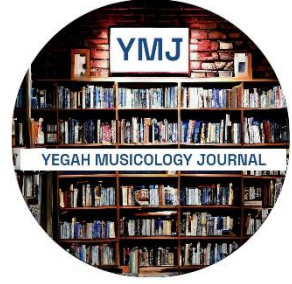


YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 28.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1628527>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE NEOKLASİK-ROMANTİK DÖNEM GEÇİŞİNİN ESTETİK VE MÜZİKAL DİNAMİKLERİ

AKDAĞ, Sezer¹

ÖZ

Bu makale, Klasik Türk mûsikîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçişin estetik ve müzikal unsurlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Neoklasik dönem; geleneksel formların, makam yapılarının ve estetik anlayışların yeniden canlandırıldığı ve sanatsal üretim süreçlerinde gelenekle bağların güçlendirildiği bir dönemdir. Buna karşılık Romantik dönem; bireysel duyguların ön plana çıktığı, yoğun sanatsal ifadelerin ve yenilikçi kompozisyon tekniklerinin ağırlık kazandığı bir dönemi ifade eder. Araştırma, özellikle 19. yüzyılda Osmanlı mûsikîsinin Batı etkilerine açık hâle geldiği, sosyal ve kültürel değişimlerle şekillendiği bir dönemdeki estetik ve teknik dönüşümleri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, Tanzimat dönemiyle birlikte yoğunlaşan Batılılaşma sürecinin mûsikîye olan etkileri ve geleneksel mûsikînin bu etkilerle olan etkileşimi ele alınan hususlardan biri olmuştur. Bu dönemde, Neoklasik dönemin öncüsü Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi ve Romantik dönemin öncüsü Hacı Ârif Bey gibi önemli bestekârlar, yeni estetik anlayışların şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamış; aynı zamanda mûsikîyi geleneksel

¹ Öğr. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, sezer.akdag@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5186-0460>.

kalıplarından tamamen uzaklaştırmadan yenilikçi bir yaklaşımla zenginleştirmişlerdir. Çalışma sonucunda, Neoklasik dönemden Romantik döneme geçişin mûsıkî üzerindeki etkileri ve bestecilik anlayışındaki değişimler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte, nazari gelişmeler, saz mûsıkîsindeki yenilikler ve edebiyatla olan etkileşimlerin dönemin estetik yapısını şekillendirdiği belirlenmiştir. Ayrıca Batılılaşma sürecinin mûsıkîye getirdiği etkiler ve bestecilerin yenilikçi yaklaşımlarının, estetik ve kültürel anlamda da Osmanlı mûsıkîsine yeni bir boyut kazandırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Estetik, klasik Türk mûsıkîsi, 19. yüzyıl, neoklasik dönem, romantik dönem.

AESTHETIC AND MUSICAL DYNAMICS OF THE NEOCLASSICAL- ROMANTIC TRANSITION IN CLASSICAL TURKISH MUSIC

ABSTRACT

This article aims to examine the aesthetic and musical elements in the transition from the Neoclassical to the Romantic period in Classical Turkish music. The Neoclassical period is characterized by the revival of traditional forms, modal structures, and aesthetic concepts, as well as the reinforcement of connections with requires a determiner in artistic production processes. In contrast, the Romantic period signifies a phase where individual emotions took precedence, profound artistic expressions emerged, and innovative compositional techniques gained prominence. The study focuses on the aesthetic and technical transformations during the 19th century, a time when Ottoman music became more open to Western influences and was shaped by social and cultural changes. Within this scope, the effects of the Westernization process, which intensified during the Tanzimat period, on Ottoman music and the interaction between traditional music and these influences are among the main topics addressed. Prominent composers such as Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, a pioneer of the Neoclassical period, and Hacı Ârif Bey, a key figure of the Romantic period, played significant roles in shaping new aesthetic perspectives. They enriched music with innovative approaches without completely breaking away from traditional frameworks. The study concludes that the transition from the Neoclassical to the Romantic period had notable impacts on the fundamental elements of music and led to changes in compositional approaches. Theoretical developments, innovations in instrumental music, and interactions with literature were found to shape the aesthetic structure of the period. Additionally, the influence of

Westernization and the innovative approaches of composers contributed a new dimension to Ottoman music in both aesthetic and cultural contexts.

Keywords: Aesthetic, classical Turkish music, 19th century, neoclassical period, romantic period.

GİRİŞ

Müzikten bahsetmenin en yaygın yolu, onun anlamına yönelik göndermelerde bulunmaktır. Dinleyiciler, mûsıkînin kendisi için ne ifade ettiğine dair kişisel düşüncelere sahiptir. Ancak mûsıkînin bilimsel açıdan neyi temsil ettiği, ona yüklenen anlamın niteliğinden daha çok, bu anlamın nasıl oluşturulduğu sorusuna bağlıdır. Müzik, toplumsal bir olgu olarak üretildiği için kökleri de toplumun yapısı içinde yer almaktadır. Bu bağlamda müzik kültürü, toplumsal ilişkilerin bir yansımasıdır ve kültürel yaşam, mûsıkînin üretiminden tüketimine kadar olan tüm süreçte önemli bir rol oynamaktadır. Müzik, dinleyicilerin estetik deneyimleri üzerinden bir iletişim aracı olarak işlev görür ve bu etkileşim sonucunda farklı dönemler ve ekoller ortaya çıkmaktadır. Müzik tarihi boyunca var olan ekoller ve biçimler, toplumsal yapının dinamikleriyle paralel bir ilişki sergiler. Bu durum mûsıkînin evriminin toplumsal değişimlerle nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Her müzik eseri, tarih boyunca var olan felsefi temellerle şekillenen estetik yargılarla dinleyiciye seslenmektedir. Dolayısıyla müzik sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve felsefi bir ifade biçimidir (Yıldırım ve Koç, 2011: 28).

Mûsıkînin, hem bireysel anlam dünyaları yaratma potansiyeline sahip bir estetik deneyim hem de toplumsal ilişkilerin bir ürünü olduğu göz önüne alındığında, bu süreçte karşılıklı etkileşimin mûsıkînin biçim, içerik ve estetik anlayışında belirli değişimlere yol açtığını söylemek mümkündür. Avrupa ile Osmanlı arasındaki kültürel alışverişin, Osmanlı müzik kültüründe yeni biçim ve tarzların ortaya çıkmasını sağladığı düşünülebilir. Aynı şekilde, mûsıkînin toplumsal yaşamın estetik ve felsefi bir boyutunu temsil etmesi, bu etkileşim sürecinin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir bağlama da oturduğunu göstermektedir. Bu açıdan, müzik tarihindeki dönemseller değişimler, hem estetik değerlerin hem de toplumsal dinamiklerin ortak bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Viyana Seferleri'nin ardından Osmanlı Devleti ile Avrupa arasında siyasi, ticari, sosyal ve sanatsal alanlarda uzun süreli bir etkileşim dönemi başlamış, bu etkileşim 17. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar etkisini sürdürmüştür. İki medeniyet arasındaki ilişkiler zaman zaman gerilimler barındırır da, özellikle kültür ve sanat alanlarında karşılıklı bir etkileşim süreci

yaşanmıştır. Sanatın, hem eğitim politikalarının şekillenmesinde hem de kültürel kimliklerin yeniden inşa edilmesinde belirleyici bir rol oynadığı bu dönem, farklı değerlendirmelere konu olsa da 20. yüzyıla kadar devam eden önemli bir dönüşüm sürecini yansıtmaktadır (Tuncer, 2021: 7).

Klasik ve Neo-Klasik dönemden Romantik döneme geçiş, Batı'da olduğu gibi Türk mûsikîsi tarihinde de önemli bir dönüşüm olarak öne çıkmıştır. Bu uzun geçiş sürecinde, özellikle şarkı formuna öncülük eden Hacı Ârif Bey ve Şevkî Bey gibi önemli besteciler, Türk mûsikîsine bu türde özgün ve renkli eserler kazandırmıştır. Klasik dönemin alışkanlıklarından uzaklaşan bu besteciler, ağır üslubu sadeleştiren ve dilde yalınlığı ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsemişlerdir. Klasik mûsikî geleneğine bağlılıklarını belli ölçülerde korumakla birlikte, Türk mûsikîsini yeni bir anlayışa taşıyarak üslûp, estetik ve kültürel canlılık açısından önemli bir yenilik ortaya koymuşlardır (Ataman, 1986: 164).

Bu bağlamda, Klasik Türk mûsikîsinde Neoklasik ve Romantik dönemler arasındaki geçiş, estetik ve müzikal açıdan dikkat çekici bir dönüşümü ifade etmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan yenilikler, Türk mûsikîsinin tarihi gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak düşünülebilir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Klasik Türk mûsikîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş sürecini analiz ederek bu dönemdeki estetik, teknik ve kompozisyonel değişiklikleri incelemektir. Özellikle bu geçişin; makam, form, melodi, ritim ve duygusal ifade gibi mûsikînin temel öğelerindeki yansımalarını ele alarak dönemin sanatsal ve kültürel dinamiklerini anlamaya çalışmaktır.

Araştırmanın Önemi

Klasik Türk mûsikîsi, farklı dönemlerde yaşanan estetik ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş, mûsikînin yapısal ve duygusal yönlerinde önemli bir dönüşümü yansıtır. Bu geçişin incelenmesinin, Klasik Türk mûsikîsinin tarihsel gelişimini, Batılılaşma sürecinin etkilerini ve dönemin bestecilerinin eserlerindeki yenilikçi yaklaşımları anlamak açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu analizin, Klasik Türk mûsikîsinin estetik ve müzikal temellerine ışık tutarak, geleneksel müzik mirasının korunması ve değerlendirilmesine katkı sunması hedeflenmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma; Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Birim Etik kurulu Başkanlığı tarafından 19.12.2024 tarihinde, 4 numaralı karar sayısı ile onaylanmıştır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme tekniği tercih edilmiş, ayrıca alanında uzman akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur. Doküman inceleme, bir konuyla ilgili yazılı kaynakların analiz edilerek bilgi edinilmesini amaçlayan bir yöntem olarak tanımlanır. Nitel araştırmalarda sıkça başvurulan bu yöntemin, elde edilen bilgilerin geçerliliği ve kullanılabilirliği açısından önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde çeşitli dergi, makale, internet kaynakları ve süreli yayınlar incelenmiştir.

BULGULAR

19. Yüzyılda Türk Mûsikisindeki Değişimler

1826 yılında II. Mahmud, imparatorlukta modern dönemi başlatarak tüm kurumları yenilemiş ve çağdaştırma sürecini başlatmıştır. 1839'da oğlu Sultan Abdülmecid ile birlikte Tanzimat dönemi kesin olarak başlamıştır. Ancak Tanzimat rejiminin temel prensipleri 1871'den itibaren zayıflamaya yüz tutmuş ve bu dönemin parlak devri sona ermiştir. Bununla birlikte, imparatorluğun asıl parlak döneminin sona ermesi, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nın getirdiği mağlubiyet ve sonuçlarıyla gerçekleşmiştir (Öztuna, 1988: 25).

Bu dönemde ortaya çıkan yenilikler ve değişimler, geleneksel sanata olası etkileri göz ardı edilerek benimsenmiş, zevklerin giderek daha basit formlara yönelmesiyle birlikte klasik ve mistik temaları içeren eski ağır besteler, zamanın romantik eğilimlerine uyum sağlayamayan birer geleneksel unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte, sanatın özünden uzaklaşarak, kurallara aşırı bağlılık anlayışıyla şekillenen bir sanat yaklaşımı oluşmuştur. Mûsikî ustaları "Klasik Okul"un temel kurallarına büyük ölçüde sadık kalsa da, bazı bestekârlar dışında, geleneksel mûsikînin eski görkemini koruyabildiğini söylemek zordur. Geleneksel beste yöntemleri ve "Meşk Sistemi" giderek unutulmaya yüz tutmuş, bestekârlar eserlerini nota üzerinden oluşturduklarından, eserlerde eski akıcılığın zayıfladığı gözlemlenmiştir. Bu dönemde, sadece notaya bağlı kalmanın yetersiz olduğu ve notanın tüm sanatsal ifadeyi karşılamadığı düşüncesi, geleneksel ustaların öne sürdüğü bir haklılık olarak kabul görmeye başlamıştır (Yurdacan, 2019: 7).

Yaklaşık bir yüzyıl boyunca devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk mûsikîsinde, gelenekten gelen büyük form ve usûllerin kullanımı giderek azalmış, bunun yerine Batılılaşma

etkilerinin hissedildiği bir dönem başlamıştır. Bu süreçte, şarkı formunda yeni arayışlara girilmiş; daha fazla bölümlü şarkılar ile soru-cevap niteliğindeki uzun aranağmeleri içeren türler ilgi görmüştür (Sarı, 2014: 47).

17. ve 18. yüzyıllarda, Divan mûsikîsi Osmanlı Devleti'nin siyasi, hukuki, felsefi ve dini yapısıyla uyum içinde, dönemin ideolojisi ve estetik anlayışını yansıtan özgün bir sanat formu olarak varlık göstermiştir. Bu bağlamda, dönemin nesnel gerçekliğini ifade etme bakımından ileri bir seviyede olduğu söylenebilir. Ancak, 19. yüzyıldan itibaren dünya genelinde yaşanan ekonomik, siyasi, toplumsal ve sanatsal değişimlere uyum sağlamakta zorlanmış; kendini yenileyemediği, sanatsal tekniğinde tekrarlarla sınırlı kaldığı ve bu nedenle niteliğinde azalma olduğu gözlemlenmektedir. Zamanla, evrensel gelişmelere ters yönde bir duruş sergilemesi ve toplumsal gereksinimlere hitap edememesi, Divan mûsikîsinin işlevini yitirmesine yol açmıştır. Bu nedenle, yöneten sınıfların bile beklentilerine karşılık veremediği gözlemlenen bu müzik türü, 19. yüzyıldan sonra giderek etkisini kaybetmiştir (Kaygısız, 2018: 158).

19. yüzyılda Türk mûsikîsinde, dünyanın zaman algısının değişmesine bağlı olarak, uzun terennümlü ve bol tekrarlı ağır "kâr"ların yerini daha kısa terennümlü "kârçe" veya "kâr-ı nev"lere bıraktığı görülmektedir. Ayrıca, "darbeyn" bestelerin yerini "hafif" ve hatta "düyek" besteler alırken, iki beste ve iki semâî düzenine dayanan fasıllar, çeşitli usûllerde zincirlenmiş şarkılar ve halk tarzı fasıllar ile değişime uğramıştır. Bu bağlamda, "sazsemâîsi" formu yerine, zaman zaman "longa"lar tercih edilmekte, tüm formlardaki üretimlerde Batı etkisine daha hoşgörülü ve teşvik edici bir yaklaşım gözlemlenmektedir (Tanrıkorur, 2020: 155).

19. yüzyıl, Türk tarihinde Avrupalılaşıma heveslerinin artmasıyla ortaya çıkan Tanzimat süreciyle karakterize edilen bir dönemdir. Tanrıkorur'un (2020) belirttiğine göre bu dönemde, devletin birçok kurumunun Avrupa örneklerine benzetilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Yüzyılın sosyo-kültürel açıdan en ciddi meselesi, eski kimliğin terk edilip yeni bir kimlik arayışına gidilmesidir. Ancak temel sorun, Batılı gibi düşünmek değil; Batılı gibi giyinmek, süslenmek, yemek, opera, bale, tiyatro ve orkestra konserlerine katılmak gibi yüzeysel davranışlarla Batılı olunabileceğine inanılması ve tüm sistemlerin bu anlayışa göre yapılandırılmasıdır (s.159). Ayrıca, Batı'nın bu durumu benimseyip bireyleri kendisinden kabul edeceği düşüncesi, bu süreçteki en temel yanılgılardan biri olarak görülebilir.

Bu yüzyıl, Doğu ve Batı dünyasında önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Klasik çağın kapanmasıyla birlikte, yeni anlayış ve gereksinimlere uygun sanat

akımları doğmuş; edebiyat, resim, heykel ve mûsikî gibi güzel sanat dallarında farklı karakterlerde eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda pek çok sanat dalında gerileme gözlenirken, klasik Türk mûsikîsinin gelişimi nispeten devam etmiş ve bestekârların eserleriyle zengin bir dönem yaşanmıştır. Bu gelişmenin, Sultan III. Selim'in müzik alanındaki yetkinliği ve sanata verdiği desteğin bir sonucu olduğu söylenebilir. Ancak, Sultan II. Mahmut ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde Batı'dan gelen etkiler güçlenmiş ve Osmanlı mûsikî üstatları bu etkileşimden az ya da çok etkilenmiştir. Batı mûsikîsine yönelik ilgi, Enderûn sanatçıları arasında memnuniyetsizlik yaratmış, hatta padişaha yönelik dolaylı eleştiriler dillendirilmiştir. "Enderûnî" veya "Enderûnlu" unvanının "Mızıkalı" ile değiştirilmesi de geleneğe bağlı sanatkârlar arasında rahatsızlık uyandırmıştır. Sultan Abdülmecid'in sarayda Batı mûsikîsine yönelik korumacı tavrı, Dede Efendi gibi önemli sanatçıları bile üzüntüye sevk etmiştir. Buna karşın sarayın ilgisinden mahrum kalan Türk mûsikîsi, halkın ve sanatseverlerin gönlünde yaşatılmaya ve bazı varlıklı kişilerin koruması altında varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Yurdacan, 2019: 7).

Batı mûsikîsi, 1826 yılında resmen Osmanlı Sarayı'na girmiş olsa da, uzun bir süredir sarayda bir çeşitlilik unsuru olarak dinlenmekteydi. III. Selim döneminde padişahın bu müziğe ilgi duyduğu ve opera izlediği bilinmektedir. Ancak, II. Mahmud döneminde koşullar hızla değişmiş; Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve Mehterhâne'nin lağvedilmesiyle Batı mûsikîsi kurumsallaşarak sarayda yerini almıştır. II. Mahmud'un gözetiminde kurulan Muzıka-yî Hümâyun, askeri müzik yapısıyla birlikte polifonik Batı mûsikîsinin de saraya girmesini sağlamıştır. 1828'de padişah, bando eğitimi için Giuseppe Donizetti'yi görevlendirmiştir. Tüm bu gelişmelere rağmen, II. Mahmud'un klasik Türk mûsikîsinin en güçlü koruyucularından biri olmaya devam ettiği görülmektedir. Abdülmecid döneminde ise Batı mûsikîsinin etkisinin önemli ölçüde arttığı gözlenmiştir. Bu dönemde bandonun yanı sıra küçük yaylı çalgı toplulukları da etkinlik göstermeye başlamıştır (Salgar, 2004: 38).

Öztuna'nın (1988) ifade ettiğine göre Türk mûsikîsi, Saray'da Muzıka-yî Hümâyun'un bir bölümü olarak resmî bir statüde devam etmekteydi. Ancak Sultan Abdülaziz ve önceki padişahların milli mûsikîmize olan düşkünlükleri ve cömert himayeleri, II. Abdülhamid döneminde azalmıştı. Sultan Abdülhamid'in Türk mûsikîsine fazla aşına olmayıp Batı mûsikîsine ilgi duyduğu, bu alanda eğitim aldığı bilinmektedir. Sarayda Türk mûsikîsi icra edilse de, gelenekleri bozmamak adına sanatkârları makul ölçülerde desteklemiş, fakat seleflerinin cömertliğinden yoksun kalmıştır. Bununla birlikte, imparatorluğun eski zenginliği de bu dönemde azalmıştır. Türk müzisyenleri,

sanatlarına duyarsız kalan bir hükümdarın varlığında kendilerini Saray'dan uzaklaştırmaya başlamıştır. Padişahın devleti bizzat yönetme sorumluluğu da, mûsikîyi dinlemek ve ilgilenmek için yeterince vakit ayıramamasına neden olmuştur (s.26).

Sultan II. Abdülhamid'in yönetimi, toplu ve kalabalık sanat icralarını giderek kısıtlamıştır. Sultan, amcasının tahtına ve hayatına mâl olan 1876'daki darbenin geniş çapta edebiyat ve sanat meclislerinde konuşulup hazırlandığını bilmekteydi; bu nedenle büyük toplantılardan hoşlanmıyordu. Ayrıca, Türk mûsikîsinin içki eşliğinde dinlendiğine dair yanlış bir kanaate sahipti. Bu kanaatin bir kısmı, ağabeyi Sultan V. Murad'ın meclislerindeki gözlemlerine dayanmaktaydı; bir kısmı ise bazı müzisyenlerin içki alışkanlıklarından kaynaklanıyordu (Öztuna, 1988: 26).

Bu dönemde, imparatorluk sarayının dışında yer alan Hanedan sarayları ve ileri gelen devlet adamlarının konaklarındaki mûsikî meclisleri de eski parlaklığını kaybetmiştir. Cami mûsikîsi eski geleneklerini korusa da, artık önceki görkemine sahip değildir. Mûsikî, büyük ölçüde Mevlevi dergâhlarında yaşamaya devam etmiştir. Ancak Sultan II. Abdülhamid, atalarının çoğunun bağlı olduğu Mevlevi tarikatına ilgi göstermemiş; bunun yerine, mûsikîyle daha az ilgili olan üç farklı tarikata yönelmiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi'nin nüfuzlu şeyhi Osman Salâhaddin Dede'nin, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinde etkili olduğu iddiaları, Sultan Abdülhamid'in Mevlevi tarikatına mesafeli yaklaşmasının başlıca nedenlerinden biri olarak görülmektedir (Öztuna, 1988: 26-27).

17. ve 18. yüzyıllar, geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemin başlangıcı, Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinin şekillenmeye başladığı bir sürece denk gelirken, sonu aynı zamanda "Batılılaşma" olarak bilinen kapsamlı bir siyasi, sosyal ve kültürel değişim sürecinin başladığı döneme denk gelir. 19. yüzyılın başlarında, kendileri de müzikle ilgilenen ve bestekâr olan III. Selim ve II. Mahmud gibi padişahların hüküm sürdüğü dönemde, Avrupa mûsikîsinin etkileri İstanbul'da duyulmaya başlanmıştır. Ancak, bu Avrupa mûsikîsi etkileri, Osmanlı müzik geleneğinin köklü bir biçimde yerleşmiş olan yapısı tarafından kolaylıkla özümsemiş ve geleneğe entegre edilmiştir. Konu edilen bu iki yüzyıllık dönemin en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin, Avrupa etkilerini birçok eserinde cesurca ve ustaca kullanabildiği görülmektedir (Behar, 2019: 40).

Berker'in (1985) ifadesiyle, Türk mûsikîsinin tarihsel süreçteki gelişimini bilimsel ve sistematik bir yaklaşımla inceleyebilmek için dönemlere ayrılarak ele alınması gerekmektedir. Yapılan

değerlendirmeler sonucunda, Türk mûsikîsinin başlangıcından günümüze kadar olan sürecinin altı döneme ayrılarak incelenmesinin uygun olacağı kanaatine varılmıştır.

1. Hazırlık veya Oluşma Dönemi: Türk mûsikîsinin başlangıcından Meragalı Abdülkadir'e (1360?-1435) kadar olan süreç, bu dönemi kapsamaktadır.
2. Klasik Öncesi veya Preklasik Dönem: Meragalı Abdülkadir'den (1360-1435) İtrî'ye (1640-1712) kadar uzanan süreç, bu başlık altında değerlendirilmektedir.
3. Klasik Dönem: İtrî'den (1640-1712) Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan süreç, klasik üslubun şekillendiği dönem olarak adlandırılmıştır.
4. Neoklasik Dönem: Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Ârif Bey'e (1831-1884) kadar süren bu dönem, geleneksel yapının yenilikçi bir anlayışla yorumlandığı bir devreyi ifade etmektedir.
5. Romantik Dönem: Hacı Ârif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Ârel'e (1880-1955) kadar uzanan süreç, romantik etkilerin ön planda olduğu bir dönemdir.
6. Reform Dönemi: Hüseyin Sadettin Ârel (1880-1955) ile başlayan ve günümüzde devam eden dönem, reform çabalarının belirgin olduğu bir devreyi temsil etmektedir.

Bu dönemlendirme, Türk mûsikîsinin tarihsel gelişimini daha sistematik bir şekilde anlamaya ve incelemeye olanak tanımaktadır (Berker, 1985: 147).

Neoklasik-Romantik Dönem Geçişinin Klasik Türk Mûsikîsine Yansımaları

Osmanlı mûsikîsinin gelişim evreleri, İmparatorluğun siyasi ve ekonomik gelişme süreçleriyle her zaman paralel bir seyir izlememiştir. Osmanlı Devleti henüz kuruluş ve teşkilatlanma dönemindeyken, önceki Türk devletlerinden miras alınmış geniş bir kültür birikiminin içinde askeri, tasavvufi ve bireysel icra alanlarının yanı sıra bin yılı aşkın süredir gelişen bir mûsikî sanatı da mevcuttu. Devletin tüm kurumsal yapılarıyla zirveye ulaştığı 16. yüzyıldan günümüze ulaşabilmiş çok sayıda büyük besteci veya eser olmamakla birlikte, en önemli isimler ve eserler daha çok çöküş sürecinin ilerlediği 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Buna karşın, devletin siyasi kaderinin bestekârların ruh hallerine yansımaları da dikkat çekicidir. Nefiri Behram Ağa'dan (ö. 1560) Ebubekir Ağa'ya (ö. 1759) kadar uzanan dönemdeki vakar ve ihtişam duygusu, Hacı Ârif Bey'de (ö. 1885) yerini melankoli ve umutsuzluğa bırakmış, yıpranmış İmparatorluğun hüznü ve derin kırılmanlığı ise Tanbûrî Cemil'de (ö. 1916) en belirgin ifadesini bulmuştur (Tanrıkorur, 2019: 33).

Dönemin müzik sahnesinde iki ana ekol öne çıkmaktaydı: Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin (1778-1846) başlattığı Neoklasik Ekol ve Hacı Ârif Bey'in (1831-1885) öncülük ettiği Romantik Ekol (veya Şarkı Ekolü). Bestekârlar bu iki yoldan birini izlerken, kimi sanatçılar ise her iki ekolü birleştirmeyi denemiştir. Ancak zamanla Ârif Bey'in ekolünün etkisinin ağır bastığı ve Neoklasik Ekolü giderek geride bıraktığı görülmüştür. Şevkî Bey gibi özgün bir dehanın da bu romantik akım içinde yükselmesi, bu süreci daha da pekiştirmiş ve Romantik Ekolün kesin yerleşmesini sağlamıştır (Öztuna, 1988: 27-28).

Berker'e (1985) göre yaklaşık yarım asır süren Neo-Klasik Dönem, III. Selim ekolünün zorladığı klasik kuralların etkisini yitirmeye başladığı bir süreç olarak dikkat çeker. Bu dönemde, ünlü bestecilerin klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı kalarak büyük formlarda eser üretme geleneğinin giderek zayıfladığı, buna karşılık klasik yapıya tamamen sırt çevirmeden, halkın ilgisini çeken daha küçük formlara yöneldikleri görülmektedir. Dönemin öncüsü olan Dede Efendi, Âyin-i Şerif'ten Kâr'a, Köçekçe'den diğer türlere kadar uzanan geniş bir repertuvar ortaya koymuş ve büyük bestekâr İtrî'nin ardından klasik dönemlerin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilmiştir (s.159).

Neoklasik Ekol'ün son büyük dehası ve İsmâil Dede Efendi'nin son öğrencilerinden olan Zekâî Dede (1825-1897), müzik dünyasında klasik otorite olarak kabul görmekteydi. Pek çok değerli öğrenci yetiştiren Zekâî Dede'nin derslerine, Bahâriye Mevlevîhânesi'ne, Eyüp'teki evine ve Dârüşşafaka'ya, müziğe gönül vermiş ya da eğitim görmekte olan neredeyse her müzisyen devam etmekteydi. Bu müzisyenler, birkaç eser öğrenebilmek amacıyla Üstâd'ı dikkat ve saygıyla dinlemekte, bazıları ise meşk sistemine dayalı derin bir öğrenme sürecinden geçerek klasik ekolün eserlerini icra etmekteydi. Zekâî Dede, aynı zamanda Ârif Bey'in dostu ve hocası olarak da önemli bir yer tutmaktaydı (Öztuna, 1988: 28).

Neoklasik Dönemde, Klasik Dönemin ismi gibi klasik olan mûsikî formları dolayısıyla bestecilik teknikleri kısmi de olsa değişime başlamıştır. Bu dönemde Klasik dönemin müzikal anlayışını devam ettiren Dellalzâde gibi bestekârların varlığı bilirse de, Dede Efendi gibi bir usta sanatkârın çok farklı formlarda ve eski dönemden farklı melodi örgüleriyle eserler verdiğini görmekteyiz. Bu mânâda, Neoklasik Dönem'in esasen Romantik Dönemi hazırlayan bir çeşit geçiş dönemi olarak değerlendirilmesi de olasıdır (Karataş, 2024).

1826'da yeniçeriliğin kaldırılması ve bunun bir sonucu olarak Topkapı Sarayı'ndaki Mehterhane-i Hümayun'un dağıtılmasından sonra, 1828'de İstanbul'a gelen İtalyan besteci ve orkestra şefi Giuseppe Donizetti'nin yönetiminde Mızıkâ-yı Hümayun kurulmuş ve Saray'da Batı mûsikîsi sistematik bir şekilde öğretilmeye, icra edilmeye ve dinlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde

Saray'da görevine devam eden Dede Efendi, bu tarihten itibaren Batı mûsikîsi eserlerini ve Batı üslubunda bestelenmiş marşları daha yoğun bir biçimde dinlemeye başlamıştır. Ancak, Dede Efendi'nin bu yeni mûsikîsi hemen benimsemesi ve özümsemesi beklenemezdi. Bununla birlikte, Dede Efendi'nin Batı mûsikîsinin tonal anlayışını, ritmik ya da melodik yapısını güçlü bir şekilde yansıtan eserlerinin sayısı oldukça sınırlıdır. Ancak, bu eserlerdeki Avrupa etkisi o denli belirgindir ki, bunların tanımlanması da son derece kolaydır (Behar, 2019: 131).

Behar'ın (2019) ifade ettiğine göre Dede Efendi'nin ilk akla gelen "Avrupai tarzda" eserleri şunlardır: Yeni olduğu adından da anlaşıl原因an *Rast Kâr-ı Nev*, Rast makamındaki bazı şarkılar (*Yine bir nihâl aldı bu gönlümü, Görsem seni doyunca ve Yüzündür cihanı münevver eden güfteli şarkılar*), *Ferahfezâ Şarkı* (*Bir verd-i rânâ ettim temâşâ*) ve muhtemelen ünlü *Hicaz Yürük Semai* (*Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ*). Eğer daha detaylı bir inceleme yapılırsa, belki birkaç örnek daha bulunabilir. Melodik ve ritmik açıdan belirgin bir Avrupa mûsikîsi etkisi taşıyan bu eserlerin, Dede Efendi'nin yaşamının son dönemine, yani 1830 sonrasına ait olduğu düşünülebilir. Daha ileri bir değerlendirme yapıldığında ise, bu eserlerin II. Mahmud'un ölümünden sonra, Saray'daki müzik zevklerinin Batı'ya doğru yönelmeye başladığı Sultan Abdülmecid dönemine, yani 1839 sonrasına ait olma olasılığı da göz önünde bulundurulabilir (s.132).

Dede Efendi'ye gelene kadar, şarkı formu birçok bestekâr tarafından tercih edilmiş bir form olmuştur. III. Selim döneminde de bu formda besteler yapılmışsa da, Lâle Devri'ni mûsikîde yaşatan eserleriyle Tanbûrî Mustafa Çavuş, bu alanda öne çıkan isim olarak kabul edilmekteydi. Dede Efendi ise şarkı formunu zenginleştirerek kullanmış ve özellikle son dönem eserlerinde geniş kitlelerin zevkine ve hissiyatına hitap etmeye özen göstermiştir. Bu eserlerdeki sözlerde sadelik, içtenlik ve doğrudan anlatım öne çıkarken, melodik yapıdaki güç ve kalıcılık eserin temelini oluşturur. Örneğin, "Ben sana âşık değilim" adlı Muhayyer şarkısında yer alan "Leylim, leylim" terennümleri ve bu terennümlere eşlik eden nağme yapısı, halk mûsikîsine yakın bir yaklaşımı yansıtır. Uşşak makamındaki "Sevdiceğim âşıkını ağlatır" eseri ile Muhayyer şarkılarındaki sade ve melodik anlatım, her kesimden dinleyicinin rahatça anlayabileceği özellikleri içerir. Yine Uşşak makamındaki "Ağlatırlar güldürürler; çeşmin yaşım sildirirler" şarkısında, bestekâr adeta dinleyiciyle dertleşir gibi bir üslûp benimsemiştir. Bu eserlerde melodi ve güfte arasındaki uyum ve buna bağlı olarak gelişen form anlayışı, Dede Efendi'nin bu tür şarkılarındaki ayırt edici özelliklerden biridir (Salgar, 2004: 39).

Salgar'ın (2004) ifadesiyle Dede Efendi'nin bu ve benzeri eserleri, onun manevi yönünün yanı sıra, imparatorluğun yaşadığı dönüşüme ayak uyduran daha toplumsal ve dünyevi yönünü de yansıtır. Bilhassa şarkı formunda Dede Efendi'nin kendisinden sonraki bestecilere örnek teşkil edebilecek nitelikte eserler verdiği görülmektedir (s.40).

Mûsikîye adını, müzisyen ve besteci padişah III. Selim'in döneminde atan, ardından II. Mahmud'un sarayında şöhret bulan İsmail Dede, Tanzimat ve Abdülmecid dönemlerindeki müzikteki modernleşme adımlarına da, sahip olduğu güçlü bestecilik içgüdüleriyle bir ölçüde uyum sağlamıştır ve bu dönemde birkaç yeni tarzda beste de yapmıştır. Ancak, devrin değişimi ona derinden dokunmuş olmalı ki Hacca giderken söylediği rivayet edilen sözler, onun müziğe dair simgesel bir vasiyetnamesi olarak kabul edilmiştir: “Bu oyunun artık tadı kalmadı” (Behar, 2019: 157-158).

Bu dönemde, Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak opera, tiyatro ve orkestraların resmi itibarı giderek artarken, geleneksel klasik fasıl icraları giderek seyrekleşmiştir. Peşrevlerin tam icra edilme alışkanlığının sona ermesi, müzikal eğitimin sekteye uğraması nedeniyle nitelik kaybı yaşayan şarkıların yaygınlaşması, bu süreçte gazelin göz ardı edilmesi ve taksim arka planda kalması gibi durumlar da yaşanmıştır. Nihayet, yalnızca mûsikînin değil tüm evrenin temel unsurlarından biri olan ritmin önemsizleşmesi ve bu ritmin ana enstrümanlarından Kudüm'ün kullanım dışı bırakılması da bu bozulma sürecinin önde gelen sebeplerindendir (Tanrıkorur, 2019: 43).

Neoklasik dönemde, makamların daha sade bir yapıda tercih edilmesi ve melodik yapıların uzun kullanımı gibi durumlar görülmektedir. Ayrıca Osmanlı Türkçesinde kullanılan Arapça ve Farsça terkiplerin anlaşılması ve telaffuzundaki zorlukların dikkat çektiği görülmektedir. Bu dönemde bestelerde büyük usullerin tercih edildiği de belirgin bir özelliktir. Buna karşılık, Romantik dönemde bestekârlar daha bilindik makamlara yönelmiş, makamların genişlemiş bölgelerini kullanmış ve makamlarda geçki kullanımında artış gözlemlenmiştir. Usul tercihleri ise daha çok bileşik küçük usullerden oluşmuştur. Romantik dönem, şarkı formunun ön plana çıktığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Hacı Arif Bey'in “Meyhâne mi bu bezm-i tarâb hâne mi cem mi” sözleriyle başlayan şarkısında, çift meyan olarak değerlendirilebilecek ve şarkı formunda nadir rastlanan bir özellik de yer almaktadır (Gerçek, 2024).

Yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan Romantik Dönem, büyük formların yerini daha küçük formlardaki eserlere bıraktığı, şarkı formunun III. Selim döneminden itibaren önem kazanmaya başladığı ve bu formun öne çıktığı bir süreç olarak özetlenebilir. Bu dönemin karakteristik özellikleri arasında, katı klasik kuralların yerini halka yakınlık, içtenlik, duygu derinliği ve estetik yüceliğin alması; ulusal ve geleneksel unsurların daha fazla önemsinmesi gibi unsurlar yer almaktadır. Aynı zamanda Romantik Dönem, Türk toplumunda Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı, bilim, kültür ve sanat

alanlarında Batı etkisinin zirveye ulaştığı bir dönemdir. Ancak, bu süreçte Türk mûsikîsinin resmi öğretimden çıkarılması, özellikle Türk müzikolojisi üzerindeki resmi çalışmaların durgunluğa girmesine neden olmuştur. Buna rağmen, Rauf Yektâ (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) gibi öncü isimlerin bireysel çabalarıyla Türk müzikolojisi çalışmaları devam etmiştir. Nitekim, Rauf Yektâ'nın kaleme aldığı Türk mûsikîsine ilişkin bilgiler, bir Batı ansiklopedisinde geniş bir şekilde yer alarak bu alandaki çalışmalara önemli bir katkı sunmuştur (Berker, 1985: 160-161).

19. yüzyıl, hem Doğu hem de Batı dünyası açısından dönüşümlerin yaşandığı önemli bir dönemdir. Bu yüzyılda, Klasik Çağ'ın sona ermesiyle birlikte, sanatın farklı alanlarında yeni anlayış ve geleneklere dayalı akımlar ortaya çıkmıştır. Edebiyat, resim, müzik ve heykel gibi güzel sanat dallarında, önceki dönemlerden farklı bir karaktere sahip eserler üretilmeye başlanmıştır. Türk kültür hayatına ise bu yeniliklerin yaklaşık 30-40 yıl gecikmeli olarak ulaştığı görülmekte olup, bu durum özellikle Türk mûsikîsinde belirgin bir şekilde hissedilmiş ve derin etkiler bırakmıştır. Nitekim, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Türk mûsikîsinde "Romantik Edebiyat" anlayışı şekillenmeye başlamıştır (Ak, 2009: 135).

Halka yönelik bu hareketin temelinde, söz ve ses unsurlarında yakalanan sadelik ve yenilik anlayışı bulunmaktadır. Romantik akım, Türk mûsikîsinde zevk ve kültür anlayışında değişiklikler getirmiştir. Ancak bu değişim, mûsikînin temel unsurları olan makam ve usûl gibi teknik yapı ve formları bozucu bir nitelik taşımamış; aksine, tarihsel bir birikim üzerine inşa edilmiş, üslûp açısından farklılıklar sunan bir sistem olarak şekillenmiştir. Türk mûsikîsinde meydana gelen bu yenilikler, klasik yapı üzerine yeni bir anlayışın eklenmesi şeklinde bir gelişim göstermiştir. Başka bir ifadeyle, klasik üslubun soylu ve karakteristik özelliklerini koruyarak, zaman içinde yeni değişimlere ölçüt oluşturabilecek bir üslubun şekillenmesi söz konusu olmuştur. Bu akım, romantik üslubun özelliğini, klasik tematik yapıdaki üstünlükle sanat ilkelerine bağlı bir düşünce özgürlüğü arasında bir denge kurma çabası olarak yorumlamak mümkündür (Ataman, 1986: 165).

Ataman'ın (1986) belirttiğine göre Romantik dönemin önemli ürünlerinden olan şarkılar, klasik formdan farklı olarak daha açık ve halka yönelik bir duygu birliği ve anlayış sunmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir teknik yapının da temellerini atmıştır. Başta Hacı Ârif Bey olmak üzere, Şevkî Bey ve diğer bestecilerin katkılarıyla şekillenen bu akım, aynı yüzyıl içinde edebiyatla da yakın bir iş birliği içerisinde gelişerek önemli bir kültürel etki yaratmıştır. Bu dönemde, sanatın

ruhuna uygun şekilde eser veren güfte yazarları da ortaya çıkmıştır; bunlar arasında özellikle Çengelköylü Mehmet Sadi Bey, önemli isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır (s.165).

Romantik Dönem, müzikal eserlerin net olarak form, makam işlenişi, usûl tercihleri açısından çok daha çizgisinin belirginleştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde; dindışı müzik sahasında şarkı formu neredeyse tamamen tercih edilen bir form haline gelmiştir. Bu bağlamda küçük usûllerde eserler verilmiş, diğer dönemlere göre bestecilik tekniği açısından daha az melodi örgüleri kullanılmıştır. Yine bu dönem dahilinde bestekârlar, eserlerinde daha çok lirik anlatımı tercih etmişlerdir (Karataş, 2024).

1850'lerde Hacı Ârif Bey tarafından başlatılan ve günümüzde Romantik Ekol olarak adlandırılan, şarkı formuna ağırlık veren bu yeni müzik akımı, 1880'lere gelindiğinde iyice yerleşmiştir. Şevki Bey'in bestekâr olarak mûsikî sahnesine katıldığı dönemde, şarkı formu Türk mûsikîsinin en önemli formlarından biri olarak kabul görmekteydi. Hacı Ârif Bey'in teknik, estetik ve biçim açısından kusursuz ve belirgin hale getirdiği bu form geniş bir yaygınlığa ulaşmıştır (Öztuna, 1988: 27).

Edebiyatta ve mûsikîde 18. yüzyıldan itibaren karşılaşılan "şarkı" formu, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar beste ve semâilerin yanında fazla bir değer taşımamaktayken, Hacı Ârif Bey ile birlikte Şevki, Rahmi, Şekerci Cemil ve Selânikli Ahmed Efendi gibi bestecilerin katkılarıyla en çok kullanılan ve arzu edilen beste formu haline gelmiştir. Bu dönemde, Batı'da da popüler olan Romantik dönem "kunstlied"leri ile arasında bir paralellik kurulabileceği söylenebilir (Tanrıkorur, 2020: 156).

Klasik Türk mûsikîsi, Romantik döneme geçiş sürecinde daha bilimsel temellere dayandırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde Rauf Yekta Bey'in Batı mûsikîsinden esinlenerek Türk mûsikîsinde makam dizilerini sistematize etme girişimi ve Batı'dan alınan yeni formların saz musikisindeki uygulamaları dikkat çekmektedir. Romantik dönem, özellikle kurumsallaşma alanında yapılan değişim ve dönüşüm hamleleriyle Türk mûsikîsinin mevcut estetik anlayışına olumlu katkılar sağlamıştır (Gerçek, 2024).

Dindışı müzikte klasik formların yavaş yavaş rağbetten düşmesi ve dini mûsikînin çeşitli formlarında benzer bir ilgisizlik gözlemlenirken; Mevlevî mûsikîsi, tekke mûsikîsinin önemli kollarından biri olarak beklenmedik bir gelişim sergilemiştir. Mevlevîliğin köken aldığı 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geçen süreçte toplamda yalnızca 10-15 âyin bestelenmesine karşılık, sadece 19. yüzyılda bu sayı birden 35-40 âyine ulaşmıştır (Tanrıkorur, 2020: 156).

Din mûsikîsi alanında "na't", "salat", ve "savt" türlerinin yavaş yavaş kaybolduğu, Mevlid ve Mîrâciyye'nin ise giderek daha az sayıda kişinin hafızasında yer bulduğu gözlemlenmektedir. Buna karşın Mısır, Şam ve Trablus ağzı ürünleri olan "şuğl"lerin popülerlik kazandığı görülmektedir. Bu süreçte, klasik müzikte Ali Şîruganî'den sonra en fazla dini eser bestelemiş olan Zekâî Dede'nin

Mısır ağız şüğü'lerinde Türk estetiğinin hâkim olduğu, Ârif ve Faik Beylerin dini eserlerinde ise şarkı tavrının ön plana çıktığı ifade edilebilir (Tanrıkorur, 2020: 156).

19. yüzyıl ortalarında başlayan yenilikçi akımlar, ne yazık ki geleneksel fasıl mûsıkîmizi de etkilemiştir. Sultan II. Mahmut döneminde, geleneksel fasıl mûsıkîsi "Fasl-ı Atık" (Eski Fasıl) olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu topluluk, yalnızca Türk mûsıkîsine özgü sazlarla icra edilen klasik Türk mûsıkîsini temsil etmekteydi. Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Rıfat Bey, Haşım Bey, Hacı Ârif Bey, Refik Fersan ve M. Nurettin Selçuk gibi önemli sanatçılar bu geleneksel fasıl ekolünde yetişmiştir. Zamanla yenilikçi çevreler, klasikleşen fasıl mûsıkîsinin yerine yeni bir tarz arayışına girmiş ve böylece "Fasl-ı Cedit" (Yeni Fasıl) adı altında bir fasıl topluluğu geliştirilmiştir. Bu yeni topluluk; udlar, viyolonsel, gitarlar, kanunlar, mandolinler, flüt, lavta ve trombon gibi hem Türk hem de Batı sazlarını bir araya getiren bir kadrodan oluşmaktaydı. Repertuvar ise Batı mûsıkîsine yakın makamlardan seçilmiştir. Ancak bu yeni fasıl geniş bir ilgi uyandıramamıştır (Yurdacan, 2019: 21).

19. yüzyılda mûsıkî faslına dair önemli gelişmelerden biri de fasıl içinde icra edilecek şarkıların, bestelendikleri usûllerin uzunluğuna göre belirli bir sraya konma geleneğinin yerleşmesidir. Bu düzenlemeye göre, daha uzun usûllere sahip şarkılar veya daha ağır gideri olan parçalar, diğerlerinden önce icra edilirken daha hareketli parçalar ise sona bırakılmaktadır. Fasıl içindeki şarkı sayısının da büyük bir değışkenlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Ayrıca, bestelerin ve semailerin fasıldan çıkarılması ile şarkı sayısının artması, yine 19. yüzyılda gerçekleşen bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, iki şarkı arasına enstrümantal bir aranağme eklenmesi de bu dönemin özelliklerinden biridir (Behar, 2019: 40).

19. yüzyılın sonlarından itibaren, köçekçe şarkı adı verilen ve köçek rakslarına eşlik etmesi beklenen popüler şarkı türüyle birlikte, ada Rumlarının sirto'su ve Romanya çingenelerinin longa'sı gibi daha hafif, oynak ve popüler enstrümantal parçalar da fasıl repertuvarına dahil edilmiştir. Bu iki parça, günümüzde bazen saz semaisi yerine çalınmakta ya da ona ek olarak icra edilmektedir. Ayrıca, hareketli birkaç köçekçe havasının şarkılardan sonra ve saz semaisinden hemen önce fasla eklenmesi de 19. yüzyılda gerçekleşen bir başka gelişme olarak kaydedilmiştir (Behar, 2019: 40).

Sirto, 19. yüzyıldan itibaren Türk mûsıkîsine dahil olmuş ve oyun havası olarak icra edilmesinin yanı sıra, fasıllarda saz semaisi yerine de kullanılmıştır. Bu formda eser veren bestekârlar arasında Santurî Edhem Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kemâni Sebuğ, Tanbûri Cemil Bey, Sedat

Öztoprak, Nâyi Râşid Efendi, Abdülaziz Han, Zâti Bey, Şehzâde Cemâleddin Efendi, Kânûnî İsmet Bey, Refik Fersan, Ahmed Mükerrerem Akıncı ve Haydar Tatlıyay gibi isimler dikkat çekmektedir. Benzer bir yapıya sahip olan Longa ise genellikle Nim Sofyan usûlü ile bestelenmiş, birden fazla hane içerebilen canlı ve parlak eserlerdir. 19. yüzyıldan itibaren Türk mûsikîsinde yer bulan Longa formunda en çok eser veren bestekâr, 13 Longa ile Santurî Edhem Bey'dir. Tıpkı Sirto gibi Longa da fasılların sonunda saz semaisi yerine icra edilmekte ve mûsikî repertuvarında önemli bir yer tutmaktadır (Yavaşca, 2002: 97).

Osmanlı sarayında Fasl-ı Cedîd ile birlikte Batı mûsikîsindeki majör ve minör dizilere yakın makamlarda peşrev, saz semâisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının icra edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu dönemde, Fasl-ı Atîk'e dahil olan bazı önemli müzisyenlerin de Batı mûsikîsiyle tanıştıkları anlaşılmaktadır. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi, Şâkir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Kömürçüzâde Hâfız Efendi, Said Efendi, Rıza Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Kemani Ali Ağa, Mustafa Ağa, Nûman Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Ârif Ağa ve Necip Ağa gibi isimler, kendi müzik tarzlarını devam ettirirken Batı mûsikîsine de yaklaşmışlardır. Örneğin, Dede Efendi'nin *Kâr-ı Nev*, *Yine Neş'eyi Muhabbet*, *Ey Büt'i Nev Edâ* ve *Yine Bir Gülnihal* gibi eserlerinde Batı mûsikîsinin çeşitli unsurlarının etkili olduğu görülmektedir. Aynı dönemde nazari çalışmalarda da Batı mûsikîsiyle ilgili açıklamalar yer almaya başlamış; Hâşim Bey'in edvârı, bu doğrultuda örnek teşkil eden önemli eserlerden biri olmuştur (Tıraşcı, 2019: 183).

19. Yüzyılda Nazari Alandaki Gelişmeler

19. yüzyıl, nazari alandaki çalışmaların artışıyla dikkat çekmektedir. 9 ila 15. yüzyıllar arasında el-Kindî, Farâbî, İbni Sînâ, Safiyüddin, Kutbüddin, Merâgî, Bedri Dilşâd, Lâdikli, Şükrullah, Mübarek Şah gibi isimler üzerinde ciddi gelişmeler kaydedilen nazari çalışmalar, 16. ve 17. yüzyıllarda bilimsel açıdan bir duraklama dönemine girmiştir. D. Kantemir'in belirttiği gibi, bu süreçte Türk mûsikîsi "icrası bayağı, ilmi mühlmel ve metruk bir hale" düşmüştür. Ayrıca, 17. yüzyıl yazarı Ahîzade Ali Çelebi'nin *Edvâr'* ı ile 1863 tarihli *Haşim Bey Mecmuası*'nda görüldüğü üzere, bu dönemdeki çalışmalarda efsane ve hurafelerle dolu astrolojik tarifler ve ampirik tasnifler dikkat çekmektedir (Tanrıkorur, 2020: 156).

Haşim Bey, mûsikî hakkında kaleme aldığı eserinde 91 makamı seyir özellikleri ve dizilerindeki seslerle birlikte ele almaktadır. Ancak, bu makamsal açıklamaları önceki eserlerde olduğu gibi

değil, karar perdelerine göre bir tasnif yöntemi kullanarak yapmaktadır. Öncelikle rast perdesinde karar eden 18 makamı detaylandırır ve ardından düğâh perdesinde karar eden makamlara geçer. Bu kapsamda, yegâh ve hüseyinî makamlarını diğerlerine göre daha ayrıntılı inceler. Ayrıca, kullanılmayan 72 makamı da özetleyerek bunların önceki makamlarla benzerlik veya farklılıklarını açıklar. Böylece toplamda 163 makamın tanımı yapılmış olur. Haşim Bey'in eserinde dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise, bu makamları açıkladıktan sonra bazı Batı mûsikîsi dizileri ile eşleştirmeler yapmasıdır. Örneğin, nikriz makamını sol minör tonuna benzetmektedir. Makam açıklamalarını tamamladıktan sonra da Batı mûsikîsi hakkında kısa bilgiler verir; majör ve minör tonlar ile bunların birleşiminden oluşan 30 diziyi alafanga makamlar olarak ifade eder (Tıraşçı, 2019: 182).

Tıraşçı'ya (2019) göre Haşim Bey'in eseri incelendiğinde, pek çok mûsikî nazariyatçısından faydalandığını söylemek mümkündür. Görüşlerinde Farabî, İbn Sînâ ve sistemci okulun önemli isimlerine atıfta bulunmakla birlikte, aslında nazarî yaklaşımının bu isimlerle doğrudan bir bağı olmadığı görülmektedir. Eserinde belirgin bir şekilde görülen Pythagorasçı düşünceler, bu farkın açık bir göstergesidir; hatta onlara atfettiği bazı görüşlerin hatalı olduğu dahi söylenebilir. Haşim Bey'in mûsikî nazariyatı açısından dikkate değer bir diğer özgün yanı ise Batı mûsikîsine dair açıklamalarda bulunması ve bu açıklamaları Türk mûsikîsi ile ilişkilendirmesidir. Dönemin mûsikî anlayışından etkilenmiş olabileceği gibi, bu anlayışın yaygın olduğu saray çevresinde bulunması da düşünce dünyasının şekillenmesinde rol oynamış olabilir (s.183). Türk mûsikîsine dair 163 makamın detaylandırılmasının yanı sıra, Batı mûsikîsine dair 30 tane yer vermesi ve bunları belirli makamlara uyarlaması da oldukça dikkat çekicidir.

Ali Ufkî, Kantemir, Nâyi Osman Dede, Nasır Dede ve Hamparsum'un katkılarıyla nazarî alana olan ilgi yeniden canlanmış, 19. yüzyılda bu durum kesintisiz bir şekilde devam etmiştir. Bu dönemde, III. Selim ve II. Mahmud'un destekleri sayesinde Mevlevî tarikatının mensupları, güzel sanatların birçok dalında başarılı eserler ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda mûsikî teorisi alanında da öncü bir rol üstlenmişlerdir. Hüseyin Fahreddin, Mehmed Celâleddin ve Atâullah Dede gibi üç Mevlevî şeyhi olmasaydı, 20. yüzyıl Türk müzikolojisine önemli katkılarda bulunmuş Rauf Yekta, Hüseyin Sâdeddin Arel ve Dr. Subhi Ezgi gibi değerli isimlerin önemli manevi destekten yoksun kalacakları ifade edilebilir. Ayrıca, 19. yüzyılın ilk yarısının en dikkate değer nazariyat çalışması, yine bir Mevlevî şeyhi olan Nasır Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk ve Tahrîriyye* adlı eseri ile gerçekleştirilmiştir (Tanrıkorur, 2020: 157).

İcrâda Kullanılan Sazlar ve Saz Müsîkisindeki Gelişmeler

Yaklaşık dört, dört buçuk asırlık geleneksel Osmanlı/Türk müsîkîsi tarihinde, saz müsîkîsi her dönemde repertuarın yalnızca küçük bir kısmını oluşturmuştur ve bu durum günümüzde de devam etmektedir. Bununla birlikte saz müsîkîsinin, sesli eserlerden bağımsız olarak kendi özgün formunu ve estetik değerini kazanıp kazanmadığı, eğer kazandıysa hangi koşullar altında ve ne zaman kazandığı soruları, net bir şekilde yanıtlanması zor olan meselelerdir. Saz müsîkîsinin, Batı müsîkîsinin etkisiyle sesli eserlerden ayrılarak farklı bir üslûp geliştirdiği fikri ilgi çekicidir. Ancak bu görüş, şu an için yalnızca bir izlenimden ibaret olup daha derin müzik tarihi ve müzikoloji araştırmalarıyla doğrulanmaya ihtiyaç duymaktadır. Diğer yandan, "Batılılaşma" etkisinin ötesinde, önemli bir müzikal gerçeği de göz ardı etmemek gerekir: ud, keman ve kanun gibi, yapı bakımından virtüözce icralara son derece uygun olan çalgılar, 19. yüzyılın sonlarına doğru Türk müsîkîsi icralarına ve özellikle ciddi fasıl heyetlerine dahil edilmeye başlanmıştır. Bu çalgıların varlığı, hız ve ajiliteye dayalı icraları teşvik etmiş ve dolayısıyla bu türden icralara uygun olmayan miskal ve rabab gibi çalgılar, daha önceki dönemlerde rağbetten düşmüştür (Behar, 2019: 75-76). Osmanlı müsîkîsinde kullanılan formlar ile çalgılar arasında, zamanla eski enstrümanların gözden düşmesi ve yenilerinin öne çıkması şeklinde bir paralellik dikkat çeker. Osmanlı'nın klasik ve halk müsîkîsinde yer alan telli ve saplı çalgıların atası sayılan kopuzun kullanım ömrü 18. yüzyıla kadar sürmüştür; 10. ve 16. yüzyıllar arasında oldukça revaçta olan ud ise, 17. yüzyıldan itibaren yerini tanbura bırakmış ve ancak 19. yüzyılın sonunda yeniden popülerlik kazanmıştır. Tarihi Türk harpi çeng ve Türk pan flütü miskal 19. yüzyılda, santur ise 20. yüzyılda müzik sahnesinden çekilmiştir. Batı'dan önce viyola d'amore şeklinde ve "sinekemanı" adıyla gelen keman, ardından viyola, violonsel ve kontrbas Osmanlı müsîkîsine girmiştir. Ayrıca, başlarda saray dansları olan köçekçe ve tavşanca ritimlerine eşlik eden kemençe ve lavta, 20. yüzyılda klasik müsîkîde de yer bulmuştur. Kaşık ve zilli maşanın halk oyunlarında yaşamasına rağmen, "çalpara" olarak da bilinen çengi çubuğu köçekçe ve tavşancalarla birlikte tarihe karışmıştır. Osmanlı müsîkîsinde kullanılan çalgıların çeşitliliği, farklı çağların kaynaklarına bağlı olarak değişiklik ve çoğunlukla artış göstermiştir (Tanrıkorur, 2019: 56).

Osmanlı/Türk müsîkîsinin geleneksel nefesli çalgılarından olan ney, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren (başpâresindeki bazı ayrıntılar hariç) yapısal olarak büyük bir değişime uğramaksızın günümüze kadar varlığını korumuş nadir enstrümanlardan biridir. 16. ve 17. yüzyıllarda oldukça popüler olan, hatta bazı edvârlarda örnek çalgı olarak anılan çeng ise, harp'in kucakta taşınabilen

küçük bir türü olarak, 18. yüzyılın sonlarına doğru neredeyse tamamen gözden kaybolmuştur (Behar, 2019: 35).

1750'li yıllarda hâlâ rağbet gören ve bir tür panflüt olan miskal, yüzyılın sonlarına doğru gözden düşmüştür. Miskal'ın zamanla itibar kaybetmesini iki temel nedene bağlamak mümkündür. İlk neden, 18. yüzyıl boyunca Mevlevî müzisyenlerin ön plana çıkmasıyla birlikte nefesli çalgılar arasında ney'in önem kazanmış olmasıdır. Diğer neden ise, 18. yüzyılın sonlarından itibaren icra edilen yeni makamlarla birlikte perde sayısının artmasıdır; bu durum, sınırlı sayıda boruya sahip miskal ile performansı zorlaştırmış ve özellikle transpoze eserlerde yetersiz kalmasına yol açmıştır. Bu ikinci etken, aynı dönemde santurun gözden düşmesine de neden olmuş; sınırlı perde adedi ve sabit akort yapısı, santurun kendine özgü karakteristik tınısına rağmen rağbet görmemesine yol açmıştır (Behar, 2019: 35).

Benzer bir durum, bir dönem geleneksel Türk mûsikîsinde yerini kaybeden ud için de geçerli olmuştur. Yüzyıllardır Arap ve Ortadoğu müzik geleneğinde önemli bir yere sahip olan ud, 17. yüzyılda İstanbul'da tanburun yükselişiyle gözden düşmüştür. Ancak, çeng ve miskal gibi Türk mûsikîsi çalgıları arasında bir daha yer bulamayan enstrümanların aksine, santur ve özellikle ud, 19. yüzyılın sonlarına doğru müzik çevrelerinde yeniden rağbet görmeye başlamıştır (Behar, 2019: 35-36).

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsinin ana çalgılarından biri olan tanburun yükselişine şahit olunmuştur. Bu çalgı, özellikle ud'un sonraki dönemdeki geri dönüşü bir yana bırakıldığında, o günden günümüze kadar Türk mûsikîsinde, Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle, "Türklerin gözde çalgısı" olarak kalmaya devam etmiştir (Behar, 2019: 36).

Yaylı çalgılar arasında, aslında çok eski bir geçmişe sahip olan ve günümüzde İran ve Azerbaycan'da da kullanılan keman/kemançe ilk sırada yer almaktadır. Dikey tutularak çalınan, uzun bir sapı ve Hindistan cevizi kabuğu ile ahşaptan yapılmış, deriyle kaplı küresel bir teknesi bulunan bu çalgıda, genellikle iki ya da üç ibrişim teli kullanılır ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınır. Bu çalgıya birçok kaynağa göre rebab da denilmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a katılan ve bu çalgı ailesinin bir parçası olarak kabul edilen sinekemanı, İstanbul'da ilk kez Rum kemancı Yorgi (ya da Corci) tarafından çalınmıştır. Avrupa kökenli dört telli keman başlangıçta basit bir meyhane çalgısı olarak görülüp ciddi fasıllara dahil edilmemiştir. Ancak, zamanla bu çalgı da Osmanlı/Türk mûsikîsi sazları arasında yerini almış ve yalnızca 19. yüzyılda normal fasıl icralarına dahil edilmeye başlanmıştır (Behar, 2019: 37).

Vurmalı çalgılara gelindiğinde ise, tekke mûsikîsinin icrasında özellikle Mevlevîlerde önemli bir yer tutan kudüm, halile ve bendir gibi çalgılar 17. yüzyıldan itibaren zaten varlık göstermekte ve icra edilmektedir. Ancak, def ve darbuka gibi çalgıların fasıl icralarına dahil edilmesi, yalnızca 19. yüzyıldan sonrasına rastlamaktadır (Behar, 2019: 37).

Türk mûsikîsinde saz eserleri branşı, geleneksel olarak ikinci planda kalmış bir bestecilik alanı olarak değerlendirilmektedir. Lâdînî mûsikînin iki temel dalından biri olan saz eserleri, sözlü eserlere kıyasla tegannî ve güfteye dayalı olmaması sebebiyle ikincil bir konumda yer almıştır. Bu alanda dönemin en büyük otoritesi olarak kabul edilen Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885), olağanüstü peşrevleriyle tanınmaktadır. Osman Bey'in ardından, saz eserleri besteciliğinde onun etkisini bile aşarak öne çıkan Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916) önemli bir figür haline gelmiştir. Osman Bey sonrasında ise saz eserleri besteciliğinin diğer önemli ismi Neyzen Yusuf Paşa (1821-1884) olmuştur (Öztuna, 1988: 29).

Her ne olursa olsun enstrümantal mûsikînin, hangi etkiler altında olursa olsun, sözlü eser icralarına ve hanende fasıllarına bağımlılığından kurtularak, kendine özgü bir icra alanı oluşturup oluşturmadığı sorusu henüz kesin bir şekilde yanıtlanabilmiş değildir. Bununla birlikte, saz mûsikîsinin uzun süre boyunca genellikle ikinci planda tutulmasının, potansiyel virtüözlüklerin ve kişisel, özgün teknik becerilerin gelişmesini engelleyici bir etkisi olduğu açıktır (Behar, 2019: 76).

Romantik dönem çalgı icracılığında, Türk mûsikîsi tavrının bilimsel temellerle ortaya konduğu ve bu tavrın Türk musikisi bilim ve sanat çevrelerince klasik tavrı olarak kabul edildiği söylenebilir. Bu dönemde bestelenen saz eserlerinde, oktav sahalarını aşan 32'lik ve bazen 64'lük notaların kullanımı ile mızrap ve parmak tekniklerindeki yenilikler, sazandelerin farklı pozisyon arayışlarına yönelmesini ve enstrümanlarında daha fazla hakimiyet kazanmalarını sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey'in saz eserlerinde bu yenilikleri belirgin bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Ayrıca Romantik dönemde tanbur, öne çıkan en önemli sazlardan biridir (Gerçek, 2024).

Dönemin en önemli bestekârlarından biri olarak kabul edilen Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902), derin bir şekilde Ârif Bey'in etkisi altında kalmıştır. Bununla birlikte, Dede Ekolü'nün neoklasik çizgisini koruyarak bu tarzı romantik bir üslûpla yeniden şekillendirmiştir. Ali Efendi, özellikle şarkılarında Ârif Bey ekolünün izlerini taşıyan bir yaklaşımla eserler vermiştir (Öztuna, 1988: 29-30).

Ârif Bey'in yakın dostlarından Hacı Fâik Bey (1831-1891), şarkı formunda tamamen Ârif Bey'in izinden giderek eserler vermiş; ayrıca neoklasik mûsikîde ve Mevlevî mûsikîsi alanlarında da çalışmalar yapmıştır. Bolâhenk Nûri Bey (1834-1910) de Ali Efendi ve Fâik Bey gibi şarkılarında Ârif Bey ekolüne bağlı kalmakla birlikte, neoklasik ekol ve Mevlevî mûsikîsi çerçevesinde önemli

eserler bestelemiştir. Ârif Bey ekolünde öne çıkan şarkı bestekârlarından biri de Mahmud Celâleddin Paşa'dır (1839-1899). Rif'at Bey (1820-1888), Ârif Bey'den yaşça büyük olmasına rağmen bestekârlığa daha sonra başlamış, Ârif Bey'in ekolünü titizlikle takip ederek yüzlerce etkileyici şarkı bestelemiş ve zaman zaman şarkı formunun dışına çıkarak da eserler üretmiştir (Öztuna, 1988: 30).

Kemânî Tatyos Efendi (1858-1913), Ermeni kökenli bir bestekâr olarak, hem estetik açıdan üstün şarkılar hem de yüksek sanat değeri taşıyan saz eserleri bestelemiştir. Daha çok piyasa mûsikîsi alanında faaliyet göstermiş olan Tatyos Efendi, Türk mûsikîsinde piyasa mûsikîsinin ağırlık kazanmaya başladığı dönemin önemli temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Öztuna, 1988: 31).

Özetle, 1880-90 yılları arasında Ârif Bey'in Romantik şarkı ekolü iyice yerleşmiş ve kurucusu dışında da birçok bestekâr yetişmiştir. Ârif Bey'in ardından en büyük şarkı bestekâri olarak kabul edilen Şevkî Bey, bu unvanını günümüze kadar korumuş; şarkı formunda Ârif Bey ve Şevkî Bey'in yerini alacak başka bir bestekâr ortaya çıkmamıştır. Bu dönemin önde gelen diğer şarkı bestekârları arasında Rahmi Bey (1865-1924), Lem'i Atlı (1869-1945), Bimen Şen (1873-1943), Selânikli Ahmed Efendi (1868-1927) ve İsmâil Hakkı Bey (1866-1927) gibi isimler de önem taşımaktadır (Öztuna, 1988: 31).

19. yüzyıl, Osmanlı mûsikîsinin, geçmiş medeniyetin mirası altında adeta bir kor gibi parlayan dört büyük romantik bestekârının son dönemine işaret etmektedir. Bu dört isimden Zekâî Dede ve Tanbûrî Ali Efendi neo-klasik üslubu benimserken, Hacı Ârif Bey ve Tanbûrî Cemil Bey devrimci üslubuyla öne çıkmıştır. Osmanlı mûsikîsi, edebi form ve akımlarla paralel bir gelişim göstererek, klasik anlamda doruğa Hâfız Post, İtrî, Zaharya, Osman Dede, Ebubekir Ağa, Abdülhalim Ağa ve Tab'î ile ulaşmıştır. Bu bestekârlar, en seçkin eserlerini Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nefî, Nedîm, Nev'î, Fasîh, Fâzıl, Fıtnat ve Vâsıf gibi klasik dîvân şairlerinin gazelleri üzerine bestelemiştir (Tanrıkorur, 2019: 43).

Klasik formdaki sözlü eserlerde bestekârlar, güftenin anlamıyla yetinmeyip, hatta bu anlama ihtiyaç duymadıklarını gösterircesine, genellikle besteledikleri beyite "Terennüm" adı verilen melodik eklemeler yaparlardı. Ancak 19. yüzyıldan itibaren, yaşam koşullarındaki ve zaman anlayışındaki değişikliklerle, büyük formlu eserlerin temel unsuru olan Terennüm bölümlerinin parçaları fazla uzattığı ve ağırlaştırdığı düşüncesi hâkim olmaya başladı. Bu nedenle, daha kısa, özlü ve lirik ifade biçimleri arayışı gündeme geldi. İlk çözüm olarak, önce uzun Terennüm

bölgümleri içermeyen eserler tercih edilmiş, ardından güftedeki kelimeleri doğrudan ifade etmeye uygun küçük usûller benimsenmiştir. Bu bağlamda, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı edebiyatında yazılan ve klasik gazel veya kasidelerden daha yalın olan şarkı formundaki şiirler, Hacı Ârif Bey'in öncülüğünde sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru haline gelmiştir (Tanrıkorur, 2019: 43-44).

Devletin bütün müesseseleriyle çöküş sürecine girdiği dönemde, Osmanlı mûsikîsinin romantik atmosferi içinde acılarla dolu hayatını derin bir melankolik lirizmle yansıtan ve bu doğrultuda zirveye ulaşan şarkıların yaratıcısı olan Ârif Bey, bu türde bir öncüydü. Onun ardından, Tanzimat döneminin şairleri olan Recâizâde Ekrem, Mehmet Sâdi, Muallim Nâci, Feyzî, Mahmud Celâleddin, Yusuf Kenan, İzzet Molla, Niğdeli Hikmet ve Ziya Paşa ile daha sonraki dönemde eser veren Yahya Kemal, A. R. Altınay ve M. N. Irmak gibi isimlerin güftelerini bestelemiş olan Rif'at, Şevkî ve Rahmi beyler; Şekerci Cemil, Lem'i Atlı, S. Z. Özbekkan, Z. A. Ataergin ve F. Tokay gibi romantik besteciler de bu akıma dahil oldular. Osmanlı'da klasik anlayışın ötesine geçen bu romantik arayış, duygunun mantık ve biçimden üstün görüldüğü, şiirsel ifade biçimlerinin ön plana çıktığı bir yönelim olarak öne çıkmıştır (Tanrıkorur, 2019: 44).

Hacı Ârif Bey'in ses alanında başlattığı devrimin ardından, Tanbûrî Cemil Bey'in saz üzerindeki devrimi gelmiştir. Bir Paganini veya Mozart misali, sanat ufkunda yalnızca yüzyıllarda bir rastlanan bir parlaklıkla Türk mûsikîsinin semalarını aydınlatan Cemil Bey, kısa sayılabilecek 45 yıllık ömründe Türk mûsikîsine ait hemen her sazı o güne dek tahayyül dahi edilemeyen bir müzikalite ve dinamizmle icra etmiş; vefatından sonra ise Türk mûsikîsinin tüm dallarında ve birçok sanatçı üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır. Batı mûsikîsinin melodik ve ritmik felsefesine açık yaklaşımlarıyla tanınan bestecilerden R. Ş. Fersan (1893-1965), Udî Nevres (1873-1931), Ş. M. Targan (1892-1967), Mesut Cemil (1902-1963) ve R. Aysu (1910-1999), modern peşrev türü olarak kabul edilebilecek medhal formunu müziğe kazandıran ve Cemil Bey'in açtığı ışıklı yolda yürüyen önemli isimler olarak öne çıkarlar (Tanrıkorur, 2019: 45).

Batılılaşmanın Sosyo-Kültürel Etkileri

II. Meşrutiyet döneminden sonra Muzika-yı Hümayun, bir durgunluk dönemine girmiştir. Kuruluş yıllarında tamamen yabancı öğretmenler ve şeflerle çalışmalarını sürdüren bu kurum, zamanla çok sayıda Türk sanatçıyı yetiştirmiş ve bu sanatçılar icra, eğitim ve yönetim kurullarında aktif görevler üstlenmişlerdir. 19. yüzyılın ikinci yarısında yetişen müzisyenlerin neredeyse tamamı Muzika-yı Hümayun'da eğitim almış olup, hem geleneksel hem de çoksesli müzik alanlarında katkı

sağlamışlardır. Böylece, ilk defa geleneksel müzik kuramsal bir temel kazanmaya başlamış ve çoksesli evrensel müziğe yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu kurumda yetişen öğrenciler ve burada oluşturulan yapılar, Cumhuriyet dönemine taşınarak, yeni Türkiye'nin müzik sahnesine önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak Muzika-yı Hümayun, özünde tipik bir Tanzimat sonrası Osmanlı kurumu olarak hem geleneksel mûsıkîsi sürdürmüş hem de Batı tarzı müzik uygulamalarını benimsemiştir (Kaygısız, 2018: 162).

Kaygısız'ın (2018) belirttiğine göre bu dönemde saraylar, konaklar, azınlık kesimler ve Batılı iş çevreleri içinde alafranga bir yaşam tarzı hakim olmaya başlamıştır. Fransızca konuşma ve selamlaşma, Avrupai tarzda giyim, yeme-içme alışkanlıkları, toplantı ve ziyaret adetleri, hatta ev dekorasyonu, bu yaşam biçiminin ayrılmaz unsurları haline gelmiştir. Bu bağlamda, müzik zevkleri de kaçınılmaz olarak Batı etkisine yönelmiştir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren keman, flüt, viyolonsel gibi çalgıların öğrenilmesi, Fransızca şarkı söyleme alışkanlığı ve özellikle hanımlar arasında piyano çalma tutkusu, dönemin hem asalet göstergesi hem de alafrangalaşma sürecinin simgesi olarak kabul edilmiştir (s.163).

Batılı yaşam tarzına duyulan ilgi, İstanbul, İzmir, Trabzon, Bursa ve Adana gibi büyük kentlerde tiyatro, opera, operet ve Batı mûsıkîsine olan ilgiyi önemli ölçüde artırmıştı. Tanzimat'ın hemen ardından İtalyan ve Fransız müzik grupları Türkiye'ye sıkça turneler düzenleyerek aylarca bu şehirlerde kalmaktaydı. Bu bağlamda, ünlü sanatçılar Liszt ve Vieuxtemps'in Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul'da sarayda konser verdiği de belirtilmelidir. Türkiye'ye gelen bazı yabancı sanatçılar büyük kentlere yerleşerek özel dersler vermeye başlamış; aynı dönemde müzikle ilgili yayınlar, çeviriler ve nota baskılarında artış yaşanmış, müzik aletlerinin satışında ise ciddi bir yükseliş gözlemlenmiştir. 1860'larda yılda ortalama 400 piyano satıldığı bilgisi, bu dönemde müzik enstrümanlarına olan talebi yansıtır niteliktedir. Yüzyılın ortalarında operaların Türkçeye çevrilmesi süreci başlamış; "Abel'in Ölümü," "Hz. İsa Efendi," ve "Hz. Yusuf" gibi eserler Türkçe sahnelenmeye başlanmıştır. Bu süreçte yerli tiyatro ve opera metni yazma çabaları da görülmeye başlanmış olup, Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi'nin "Hikâye-i İbrahim Paşa" eseri ilk örneklerdendir ve daha sonra tiyatro metnine dönüştürülmüştür (Kaygısız, 2018: 163).

Batılılaşma süreciyle birlikte Osmanlı toplumunda yaşanan bu sosyo-kültürel dönüşüm, yalnızca yüzeysel bir modernleşme çabasından ibaret değildir. Mûsıkî ve sanat alanındaki değişimlerin, dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal dinamikleriyle yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Muzika-yı Hümayun'un hem geleneksel hem de Batı tarzı mûsıkîyi aynı bünyede

barındırması, Tanzimat sonrası Osmanlı'nın kimlik arayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Batı enstrümanlarına ve çok sesli mûsikîye olan ilgi, bir yandan modernleşme idealiyle uyumlu bir kültürel zenginleşmeyi hedeflerken, diğer yandan Osmanlı mûsikî geleneğinin korunması gerektiği yönündeki endişeleri de beraberinde getirmiştir. Bu iki eğilim arasında kurulan hassas denge, modern Türk mûsikîsinin temellerini atmış ve Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bir etkileşim sürecini başlatmıştır. Ancak bu süreç, aynı zamanda Batılılaşmanın Osmanlı toplumunun sosyal yapısında yarattığı kültürel kutuplaşmayı da derinleştirmiştir. Bu bağlamda, Batı tarzı mûsikînin şehirli elit sınıflar tarafından benimsenmesi, kırsal kesimlerde yaşayan halkın geleneksel mûsikî anlayışıyla bir tezat oluşturmuş ve mûsikî kültürü üzerinden sınıfsal farklılıkların belirginleşmesine yol açmıştır.

19. Yüzyıl Türk Edebiyatı'ndaki Gelişmeler

19. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı İmparatorluğu'nun "Batılılaşma" çabalarının etkisiyle halk edebiyatının zayıfladığı görülmektedir. Bu dönemde halk edebiyatı gibi divan edebiyatı da gerilemeye başlamış, yerini Batılı edebiyat akımları almaya başlamış ve giderek daha güçlü bir konuma ulaşmıştır. Halk edebiyatı ise yavaş yavaş geri plana itilmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde, halk edebiyatı popüler bir nitelik kazanmış; güncel ve genel geçer konular, özellikle aşk ve sevdâ temaları öne çıkmıştır. Genel olarak halk edebiyatının gelişimi şu aşamalardan geçmiştir:

- a) İlk olarak mistik edebiyat,
- b) Ardından divan edebiyatı ve halk edebiyatının birbirinden ayrılması,
- c) 19. yüzyılın ortalarına kadar her iki edebiyatın paralel biçimde gelişmesi,
- d) 19. yüzyıl ortalarından itibaren ise her iki akımın Batılı edebiyat akımlarına alan açması (Kaygısız, 2018: 128).

Bilindiği üzere dilin temel kaynağı toplumun kendisidir. Kelimeler ve deyimler, dile ağırlıklı olarak edebiyat ve mûsikî aracılığıyla girmektedir. Edebiyat ve mûsikîyi şekillendiren düşünce ve sanat, yalnızca toplumu eğlendiren ve estetik zevk sunan bir araç olmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda bireyleri düşündürerek, ortak duygular etrafında bir anlam birliği oluşturmayı ve eğitici bir rol üstlenmeyi hedeflediği ölçüde toplumsal açıdan daha büyük bir önem kazanmaktadır (Ataman, 1986: 164).

18. yüzyılın başlarından itibaren klasik edebiyatın etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bu çözüme, aynı zamanda bir yenileşme çabasını da beraberinde getirmiş ve

edebiyatın geleneksel unsurlarındaki değişim girişimleri, dönemin bazı çevrelerce “inhibit” (gerileme) veya “inkıraz” (çöküş) gibi kavramlarla ifade edilmiştir. Ancak, geleneğin dönüşüm sürecine girdiği her durumda, yeni bir edebiyat anlayışının filizlenmeye başladığını görmek mümkündür. 19. yüzyıla bu perspektifle bakıldığında, geleneksel edebiyatın sürekliliğini koruma çabalarının yanı sıra, modern edebiyatın ilk izlerinin de belirmekte olduğu fark edilir. Bununla birlikte, klasik edebiyatın kesin olarak sona erdiği ve modern edebiyatın başladığı bir noktayı tespit etmek güçtür. Yanılgıya düşülen nokta, birinin sona erdiği gün diğersinin başladığını varsaymaktır (Özgül, 2019: 13).

Aslında yenilik geleneği dönüştürürken, gelenek de yeniliğin sınırlarını ve niteliğini belirler. Hiçbir gelenek kendi çağını reddederek değişmeden varlığını sürdüremezken, hiçbir yenilik de köklerini geleneğe dayandırmadan gelişemez. Gelenek bir zamanlar yeniyken, her yenilik de zamanla geleneğin bir parçası olmaya adaydır. Bu karşılıklı etkileşim, edebiyatın süreklilik ve değişim ekseninde ilerleyen dinamik yapısını gözler önüne sermektedir.

19. yüzyılın şarkı ve gazelleriyle ünlü şairi Enderunlu Vasıf'ın şiirleri, geleneksel edebiyat perspektifinden değerlendirildiğinde, klasik anlayışın zevk dünyasında bir çözülmenin işaretlerini taşır. Şiirlerinde sergilediği realist tutum, zaman zaman sıradanlığa yaklaşan ifadeleri, gazel ve şarkılarında öne çıkan aşk ve insan tasvirleri, onun geleneği sürdürmekten çok, dönüştürmeyi amaçladığı izlenimini yaratır. Şiirlerindeki bu yenilikçi duruş, aynı zamanda ona özgü bir çekicilik de kazandırır. Vasıf, şiire doğrudan bir teknik yenilik getirmekten ziyade, bakış açısı ve tema seçimlerinde yenilikçi bir şair olarak dikkat çeker. Onun gerçek aşkı, halkın yaşam tarzına ve ifadelerine duyduğu ilgide yatar. Halk tipi karakterlerini yakalamaya yönelik çabaları, gündelik yaşam ve duyguları ele almadaki ısrarı, geleneksel şiir anlayışından farklılaşır ve bu yönüyle yenilikçi bir yaklaşımı temsil eder. Vasıf, yaşamın kendine has dilini ve sözcüklerini şiire taşımaya çalışan bir şair olarak öne çıkar. Bu tutumu, hem döneminin edebi anlayışında bir kırılmayı hem de edebiyat tarihinde yenilikçi bir adımı işaret eder (Arıkoğlu, 2019: 34).

19. yüzyıl Türk edebiyatında şiir anlayışında, nev'ilerin yer ve mahiyetinde belirgin bir değişim gözlemlenmektedir. Bu değişim, değerler sisteminde bir yer değiştirme olarak da değerlendirilebilir. Özellikle, o döneme kadar hâkim olan eski şiir anlayışı büyük ölçüde çözülmüş, bu süreçte şairin hayat karşısındaki tavrı da farklı bir biçim almıştır. Önceden daha çok genel ve resmî bir tavırla şekillenen bu duruş, bir anda yerini daha bireysel ve özgün ifadelerle bırakmıştır. Şiirin içerik ve biçiminde, nüktenin karikatüre kayması ve safdil bir anlatım dilinin kullanılmaya

başlanması bu değişimi yansıtmaktadır. Eski şiirin halk kaynaklarından beslenen teknikleri, dilin ve yaşam biçiminin öne çıktığı temalar, yerini yeni bir anlayışa bırakmıştır. Özellikle Vâsıf gibi şairler, halkın çeşitli portrelerine odaklanarak şiirlerini şekillendirmiştir. Bunun yanı sıra, hayatın ve talihin karşısında bireyde eskiye ait olan duruşun terk edilmesi ve yerini yeni bir tutumun alması dikkat çeker. Bu yeni tutum, müzikle desteklenen güçlü bir santimentalizmin etkisiyle hız kazanmış ve eskiyi tekrar etmeyen bir davranış biçimi ortaya çıkmıştır (Tanpınar, 2003: 79). Bu durum, hem şiirin hem de edebi atmosferin değişen estetik ve içerik anlayışını yansıtmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, klasik Türk mûsikîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş sürecinin estetik ve müzikal yönlerini ele almıştır. Neoklasik dönem, geleneksel müzik formlarını sürdürme ve geçmişle bağları kuvvetlendirme çabasıyla şekillenirken, Romantik dönemde bireysel duyguların ve lirik anlatımların ön plana çıktığı bir estetik anlayış gelişmiştir. Bu dönüşüm, Osmanlı toplumunda sosyal ve kültürel yapıdaki değişimlerle ilişkili bir süreci yansıtmaktadır.

Neoklasik dönemin önde gelen temsilcilerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, eserlerinde geleneksel yapıları yenilikçi bir yaklaşımla ele alarak dönemin estetik anlayışını yansıtmıştır. Onun ardından gelen Hacı Ârif Bey ve Şevkî Bey gibi bestekârlar, Romantik dönemde şarkı formunu öne çıkaran bir anlayış geliştirmiştir. Bu dönemde, şarkıların melodik yapısında sadeleşme, söz-melodi uyumunun güçlenmesi ve duygusal ifade biçimlerinin zenginleşmesi dikkate değer özellikler arasında yer almıştır.

Batılılaşma süreci, mûsikîde çalgı repertuarının genişlemesine ve nazari çalışmalarda farklı yaklaşımların benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Ud ve keman gibi enstrümanların yeniden popüler hale gelmesi, saz mûsikîsinde ifade çeşitliliğini artırmıştır. Bunun yanı sıra, makam sisteminin Batı mûsikîsiyle ilişkilendirilmesi gibi teorik girişimler, Türk mûsikîsinde farklı perspektiflerin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Bu bağlamda, Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş, klasik Türk mûsikîsinin estetik ve kültürel yapısında belirgin bir değişimi temsil etmektedir. Bu süreçte üretilen eserler, geleneksel değerlerin korunmasıyla birlikte, bireysel ve yenilikçi ifadelerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu geçiş, klasik Türk mûsikîsinin tarihsel gelişim sürecinde hem geleneksel mirası hem de yeni eğilimleri bir araya getiren bir dönemi ifade etmektedir. Çalışma, bu dönemin estetik ve müzikal

özelliklerini ele alarak, Türk mûsikî tarihinin önemli bir aşamasını anlama çabası sunmayı amaçlamıştır.

Bu çalışmanın bulguları, Klasik Türk mûsikîsinin tarihsel gelişimi ve estetik yapısını anlamada yeni bir perspektif sunmayı hedeflemiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, bu geçiş döneminin daha detaylı analiz edilmesiyle, hem mûsikînin estetik temellerini hem de tarihsel bağlamdaki yerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirebilir. Özellikle bestecilik anlayışı, saz mûsikîsi ve toplumsal yansımalar arasındaki ilişkiler üzerine derinlemesine analizler, bu alanı daha da zenginleştirebilir.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arıkoğlu, İ. (2019). Enderunlu şairler. M. Macit, O. Horata (Ed.), *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* içinde (20-37. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ataman, S. Y. (1986). Müzikoloji tarihi araştırmaları açısından bir çağ düzeni içinde Türk Musikisine genel bir bakış. F. Halıcı (Ed.), *Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını* içinde (159-171. ss.). Ankara: Sevinç Matbaası.
- Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde dönemler. *Erdem Dergisi*, 1(1), 147-168.
- Kaygısız, M. (2018). *Türklerde müzik*. İstanbul: Kategori Yayıncılık.
- Özgül, M. K. (2019). XIX. Yüzyıl Türk edebiyatına genel bir bakış. M. Macit, O. Horata (Ed.), *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* içinde (2-18. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Öztuna, Y. (1988). *Şevkî Bey*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Salgar, M. F. (2004). *Ölümünün yüzellinci yılında dede efendi: Hayatı, sanatı, eserleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sarı, G. Ç. (2014). 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk müziğine yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181(181), 31-50.
- Tanpınar, A. H. (2003). *19 uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2020). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tıraşçı, M. (2019). *Türk Müsîkîsi nazariyatı tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Tuncer, K. A. (2021). *Romantik dönem Türk müziğinde yeni form denemeleri*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsîkîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yıldırım, V., & Koç, T. (2011). *Müzik felsefesine giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Yurdacan, B. (2019). *Türk Musikisi tarihi ve bestekârları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Kişisel Görüşme

Gerçek, İ. H., (2024, Kasım 15). Kişisel görüşme, Erzurum.

Karataş, Ö. S., (2024, Ekim 26). Kişisel görüşme, Erzurum.

EXTENDED ABSTRACT

The most common way to talk about music is to make references to its meaning. Listeners have personal thoughts about what music signifies for them. However, from a scientific perspective, what music represents is not solely dependent on the nature of the meaning attributed to it, but rather on the problem of how this meaning is constructed. Since music is produced as a social phenomenon, its roots lie within the structure of society. In this context, musical culture reflects social relations and cultural life plays a crucial role in all processes from the production to the consumption of music. Music functions as a means of communication through the aesthetic experiences of listeners, and as a result of this interaction, different periods and schools of thought emerge. The schools and styles that have existed throughout music history exhibit a parallel relationship with the dynamics of social structure. This demonstrates how the evolution of music is closely intertwined with social transformations. Every musical work addresses the listener through aesthetic judgments shaped by philosophical foundations that have existed throughout history. Therefore, music is not only an art form but also a mode of social, cultural, and philosophical expressions.

Considering that music possesses both the potential to create individual worlds of meaning as an aesthetic experience and the quality of being a product of social relations, it is possible to assert that mutual interaction in this process leads to certain changes in musical style, content, and aesthetic perception. The cultural exchange between Europe and the Ottoman Empire can be seen

as a factor that introduced new forms and styles into Ottoman musical culture. Likewise, the fact that music represents an aesthetic and philosophical dimension of social life indicates that this interaction process is not only artistic but also embedded in a broader social and cultural context. In this respect, periodic changes in music history can be evaluated as a joint product of aesthetic values and social dynamics.

Following the Vienna Campaigns, a long-term interaction period between the Ottoman Empire and Europe began in political, commercial, social, and artistic domains, proceeding from the mid-17th century to the late 19th century. Although relations between the two civilizations occasionally contained tensions, a mutual exchange process was particularly evident in the fields of culture and art. This period, during which art played a decisive role in shaping educational policies and reconstructing cultural identities, has been subject to various interpretations but reflects a significant transformation process that continued until the 20th century.

The transition from the Classical and Neoclassical periods to the Romantic period was a significant transformation in Turkish music history, just as it was in the West. During this long transition, prominent composers such as Hacı Ârif Bey and Şevkî Bey, who pioneered the song form, contributed original and colorful works to Turkish music. Moving away from the stylistic habits of the Classical period, these composers adopted an approach that simplified the heavy style and emphasized linguistic clarity. While maintaining a certain degree of loyalty to classical musical traditions, they introduced a new understanding that revitalized Turkish music in terms of style, aesthetics, and cultural vibrancy.

In this context, the transition between the Neoclassical and Romantic periods in Classical Turkish music represents a striking transformation in aesthetic and musical terms. The innovations that emerged during this process can be considered a significant turning point in the historical development of Turkish music.

This study examines the aesthetic and musical aspects of the transition from the Neoclassical period to the Romantic period in Classical Turkish music. While the Neoclassical period was shaped by efforts to maintain traditional musical forms and strengthen ties with the past, the Romantic period saw the emergence of an aesthetic approach that emphasized individual emotions and lyrical expressions. This transformation reflects a process closely linked to the social and cultural changes within Ottoman society.

Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, one of the leading representatives of the Neoclassical period, reflected the aesthetic understanding of the era by incorporating traditional structures with an innovative approach in his works. Following him, composers such as Hacı Ârif Bey and Şevkî Bey developed an understanding that highlighted the ballad form in the Romantic period. During this time, notable characteristics included the simplification of melodic structures, the strengthening of the relationship between lyrics and melody, and the enrichment of emotional expression.

The Westernization process paved the way for an expansion of the instrumental repertoire in music and the adoption of different approaches in theoretical studies. The resurgence of instruments such as the oud and violin contributed to greater diversity in instrumental music. Additionally, theoretical attempts to associate the maqam system with Western music perspectives played a role in shaping new viewpoints within Turkish music.

In this context, the transition from the Neoclassical to the Romantic period represents a significant transformation in the aesthetic and cultural structure of Classical Turkish music. The works produced during this period not only preserved traditional values but also brought forth individual and innovative expressions. This transition marks a phase in the historical development of Classical Turkish music that combines both its traditional heritage and emerging trends. The study aims to provide an understanding of this critical phase by analyzing its aesthetic and musical characteristics.

The findings of this study seek to offer a new perspective on the historical development and aesthetic structure of Classical Turkish music. Future research can further enrich the field by conducting in-depth analyses of this transitional period, examining both the aesthetic foundations of the music and its place in the historical context. In particular, detailed studies on the relationship between compositional approaches, instrumental music, and social reflections can provide a more comprehensive understanding of this era.