dönemlerde müzik kuramının bilimsel boyutuna dair telif edilen edvar kitapları, yazıldıkları dönemin müzik nazariyesini açıklamak, çalgıların akort düzenleri hakkında bilgi vermek ve kısmen bestekârlığa dair açıklamalar yaparken melodik örnekler sunulurken kullanılmıştır.¹⁴ Mevcut repertuarı kaydetmek ve gelecek kuşaklara aktarmak ya da bestekârların eserlerini korumak amacıyla kullanımı yaygınlaşmamıştır. Ancak el-Fârâbî (ö.950), İbn Sînâ (ö.1037), Safiyyüddîn Urmevî (ö.1294), Abdülkâdir Merâgî (ö.1435), Kutbunnâyî Osman Dede (ö.1729)¹⁵, Abdülbâkî Nâsır Dede (ö.1821) gibi nazariyatçılar tarafından farklı sistemlerde ebced nota yazımı kullanılmıştır. Esasen Arap ebced notasının mûsikîşinaslar, icrâcılar tarafından bilinmediği, hiç olmazsa kullanılmadığı, bilginlere ve filozoflara mahsus olduğu muhakkaktır¹⁶ düşüncesi ise eserlerin yazıldığı yüzyıllardaki nazari ve ameli mûsikî algısıyla birlikte değerlendirilmesi gereken bir durumdur.

Türk müziğinin pratik ve teorik alanlarında önemli bir şahsiyet olarak Rauf Yekta Bey aşağıdaki açıklamasıyla Türk mûsikîşinaslarının nazariyata ve notaya bakışlarını şu şekilde dile getirmiştir:

¹⁴ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara, 1990, 2/ s. 136; Ruhi Ayangil, “ XVII. yüzyılda Türk Mûsikîsi”, *Yeni Türkiye* 57 (Mart Nisan 2014), s. 472; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul, 1986, s. 129.

¹⁵ Ayangil, “XVII. yüzyılda Türk Mûsikîsi”, s. 472; Eugenia Popescu Judetz, *Türk Mûsikîsi Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul, 1998, s. 37-38.

¹⁶ Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, İstanbul, 1974, s. 96-99.

*Mûsiki ile lisanlar arasında birçok cihetten müşâbehet ve münâsebet vardır. Bütün lisanlar gibi mûsikî de ya amelî ve ya nazarî olarak ta'lim edilebilir.*¹⁷

Türk müziği tarihinde ebced notasının dışında repertuarı kaydetmek için de nota sistemleri geliştirilmiştir. Bunlar arasında Ali Ufkî Bey (ö.1675), Kantemiroğlu (ö.1723)¹⁸ ve Hamparsum Limonciyan (ö.1839) tarafından geliştirilen yazım teknikleri, ebced sistemine kıyasla daha fazla eser notasyonu üzerine yoğunlaşmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ayrıca Mûzikâ-yı Hümâyun öğrencilerine ders vermek üzere yurt dışından gelen hocalar aracılığıyla yaygınlaşan grafik batı notası da kullanılmaya başlanmıştır. Yine bu dönemde Türk müziği eğitiminde meşk ile birlikte Hamparsum notası da sınırlı düzeyde kullanılmıştır. Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşı Mehmed Emin Dede Efendi, Hâfız İshakzâde Sâdık Bey'in hânesine akşamları devam ederek evvelâ Dede Efendi'nin Nevâ faslından başlayarak birçok nadide eser geçmişler, her dersi müteakip eserlerin notalarını defterine yazmıştır. Bolâhenk Nuri Bey'e de devam eden Emin Dede, onun bestelediği Karcığar ve Bûselik âyînlerini kendisinden yazmıştır.¹⁹ Bu durum nota kullanımının müzik eğitimi ve aktarımı için bir metot olarak değil sadece eseri hatırlamaya yardımcı bir araç olarak kullandıklarını, diğer bir açıdan ise geleneksel müzik eğitiminde batı tarzına benzer değişimlerin ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir.

19. yüzyılda yaşanan değişimler neticesinde batı tarzı grafik notanın Türk müziğinde yaygınlaşması Dârülelhan ile olmuştur. Buradaki yazım şekli porteli batı notası tarzında ancak güfteler Osmanlı Türkçesi yazım tekniğinin tersine soldan sağa heceler halinde uyarlanmıştır. Bu yazım sistemindeki alterasyonun gösterilmesi konusundaki eksiklikler özellikle 20. yüzyılda Hüseyin Sadettin Arel ile Suphi Ezgi'nin yaptığı çalışmalarla giderilmeye çalışılarak günümüz Türk müziğinde kullanılan müzik yazısı sistemi oluşturulmuştur. Türk müziği geleneğinde yaşanan bu değişimlerin ortaya çıkmasında ise 19. yüzyılda yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişmelerin önemli etkileri olduğu muhakkaktır.

¹⁷ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, İstanbul, 1926, s. 5.

¹⁸ Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât*, haz.Yalçın Tura, İstanbul, 2001, 1/XXVII-XXXVI; Ayangil, " XVII.yüzyılda Türk Mûsikîsi", s. 476.

¹⁹ Şeker, *Ders İle Sohbet Arasında*, s. 568-569; İnal, *Hoşsada*, s. 176-177.

19. Yüzyılda Siyasi ve Kültürel Hayat

19. yüzyılın başlarında III. Selim (ö.1808) ve II. Mahmud (ö.1839) devrinde çağdaş bir devlet mekanizması kurmak için merkezî devlet otoritesi tahkim etme gayesiyle önemli ıslahatlar gerçekleştirmiştir. 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla ıslahat düşünce ve uygulaması yeni bir ivme kazanmıştır.²⁰ Zira III. Selim’in tahttan indirilmesine giden gergin süreç içerisinde yeniçeri sorunu ana merkezde de üst seviyeye çıkmıştır.²¹ II. Mahmud devri, Osmanlı siyasi tarihinde, Batı’nın gelişmişlik seviyesine ulaşma gayesiyle yapılan ıslahatların ve batılılaşma akımının etkilerinin, dönemin düşünce, eğitim, hukuk, edebiyat, mimari ve mûsikî hayatında ortaya çıktığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu etkilerin daha çok eğitim sisteminde ve özellikle Batı tarzında eğitim veren Mûzikâ-yı Hümâyun (1826)’un kurulmasında ortaya çıktığı söylenebilir.²² Batı tarzı kurumların kurulmasının yanında geleneksel kültürü yaşatan kurumların da faaliyetlerini sürdürdüğünü ayrıca belirtmek gerekir.

Sultan Abdülmecid (ö.1861) döneminde mekteplerinin ıslahı gayesiyle 8 Kasım 1846’da Mekâtib-i Umûmiyye Nezâreti’nin kurulmuş ve büyük ölçüde Fransız akademisi örnek alınarak şekillendirilen Dârülfünun açılmıştır.²³ Nezaretin yayınladığı nizamnâmeler ile ilköğretim mecburi öngörölmüş, genel öğretim kademe ve derecelere ayrılmış, batı ölçülerine uygun öğretim ilke ve yöntemleri belirlenmiştir. Ayrıca kızların eğitiminin önemi vurgulanarak öğretim meselelerine modern bir yaklaşımla çözümler bulunmaya çalışılmıştır.

Batıdaki gelişmeleri yakından takip eden II. Abdülhamid (ö.1909)’in saltanat döneminde ise maarifte batılılaşma yönünde önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Kızların eğitim ve öğretimine verilen önemin bir sonucu olarak 12 Eylül 1914’te edebiyat, riyâziyyât ve tabiat

²⁰ Kemal Beydilli, “Islahat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* İstanbul,1999, 19/ s. 183-184.

²¹ Serkan Yazıcı, Osmanlı Devleti 1699-1923, Muhammed Bilal Çelik (Ed), *Türk Tarihi ve Kültürü*, (s. 177-209).

²² M. Şükrü Hanioğlu, “Batılılaşma”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* İstanbul, 1992, 5/ s. 148-152.

²³ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1983, 1/ s. 397.

bölümlerinden meydana gelen müstakil bir inâs Dârülfünunu kurulmuş, daha sonra da hukuk ve tıp bölümlerine kız öğrenciler alınmıştır.

Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanları ile birlikte batı medeniyetinin tesirlerine resmen açılan Osmanlı Devleti, Batı'nın siyasî, edebî ve felsefî birikimini Fransız kültürü üzerinden tanımıştır. Batı kültür ve medeniyetini anlamak için yapılan temasların neticesinde Osmanlı Devleti'nin mevcut içyapısı ve kültürü gerilik sebebi, Avrupa'nın ve kültürünün üstünlüğü ise mutlak olarak değerlendirilmiş, batıyı taklit etmekten başka bir çarenin olmadığı vurgulanmıştır. Sultan Mahmud döneminde elçi göreviyle Londra'da bulunan Mustafa Reşit Paşa, kalıcı devlet sistemi üzerindeki düşüncelerini paylaşmış ve günümüzde Gülhane Hatt-ı Hümayun'u olarak bilinen Tanzimat Fermanı'nı ortaya çıkartmıştır.²⁴ Bu düşünce etrafında gelişen ve zamanla şekillenen yeni akımlar edebiyat, mûsikî, resim vb. güzel sanat dallarında da değişik tarzda eserlerin ortaya konmasına zemin hazırlamış ve bu yenilikçi hareketten kültürün neredeyse bütün unsurları etkilenmiştir.

Asrılık, asrileşme ve muasırlaşma kelimeleriyle ifade edilen bu hareketin müzik alanında ortaya çıkardığı en belirgin düşünce ise geleneksel müziğe alaturka tabiri ile gericilik, Batı müziğine ise alafranga tabiriyle çağdaş ve ilerencilik anlayışının atfedilmesi olmuştur. Müzik alanında 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılda devam eden bu zihniyetin ortaya çıkardığı bir çatışmanın etkileri halen devam etmektedir. Bu sebeple batılılaşma akımının etkilerinin Osmanlı mûsikî muhitlerinde gelenekseli yeniden yorumlama ve çağın gereksinimlerine ayak uydurma tarzındaki zihniyet değişikliğinin hazırlayıcısı olduğu söylenebilir.

19. Yüzyılda Türk Mûsikîsi

19. yüzyılın ilk yarısında Türk mûsikîsi tabii seyrine devam ederek en yüksek derecesini bulmuştur. Yüzyılın başında hüküm süren III. Selim'in ve II. Mahmud'un bestekârları, müezzinleri²⁵, hânendeleri, sâzendeleri himaye etmeleri ve onlara ihsanlarda bulunmaları sayesinde, Türk mûsikîsi gelişim kaydetmiş, Hammâmîzâde İsmail Dede, Küçük Mehmed

²⁴ Serkan Yazıcı, Osmanlı Modernleşmesi, Ahmet Şimşek (Ed), *Modern Türkiye Tarihi*, (s.42-57).

²⁵ Yılmaz Öztuna, "Müezzin", *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, İstanbul, 1969, 1/ s. 55.

Ağa, Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa ve Őâkir Ağa gibi birçok önemli şahsiyetin yetişmesinde müessir olmuşlardır.²⁶ Bununla birlikte her ikisinin de müzikle irtibatları ilgi düzeyinde kalmayıp Türk mûsikîsinin önemli bestekârları arasında yer almaktadırlar. Özellikle III. Selim, zamanının en tanınmış sâzendelerini, hânendelerini, bestekârlarını saraya toplayarak fasıllar yaptırmış, çalan ve okuyanların çokluğu münasebetiyle küme faslı tabiri o zamandan itibaren bu türlü çalış ve okunuşlar hakkında kullanılmaya başlanmıştır.²⁷

Türk mûsikîsi Dellâlzâde İsmâil, Kazasker Mustafa İzzet, Tanbûrî Büyük Osman Bey, Yusuf Paşa ve Zekâî Dede gibi mûsikîşinaslarla son sanatlı örneklerini vererek yerini Sermüezzîn Rifat Bey²⁸, Hacı Ârif Bey ve ardından Őevki Bey ile şarkı formuna bırakmaya başlamıştır. Bu yeni dönemden sonra artık kâr, murabbâ, semâî gibi büyük formlardaki bestelere ve usûllere daha az rastlanacaktır. Ayrıca yüzyılın sonuna doğru Dînî mûsikî formlarından mirâciye, mevlid, durak, mersiye ve tevşihlere rağbetin gittikçe azalarak bunların yerine öğrenilmesi kolay eserlerin yayılması, mûsikî zevkinde diğer dönemlerden farklılaşan bir değişimin göstergesidir. Hammâmîzâde İsmâil Dede'nin, "Artık bu oyunun tadı kaçtı"²⁹ şeklindeki serzenişi ise bu gerçeğin bir ifadesidir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Türk mûsikîsinde bir gerileme dönemi başlayarak gerek mûsikîde, gerekse cami ve tekke mûsikîlerinde bariz bir durgunluk görülür. Olgun eserler ibda eden bestekârlar azalmış, evvelce vücuda getirilen sanatkârane mahsuller unutulmaya başlanmıştır.³⁰ Bunun bir neticesi olarak yüzyılın başlarında besteli bir şekilde okunan mevlid ile mirâciyenin nevâ bahri, 20. yüzyılın ilk yıllarına ulaşmadan unutulmuştur.

Yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen yenileşme hareketleri dolayısıyla yeniçerilerin ilgası ile Türk mûsikîsinin en önemli müesseselerinden

²⁶ Ergun, *Antoloji*, 2/ s. 399-401.

²⁷ Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 2/ s. 340.

²⁸ Murat Can Dilber, *Sermüezzîn Rifat Bey'in Hayatı ve Besteleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2018, s.8.

²⁹ Haydar Sanal, "Batılılaşma", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1992, 5/ s. 183.

³⁰ Ergun, *Antoloji*, 2/ s. 401.

Mehterhâne-i Hümâyun (1826)³¹ etkisiz bırakılmıştır. Zira Mehterhâne-i Hümâyun'un kapatıldığı iddia edildiği yıldan tam 10 yıl sonra mehterlik pâyesine ait maaş dökümleri arşiv belgesinde yer almaktadır.³² Bu sebeple Yeniçeri ocağı lağv edilmiştir ancak mehterlik sıfatı belirli bir süre daha yok olmamıştır.

Mehterhâne-i Hümâyun'un görev kapsamının daraltılmasından ötürü Mûzikâ-yı Hümâyun ile Batı müziği öğretimi Osmanlı Devleti'nde resmen başlamış ve günümüze kadar sürecek "Türk-Batı" müziği ikiliğinin de temelleri atılmıştır. Mûzikâ-yı Hümâyun başlangıçta millî mûsikiye yeni bir değer katmadığı halde zamanla marş adı verilen bestelerin büyük rağbet görmesi sayesinde askerî mûsikîde yeni bir unsur olarak yer almıştır.³³ Bando, orkestra, fasıl takımı ve müezzinân kısımlarının yanı sıra opera, operet ve tiyatro gibi yan şubeleri de bulunan Mûzikâ-yı Hümâyun, klasik faslı devam ettiren "fasl-ı atîk" ve genellikle armonize şarkılar ve fantezi eserler icrâ eden "fasl-ı cedîd" olmak üzere ikiye ayrılarak faaliyetlerini sürdürmüştür.³⁴

Tekkelerde temerküz eden mûsikîyi vücuda getiren mutasavvıf bestekârlar, aynı zamanda mûsikînin de şekillenmesinde önemli rol oynamışlardır. Türk mûsikîsinin tüm kurallarını çok iyi şekilde uygulayan bu mûsikîşinaslar, verdikleri eserleriyle Türk müziğinin en seçkin bestekârları olmuşlardır. Etkileri sadece mûsikî ile sınırlı olmayan bu şahsiyetler kendi tarikatları ve dindaşlarının yanı sıra aynı zamanda gayri müslim bestekârlar üzerinde de müessir olmuşlardır. Yine bestekârların müntesip olduğu tekkeler, mûsikî alanında birer konservatuar vazifesi icrâ ederek³⁵ mûsikî alanında önemli şahsiyetler yetiştirmeye devam etmişlerdir. Türk müziğinin kuramını tetkik edebilecek düzeyde nazarî ve amelî boyutlarına hâkim olan tekke mûsikîşinaslarının faaliyet ve etkileri, sokaktan saraya kadar icrâ edilen

³¹ Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 2/ s. 450.

³² BOA, D..BŞM.d. 42566.

³³ Sanal, "Batılılaşma", s. 185.

³⁴ Murat Can Dilber, *Mûzikâ-yı Hümâyun*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2023, s.54.

³⁵ Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, 1953, 446-447; Sezai Küçük, "İstanbul Mevlevîhanelerinin Türk Sanat ve Edebiyat Hayatına Katkıları", *Türk Kültürü Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik*, *Ulusal Sempozyumu 14-16 Aralık 2006 Bildiriler*, Konya, 2007, s. 508.

tüm türler üzerinde etkili olmuştur. Bu şahsiyetler arasında Abdülbâki Nâsır Dede (ö.1821), Abdurrahim Kühî Dede (ö.1831), Şikârîzâde Ahmed Efendi (ö.1831), Hammâmîzâde İsmail Dede (ö.1842), Mutafzâde Ahmed Efendi (ö.1883), Eyyübî Zekâî Dede (ö.1897) ve Hüseyin Fahreddin Dede (ö.1911)³⁶ sayılabilir.

19. yüzyılın sonlarına doğru Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede ve Bahâriye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Türk mûsikîsine ilmî olarak eğilme ihtiyacını hissetmiştir. Türk mûsikîsi tarihi, nazari sisteminde yer alan perdeler, aralıklar, makamlar ve usuller üzerinde ortak tetkikler yapan bu mûsikişinasların çalışmaları yazılı bir metin haline getirilmemiş, onların elde ettikleri 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 bu çalışmaları genişleterek makale ve müstakil eserler halinde yayınlamışlardır. Bunlar günümüzdeki Türk mûsikîsi ses sisteminin ilk adımlarını oluşturmuştur.

Bu yüzyılda ayrıca Abdülbâkî Nâsır Dede, yazdığı nazariyat kitapları ve ortaya koyduğu nota sistemiyle; Hamparsum Limonciyan da Cumhuriyet'e kadar devam eden süre içerisinde rağbetle kullanılan ve kendi ismiyle anılan yeni bir nota sistemiyle mûsikî müellifliğinin başarılı örneklerini vermişlerdir.

19. yüzyılın sonlarında nota yayımcılığı faaliyetleri ve özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra hızla gelişmiş, Notacı Hacı Emin Efendi, Batı notası ile neşrettiği eserlerin bir kısmını Servet-i Fünûn ve Ma'lûmât dergilerinin eki olarak yayınlamıştır. Nota yayımcılığı daha sonra Şamlı Selim, Tefvik ve İskender ile İsmâil Hakkı Bey, Üdî Âpet Mısırlıyan, Üdî Arşak Çömlekçiyân, Onnik Zaduryan ve Fahri Kopuz'un çalışmalarıyla devam ederek Cumhuriyet döneminde de resmî kuruluş, dernek ve şahıslarca devam ettirilmiştir.

Osmanlı'da Batı Müziğinin Resmî Temsili

Batı dünyası ile devam eden kültürel irtibatın doğal bir sonucu olarak mûsikî tarihinin çeşitli dönemlerinde karşılıklı etkileşimler ortaya

³⁶ İnal, *Hoş Sadâ*, s. 192.

çıkmiştı. Türk müziğinde kullanılan firençîn ve firengîfer usûlleri bu doğal etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan 17. yüzyılda Türk askerî mûsikîsinin usûl, melodi, makam ve çalgı yönünden tesirleri, Batı müziğinde doğulu olmayı ifade eden Alla Turca tarzının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ancak 19. yüzyılda Mûzikâ-yı Hümâyün çatısında kurumsal olarak Osmanlı kültürüne giren Batı müziği zamanla revaç bulmaya ve doğal bir etkileşimden ziyade Türk mûsikîsi üzerinde baskı unsuru olmaya başlamıştır.

Tanzimat'ın ilk yıllarında Beyoğlu'ndaki özel tiyatrolarda opera ve operetler oynanmaya başlanmış, Sultan Abdülmecid zamanında Dolmabahçe Sarayı'nda yaptırılan tiyatro binasında da bir süre opera, operet ve temsiller seyredilmiştir. Yine bu dönemde Batı müziği sazlarının yanı sıra özellikle klavsenin gelişmiş bir şekli olan piyano, yakından tanınmış ve saray orkestrasına teşekkül ettirilmiştir. Abdülmecid devrinin sonlarında ise bazı aristokratlar arasında piyano öğrenme merakı başlamıştır. Sultan Abdülaziz döneminde Batıcı eğilimler zayıflamış ise de II. Abdülhamid'in saltanatında bu eğilimler Abdülmecid dönemindeki kadar olmamakla beraber tekrar devam etmiştir.³⁷

Bu dönemde bazı Türk mûsikîşinasları millî mûsikî geleneğiyle Batı müziğindeki çok seslilik göreneğini bir araya getirip yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaya çalışarak çok seslilik denemeleri yapmışlardır. Bu durum yüzyılın bitiminde Türk mûsikîsi ses sistemi ile Avrupa'dan gelen tamperemanın Türk ruhunu ifadedeki çelişkilerinin hala anlaşılmadığını göstermektedir. Ancak buna rağmen başlangıçta millî mûsikîye yeni bir değer katmadığı halde zamanla marş adı verilen bestelerin büyük rağbet görmesi sayesinde askerî mûsikîde yeni bir formun oluşması sağlanmıştır. Yine bu dönemde orkestra bünyesinde yetişen Batı müzisyenleri Cumhuriyet dönemine intikal ederek Batı müziğinin Türkiye'de kökleşmesi için yapılan faaliyetlerde öncülük etmişlerdir. Bu noktada Cumhuriyet döneminden günümüze kadar

³⁷ Sanal, "Batılılaşma", s. 185.

devam eden Türk mûsikîsindeki çok sesliliğin Mûzikâ-yı Hümâyun döneminde başlayan çalışmaların bir sonucu olduğu söylenebilir.³⁸

19. yüzyılda başlayan batılılaşma akımının Osmanlı devlet adamı ve aydınlarında meydana getirdiği zihinsel dönüşümün etkileri büyük oranda 20. yüzyılda görölmüştür. Bu dönüşüm Türk müziği açısından büyük sıkıntılar doğuracak düşüncelerin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Genel olarak bu fikirler, milli mûsikînin halk mûsikîsi olduğu, sanat mûsikîsinin Arap-Fars gibi Yakındoğu milletlerinin kültürlerinden gelen yabancı bir mûsikî olduğu; sanat mûsikîsinin yönemsiz ve metotsuz olması sebebiyle Türk medeniyetinin ruhunu temsil edemeyeceği; ideal Türk müziğinin halk ve batı mûsikîlerinin sentezlenmesiyle ortaya çıkacağı şeklinde özetlenebilir.

Mûsikî inkılabı ve sonrasında, Batı müziği öğretimi yapan Mûsikî Muallim Mektebi'nin kurulması ve Dârülelhan'da Batı müziği bölümünün açılması (1924), Türk müziği icrası ve eğitimi açısından önemli bir yere sahip tekke ve zaviyelerin kapatılması (1925), Türk mûsikîsinin tüm eğitim kurumlarından ve Dârülelhan'dan (1926) kaldırılarak Dârülelhan'ın Batı müziği konservatuvarı haline getirilmesi ve ileriki dönemde Türk müziğinin Türkiye Radyolarından (1934) kaldırılması gibi süreçler yaşanmıştır.

Yüzyılın sonunda Batı müziğinin Osmanlı toplumunda revaç bulmasına mukabil geleneksel mûsikînin onun karşısında verdiği var olma mücadelesinin somut bir örneği olarak kurulan Dârülelhan'ın yapısı ve eğitim anlayışı, Osmanlı mûsikîşinaslarının 19. yüzyılda yaşadığı değişimin ipuçlarını içermektedir.

19. Yüzyıldaki Değişimin 20. Yüzyıl Türk Müziğine Yansıması: Dârülelhân Örneği

1914 yılında kurulan Dârülbedayi bünyesindeki doğu ve batı müziği bölümleri iki yıl kadar faaliyette bulduktan sonra kapanmış ancak 1917 yılında münferit bir müzik okulu olarak kurulan Dârülelhan'ın altyapısını oluşturmuştur. Şark ve Garp mûsikîsi olmak üzere iki bölümle teşekkül eden bu okulda bayanlar ve erkekler ayrı bölümlerde eğitim

³⁸ Murat Can Dilber, Cemal Karabaşoğlu, "Mehterhâne-i Hümâyun'dan Mûzikâ-yı Hümâyun'a Osmanlı Müzik Kurumlarında Batılılaşma Temâyülü", *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/1 (2023), s.474.

almışlardır. Şark mûsikîsi bölümünün amacı, mûsikîyi unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, geliştirmek, klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, bu eserleri yaşatmak ve mûsikî zevkini topluma yaymak şeklinde tespit edilmiştir. Ayrıca mûsikî hocası yetiştirmeye yönelik bir eğitim ve öğretim programının uygulanması hedeflenen Dârülelhan tâlimatnâmesinde Garp mûsikîsine de yer vermekle beraber müfredat Türk mûsikîsi ağırlıklı olarak düzenlenmeye çalışılmıştır. Bu müfredatta nazariyat, solfej, dînî mûsikî, Türk mûsikîsi usûlleri, Türk mûsikîsi aletleri, gınâ (şan) gibi derslerin yanı sıra viyolonsel, piyano, kompozisyon, edebiyat ve mûsikî tarihine de yer verilmiştir. Yine bu müfredatla verilen tüm eğitimler notaya dayalı bir şekilde gerçekleştirmek ile birlikte meşk metodu da pratik olarak kısmen uygulanmıştır.

Öğrenim süresi dört yıl olarak belirlenen Dârülelhan'a ilköğretimden sonra alınan öğrenciler bir yıl hazırlık sınıfı akabinde bölümlere ayrılmışlardır. Batı mûsikîsi bölümünde kompozisyon, armoni, şan, piyano, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra sazları; Türk mûsikîsi (Alaturka) bölümünde ise keman, kemençe, santur, ney, tanbur, ud, kanun ve tegannî eğitimi verilmiştir.³⁹ Bunların yanı sıra tüm öğrenciler mûsikî nazariyatı, solfej, armoni, fûğ, mûsikî tarihi dersleriyle orkestra ve koro çalışmalarına da devam etmeye mecbur tutulmuşlardır.

9 Aralık 1926 tarihli Sanâyi-i Nefise Encümeni kararı ile öğretim programı değiştirilen Dârülelhan'ın Türk müziği bölümü kapatılmıştır. Sonraki dönemlerde ise Dârülelhan, İstanbul Mûsikî Konservatuvarı (1927) ve İstanbul Belediye Konservatuvarı adıyla faaliyetlerine devam etmiştir.⁴⁰

Dârülelhan'daki Türk mûsikîsi çalışmalarının Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin faaliyetleriyle sınırlandırıldığı dönemde Rauf Yektâ Bey'in başkanlığında Zekâîzâde Hâfız Ahmet Efendi ve Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından çok önemli ilmi çalışmalar ve folklor araştırmaları yapılmıştır. Bunların yanı sıra mûsikî eserlerini notayla tespit ve tedkik ederek yayımlamak gibi faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Bu faaliyetler çerçevesinde Dârülelhan Külliyyâtı adı

³⁹ Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, 1/ s. 217.

⁴⁰Nuri Özcan, "Dârülelhan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, 8/ s. 518-520.

altında klasik Türk mûsikîsi eserlerinin tedkiki ve nota yayımı gerçekleştirilmiştir. Tasnif ve tespit heyetince derlenip yayınlanmaya başlanan eserler ayrıca Dârülelhan İcrâ Heyeti tarafından çeşitli konserlerde icrâ edilmiş ve plak olarak da yayınlanmıştır. Folklor araştırmaları alanında Halk mûsikîsine yönelik derleme gezileri neticesinde elde edilen eserlerin Anadolu Halk Şarkıları serisiyle yayımlanması, bu alana yönelik ilk çalışmaları teşkil etmesi bakımından ayrıca önemlidir. Ayrıca 1924-1926 yılları arasında Dârülelhan Mecmuası adıyla 7 sayı devam edebilen bilimsel nitelikte bir dergi yayını gerçekleştirilmiştir.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. ilk çeyreğinde yaşayan mûsikîşinaslarla Dârülelhan'ın faaliyetleri incelendiğinde, Türk müziğine yapılan eleştirilerin zımnen kabul edilerek bunlara cevap mahiyetinde faaliyetlere yönelimlerin olduğu değerlendirilebilir. Türk mûsikîsinin yönlemsiz ve metotsuz olduğu düşüncesine karşı 19. yüzyılın sonlarında Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede ve Bahâriye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Türk mûsikîsi nazariyatına ilmî olarak eğilme ihtiyacı hissetmişlerdir. Onların başlattığı bu çalışmayı daha sonra Rauf Yekta Bey sürdürmüş, edvar kitaplarını inceleyerek, Türk müziğinin sistemini ve nazariyesini anlatan Türk Müziği Nazariyatı adında bir eser yayınlamıştır. Bu hususu eserinin sunum kısmında şu şekilde açıklamıştır:

*Türk Mûsikîsi nazariyatından bâhis olarak lisanımızda birinci def'a yazılan bu eseri mevki-i intişâre çıkarırken milli mûsikîmizin müstenid olduğu nazarî kâideler hakkında müellif-i âcize ilk fikirleri vermiş olan hâce-i idrâk u irfânım sabikâ Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi merhum Celâleddin Efendi'nin mukaddes hatırasını lisan-ı hürmetle ta'zîz ve tebcil etmeyi vicdânî bir vazife addeylerim...*⁴¹

Rauf Yekta'nın bu sunumundaki milli mûsikîmiz ve Türk mûsikîsi nazariyatına dair ilk eser vurguları ayrıca önemlidir. Rauf Yekta'nın bu hususa dair diğer açıklamaları şöyledir:

⁴¹ Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 3.

Türkiye’de bu güne kadar mûsikî nazariyatı nâmı altında müteaddid kitaplar neşr olunmuş ise de bunların bir kısmı Garb Mûsikîsi nazariyatından bâhis ecnebi eserlerden tercüme edilerek Türk Mûsikîsi’yle bittabî’ hiç münasebeti bulunmayan kavâidi aynen ihtiva etmekte, bir kısmı da rub’ asırdan beri gazetelerde ve resâil-i mevkutelerde neşr ettiğim makalelerin ötesinden berisinden iktibas olunarak bir araya getirilen ve mûsikîmizin kendisine mahsus nazariyesi hakkında kârî’lere – velev ki muhtasar olsun – bir fikir dahi veremeyen nâkis ve müteferrik bir takım ma’lûmâtı müştemil bulunmaktadır. Bilâ tereddüt iddia edilebilir ki hakiki Türk Mûsikîsi’nin dakik nağmelerini, ruh-perver makâmlarını, mütenevvi’ ve muntazam îkâlarını, ve bu üç unsur-ı esâsinin istinâd ettiği ve yekdiğerleriyle birleşmesinin tâbi’ bulunduğu kâideleri tamamıyla ilmî ve asrî usüllere tevfiikan izah eden elde bir kitabımız mevcut değildir. Fenn u ilm şu’belerinin her birine dair cidden kıymetdâr eserlerle müzeyyen bulunan Milli Kütüphânemizin mûsikî gibi medeni ihtiyâcâtın en birincilerinden olan âlî bir ilme ve bilhassa bu ilmin Türk Mûsikîsi unvanı tahtındaki müstakil ve mümtâz bir mebhasına müteallik nazarî ve ‘ilmî ma’lûmâtı câmi’ küçük bir esere bile mâlik bulunmaması bizim için ne kadar mûcib-i teessüf bir mahrumiyet olduğu şüphesizdir.⁴²

Bir diğer açıklamada ise aşığıdaki ifadeleriyle Türk mûsikîsinin geleneksel öğretim yönteminin aksine batı tarzı bir müzik okulunun açılmasıyla müziğin bilimsel bir şekilde öğretiminin yapılacağı vurgulanmaktadır.

Mûsiki sanatının ilmi bir surette öğrenilmesi ve mûsikiye ait eski eserlerin neşr ü ihyası maksadıyla Ma’ârif-i Umûmîye Nezâreti’nce ilm ü ihtisâs sahibi zâtlardan mürekkeb bir mûsiki derneği teşkil ve “Dârülelhan” adıyla bir de mûsiki mektebi açılmıştır...⁴³

Ayrıca, Türk müziğinin nazarî alandaki eksiklerini tamamlamak maksadıyla kendi geliştirdiği harf odaklı nota sistemini, Türk Notası ile

⁴² Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 4.

⁴³ *Türk Yurdu* 11/127, İstanbul 1332, s. 3325.

Kıraat-ı Mûsikîyye adlı eserinde açıklamış ve böylelikle Türk müziğine çevrelere yeni bir sistem önerisi sunmuştur. Türk mûsikîsinin Arap-Fars gibi Yakınoğu milletlerinin kültürlerinden gelen yabancı bir mûsikî olduğu düşüncesine karşılık ise mûsikî tarihine dair yurt içinde ve dışında telif ettiği birçok makalenin yanında Esâtiz-i Elhân serisiyle, Abdülkadir Merâği, Dede Efendi ve Zekâi Dede gibi önemli bestekârlara dair yayınlar yapmıştır.

Dârülelhan'daki öğreticilere meşk etmekte oldukları eserleri, tespit heyetince tasdiklenmiş notalardan talim etmeleri zorunluluğu getirilerek⁴⁴ nota ile meşk uygulaması gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple ayrıca hem notaya dayalı eğitimde kullanılmak hem de Türk müziği eserlerinin kaybolmasını önlemek üzere önce Dârülelhan'da ve sonrasında Rauf Yekta Bey'in hususi matbaasında nota yayıncılığı yapılmıştır.

İdeal Türk müziğinin Türk ve Batı mûsikîlerinin sentezlenmesiyle ortaya çıkacağı şeklindeki düşünceye yaklaşımları ise Dârülelhan'ın ders müfredatı üzerinden değerlendirilebilir. Ayrıca Dârülelhan'daki mûsikî eğitiminde sadece mansur ahengin kabul olunması⁴⁵, Türk müziği açısından günümüzde dahi tartışma konusu olan bir hususun o dönemde Türk müziğinin batı müziğiyle uyumlu hale getirilmesi yönünde bir adımla çözümlenmeye çalışıldığı şeklinde algılanabilir.

Milli mûsikînin halk mûsikîsi olduğu düşüncesine karşı ise folklor sahasında yapılan halk müziği derlemeleri neticesinde elde edilen eserlerin notalarının Anadolu Halk Şarkıları adıyla yayınlanması tarzında faaliyet gösterilmiştir.

Sonuç

19. yüzyılda başlayan Batılılaşma akımı toplumun sosyal kültürel ve sanatsal alanlarda olduğu gibi mûsikî alanında günümüze kadar devam eden bir ikilemin başlangıcı olmuştur. Başlangıçta müzik çevrelere yeterince fark edilmeyen ya da anlaşılamayan bu durum 19. yüzyılın son çeyreğinde kendisini iyice hissettirmeye başlamış, özellikle Batı müziği karşısında Türk mûsikîşinaslarının geleneksel müziği koruma ve yeni

⁴⁴ Erhan Özden, *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Dârülelhan*, Ankara, 2019, s. 41.

⁴⁵ Özden, *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Dârülelhan*, s. 35.

eğitim tarzına uygun hale dönüştürme gayretlerine sahne olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren Batı müziği nazariyatı kitapları ve öğretim metotları ile tanışan Rauf Yektâ, Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel gibi mûsikîşinasların eserlerinde bu gayretin izlerini görmek mümkündür.

Batı müziğinin okul ortamında ve kapsamlı bir surette öğretiminde lazım olan altyapıya sahip olmasına karşın Türk müziğinin bu alanındaki eksiklikleri, batı metodolojisi örnek alınarak Türk müziğine uyarlanmaya ve böylece okul ortamında öğretime uygun hale getirilerek giderilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple mûsikî öğretiminde asırlardır tercih edilen geleneksel meşk eğitimi ve usta-çırak ilişkisi kısmen uygulanarak, bunun yerine nota ile çalışma sistemine dönülmüştür. Bu durum önceki dönemlerde hassasiyet gösterilen üslup ve tavır eğitiminden taviz verilmesi anlamına gelmektedir.

Dârüelhan'ın talimatnamesinde mûsikî eğitiminin piyanoya uyumlu bir ahenk olan mansur akorduyla yapılması şartı getirilmesi, Türk müziği icralarını batı müziğine yakınlaştırma ve uyumlu bir hale getirme çabası olarak yorumlanabilir.

Batılılaşma sürecinin ayrıca Türk müziği bestekârlık alanındaki yönelimlerde, teknik ve üslûpta etkileri olmuştur. Ayrıca batı koro ve orkestra biçimleri mûsikî topluluklarında örnek alınmaya başlanmış, şef değneğiyle ve el hareketleriyle koro yönetme usulü geleneksel Türk mûsikîsi icrâ yöntemlerinin yerine geçmiştir. Çalgılarda keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, klarnet gibi bazı batı çalgıları, bu süreçle birlikte Türk mûsikîsi saz topluluklarında yer almaya başlamıştır. Yine Türk mûsikîsi ses sistemine uygun olmamasına rağmen zaman zaman fasıl aralarında, bazen da refakat sazı veya solo olarak piyano da kullanılmıştır.

Çalgı eğitimi alanında Batı sazları için yazılmış mevcut metot kitaplarına karşılık Türk müziği çalgılarına dair herhangi bir metodun olmaması eksiklik olarak addedilerek bu durum çalgı ustalarını metot yazmaya yöneltmiştir. Dârüelhan muallimi Ziya Bey'in santur metodu bu alanda yazılan ilk eser olarak kabul edilmektedir.

Dârüelhan'da geleneksel eğitim kurumlarındaki gibi sadece erkeklere eğitim verilmek yerine, daha çok Fransız akademisi örnek alınarak oluşturulan Darülfünunun yapılanmasına benzer bir şekilde

erkek (zukur) ve bayan (inas) ayrı olmak üzere eğitim yapılmıştır. Bu durum geleneksel eğitim anlayışındaki değişimi göstermekle birlikte toplumun dini hassasiyetlerinin de gözetildiğini göstermektedir.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları

T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)
Bab-ı Defteri (D..BŞM.d..): 42566.

Kitap ve Makaleler

Ali, Ufkî. *Saray-ı Enderun*. çev. Türkis Noyan, İstanbul 2013.

Ayangil, Ruhi, “ XVII. yüzyılda Türk Mûsikisi”, *Yeni Türkiye*. 57/468-480. Ankara 2014.

Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986.

Behar, Cem, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul 1990.

Beydilli, Kemal, “İslahat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 19/ 174-185. İstanbul 1993.

Çetinkaya, Yalçın, *Mûzik Yazıları*, İstanbul 1999.

Dilber, Murat Can, Karabaşoğlu, Cemal, “Mehterhâne-i Hümâyun’dan Mûzikâ-yı Hümâyun’a Osmanlı Mûzik Kurumlarında Batılılaşma Temâyülü”, *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/1 (2023), s.461-478.

Dilber, Murat Can, *Sermüezzın Rifat Bey’in Hayatı ve Besteleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2018.

Dilber, Murat Can, *Mûzikâ-yı Hümâyun*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2023.

Ergun, Sadettin Nüzhet, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, 2 Cilt. İstanbul 1943.

Gölpınarlı, Abdülbâki, *Mevlevî Adab ve Erkânı*, İstanbul 1963.;

Gölpınarlı, Abdülbâki, *Mevlâna’dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1953.

Hanioğlu, M. Şükrü, “Batılılaşma”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 5/ 148-152. İstanbul 1992.

İnal, Mahmud Kemal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Mûsikîşinâsları*, İstanbul 1958.

Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât*. haz.Yalçın Tura, İstanbul 2001.

Köprülü, Fuat, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara 1981.

Küçük, Sezai, "İstanbul Mevlevîhanelerinin Türk Sanat ve Edebiyat Hayatına Katkıları", *Türk Kültürü Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik, Ulusal Sempozyumu Bildiriler*, Konya 2007.

Özalp, Nazmi, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 2 Cilt, İstanbul 2000.

Özcan, Nuri, "Dârütta'lim-i Mûsikî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 9/ 9-10. İstanbul 1994.;

Özcan, Nuri, "Dârülelhan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 8/ 518-520. İstanbul 1993.

Özden, Erhan, *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Dârülelhan*, Ankara 2019.

Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, 2 Cilt, Ankara 2006.;

Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İstanbul 1974.

Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 3 Cilt, İstanbul 1983.

Popescu Judetz, Eugenia, *Türk Mûsikîsi Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul 1998.

Rauf, Yektâ, *Esâtîz-i Elhân: Hoca Zekâî Dede Efendi*, İstanbul 1318.

Rauf, Yektâ, *Mevlevî Âyinleri*, İstanbul 1934.

Rauf, Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 1926.

Sanal, Haydar, *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul 1964.

Sanal, Haydar, "Batılılaşma", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 5/ 182-186, İstanbul 1992.

Şeker, Şemsettin, *Ders İle Sohbet Arasında On Dokuzuncu Asır İstanbulunda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, İstanbul 2013.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul 2004.

Türk Yurdu, 11/127, İstanbul 1332.

Yazıcı, Serkan, Osmanlı Devleti 1699-1923, *Türk Tarihi ve Kültürü*, Muhammed Bilal Çelik (Ed), Nobel Yayıncılık, Ankara 2020, s. 177-209.

Yazıcı, Serkan, Osmanlı Modernleşmesi, *Modern Türkiye Tarihi*, Ahmet Şimşek (Ed), Pegem Akademi, Ankara 2019, s.42-57.

Extended Abstract

In the first half of the 19th century, a transformative process began with the Tanzimat edict, which had significant implications for Ottoman music culture, particularly in the realms of politics, military, and education. This period witnessed the emergence of educational institutions that replaced traditional establishments like the palace school Enderûn-ı Hümâyun and the Mehterhâne-i Hümâyun (the imperial military band), marking the onset of change in music culture.

Under the reigns of Sultan Selim III (d. 1808) and Sultan Mahmud II (d. 1839), the central state authority implemented crucial reforms aimed at establishing a modern state apparatus. The disbandment of the Janissary Corps in 1826 served as a catalyst for the reformist ideology and practice. The era of Mahmud II signifies a period in Ottoman political history where the influence of reforms, as well as the desire to catch up with Western development and embrace westernization, manifested in various aspects of thought, education, law, literature, architecture, and music. Notably, these influences primarily materialized within the education system, particularly with the establishment of Mûzikâ-yı Hümâyun in 1826, which offered education in a Western style.

During Sultan Abdülmecid's reign (d. 1861), the Ministry of Public Instruction (Mekatib-i Umûmiyye Nezâreti) was established on November 8, 1846, with the aim of improving educational institutions. Furthermore, Dârülfünun, modeled to a large extent after the French academy, was founded. The ministry enacted regulations that made primary education compulsory, introduced hierarchical levels and degrees in general education, and defined teaching principles and methods that adhered to Western standards. Additionally, a modern approach was adopted to address educational issues, placing particular emphasis on the significance of girls' education.

Following the Western developments, significant strides were taken towards the process of westernization in education during the reign of Sultan Abdulhamid II (d. 1909). With a strong emphasis on the education and training of girls, an independent institution known as İnâs Dârülfünunu was established on September 12, 1914, comprising departments dedicated to literature, rhythm, and nature. Subsequently, female students were admitted to the law and medicine departments.

The Ottoman Empire, following the introduction of the Tanzimat (1839) and Islahat (1856) edicts, officially embraced the influence of Western civilization and particularly recognized the political, literary, and philosophical advancements associated with French culture. Through interactions aimed at understanding Western culture and civilization, the existing internal structure

and culture of the Ottoman Empire were regarded as factors contributing to its backwardness. The superiority of Europe and its culture were deemed absolute, leaving no alternative but to emulate the West. This concept gave rise to new movements that gradually shaped various domains such as literature, music, painting, and fine arts, leading to the creation of works in diverse styles. Virtually every facet of culture was influenced by this innovative movement.

Turkish music followed its natural course and reached its zenith over the first half of the 19th century. Under the patronage and support of Sultan Selim III and Sultan Mahmud II, Turkish music made significant progress, with composers, muezzins, hanendes (vocalists), and sâzendes (instrumentalists) receiving considerable recognition. Prominent figures like Hammâmîzâde İsmail Dede, Küçük Mehmed Ağa, Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, and Şakir Ağa played influential roles in the development of Turkish music during this period. Moreover, their involvement in music extended beyond mere interest, as they themselves emerged as significant composers. Particularly, Sultan Selim III gathered the most renowned sâzendes, hânendes, and composers of his time at the palace, organizing fasils (musical performances) that became known as kûme faslı, owing to the abundance of performers and reciters involved in such productions.

Also Turkish music experienced a period of decline characterized by evident stagnation both in music overall and specifically in mosque and lodge music during the second half of the 19th century,. The number of composers producing mature works decreased, and previously created artistic products began to fade into obscurity. Consequently, compositions such as the mawlid (religious hymn) and mirâciye (hymn celebrating the Prophet Muhammad's ascension) in the nevâ bahri mode, which were accompanied by musical arrangements at the beginning of the century, were forgotten before the onset of the 20th century.

The Mehterhâne-i Hümâyün, one of the most significant institutions of Turkish music, lost its effectiveness following the abolition of the Janissaries during the reform movements of the first quarter of the century.

As the Mehterhâne-i Hümâyün's responsibilities diminished, the official teaching of Western music through Mûzika-yı Hümâyün commenced in the Ottoman Empire, laying the foundations for the enduring "Turkish-Western" music dichotomy that persists to this day. Although Mûzika-yı Hümâyün initially did not contribute new value to national music, it gradually established itself as a new element within military music due to the growing popularity of march compositions over time.

As a natural consequence of ongoing cultural exchanges with the Western world, mutual interactions emerged at various points in musical history. The firençin and firengifer usûls (rhythmic patterns) used in Turkish music evolved as a result of this natural interaction. Conversely, the influence of Turkish military music, including methods, melodies, modes, and instruments, during the 17th century contributed to the emergence of the Alla Turca style, which sought to depict oriental characteristics in Western music. However, in the 19th century, Western music, which became institutionalized within Ottoman culture under the auspices of Mûzika-yı Hümâyun, gradually gained popularity and began to exert pressure on Turkish music rather than maintaining a purely natural interaction.

Over the period, some Turkish musicians conducted polyphonic experiments by combining the national music tradition with the polyphonic tradition of Western music, aiming to establish a new artistic understanding. This indicates that by the end of the century, there was still a lack of understanding regarding the contradictions between the Turkish music sound system and the European temperaments in expressing the Turkish spirit. Nevertheless, despite this challenge, a new form of military music emerged over time due to the immense popularity of march compositions, although it did not initially contribute new value to national music. Additionally, Western musicians who were trained within orchestras during this period later played a pioneering role in the efforts to establish Western music in Turkey during the Republican era.

Despite the growing popularity of Western music within Ottoman society, the structure and educational approach of Dârülelhan, established at the end of the century as a tangible manifestation of the struggle for the survival of traditional music, provide insights into the transformations experienced by the Ottomans.

When examining the activities of Dârülelhan and the musicians of the late 19th century and the first quarter of the 20th century, it can be inferred that criticisms directed towards Turkish music were implicitly acknowledged, leading to inclinations towards activities aimed at addressing those criticisms. Prominent figures such as Galata Mevlevihane sheik Mehmed Ataulah Dede, Yenikapı Mevlevihane sheik Mehmed Celaleddin Dede, and Bahâriye Mevlevihane sheik Hüseyin Fahreddin Dede felt the need to scientifically focus on the theory of Turkish music in response to the perception that Turkish music lacked structure and methodology. Rauf Yekta Bey continued their work, culminating in the publication of a work called "Turkish Music Theory," which elucidates the system and theory of Turkish music through the examination of edvar books.

The Westernization movement that emerged in the 19th century marked the beginning of an ongoing dilemma in the field of music, as well as in the social, cultural, and artistic aspects of society. Initially, this impact was not fully recognized or understood by the music community. However, towards the end of the 19th century, the influence of Westernization began to be felt, prompting Turkish musicians to make efforts to preserve traditional music and adapt it to new educational styles, particularly in response to the dominance of Western music. This endeavor is evident in the works of musicians such as Rauf Yekta, Suphi Ezgi, and Hüseyin Sadeddin Arel, who were introduced to Western music theory books and teaching methods from the 19th century onwards.

The process of Westernization also had an impact on Turkish music composition, techniques, and styles. Western choral and orchestral forms started to serve as examples in musical ensembles and conducting choirs with a conductor's baton and hand movements replaced traditional Turkish musical performance methods. Instruments such as the violin, viola, cello, double bass, and clarinet began to find a place in Turkish music instrumental ensembles through this process. Additionally, although not entirely suitable for the Turkish music sound system, the piano was occasionally used within compositions, either as an accompanying instrument or for solo performances.

In Darüelhan, the institution responsible for music education, a departure from the traditional approach occurred. Instead of exclusively educating men, separate education was provided for both men and women, similar to the structure of Darülfünun, which was modeled after the French academy. This change in the traditional understanding of education reflects an awareness of societal religious sensitivities.