

19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzikteki Değişim

Inclusive Music Policy of the Ottoman Empire and Musical Change in the 19th Century

Hikmet Toker¹ 



¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.H. 0000-0003-0337-3825

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hikmet Toker,

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,

İstanbul, Türkiye

E-posta: hikmet.toker@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 03.01.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.02.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 25.02.2024

Kabul/Accepted: 01.03.2024

Atıf/Citation: Toker, H. (2024). Inclusive music policy of the Ottoman Empire and musical change in the 19th century. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(1) 19-33.

<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0002>

ÖZ

Osmanlı hanedanının Batı müziği ile ilk tanışmasının çok eski tarihlere dayanmasına karşın, Osmanlı Devleti'nde ilk Batı müziği kurumlarının 19. Yüzyıl başlarında kurulduğunu görmekteyiz. Başlangıçta müzikal Batılılaşma, askeri modernizasyonun bir parçası olarak görülmüş ve tabiatıyla ilk Batı müziği kurumu askeri sistemin bir parçası olan Musika-i Hümayûn olmuştur. Özellikle Dolmabahçe sarayının açılması ile kadim Osmanlı saray yaşantısı önemli oranda değişime uğramış doğal olarak sarayda bulunan müzik hayatı da değişmiş ve sarayda Batılı anlamda ilk müzik kurumları oluşmaya başlamıştır. Bu değişim süreci toplum yaşantısında da hissedilmiş İstanbul başta olmak üzere önemli şehir merkezlerinde açılan tiyatrolar ve çeşitli eğlence merkezleri sayesinde Batı müziği toplumsal hayatta da icra yoğunluğunu artırmıştır. Tüm bu gelişmeler yaşanırken Türk müziği icrası da bu yeni yapı içinde kendine yer bulmuştur. Bahsettiğimiz değişim sürecinin etkisiyle kadim icra ve eğitim zincirinde bazı kopukluklar olsa da devlet aklı devreye girmiş ve Türk müziğinin yeni sisteme ayak uydurması için gerekli dokunuşları yapmıştır. Bu yönüyle mezkur dönemde Osmanlı devletinin oldukça kapsayıcı bir müzik politikası uyguladığını söylemek mümkündür. Bu durumu müzik kurumlarının iç içe geçmişliğinden, müzisyenlerin müzikal donanımlarına kadar pek çok alanda müşahede etmek mümkündür. Bu makale Osmanlı devletinin değişim çağı olarak gösterilen 19. Yüzyılda müzik alanında meydana gelen değişimin izlerini sürerken bu değişim esnasında yürütülen kapsayıcı politikayı gözler önüne sermeye odaklanmaktadır. Tüm bunların yanı sıra bu çalışmada, bahsi geçen dönemdeki müzikal değişimin felsefi temelleri üzerinde de durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik-politik, Osmanlı müziği, Dârülelhân, Musika-i Hümayûn, Askeri Müzik

ABSTRACT

Although the Ottoman dynasty members had a long history of involvement with Western music, the Ottoman Empire's first Western music foundations were established in the nineteenth century. At the beginning, Westernization was viewed as a component of army modernization; naturally, the foundation of Western music of the Ottoman had been Musika-i Hümayûn (Military band of the sultan). The musical life of seraglio changed dramatically after Ottoman dynasty members moved to Dolmabahçe Palace, which was built in the Western court style, and the first Western music ensembles of courts were founded. The community has felt the impact of this change process. Although there were disconnections in the classical Turkish music education chain during this time, the Ottoman Empire's strategic intelligence took

precautions to keep Turkish music and its educational system alive. In this regard, we can conclude that the Ottoman state pursued a highly inclusive music policy during the aforementioned period. This situation can be observed by looking at the various musical institutions closely related to one another and the profiles of the musicians who performed in these institutions. This article traces the changes that occurred in music during the 19th century, referred to as the Ottoman Empire's age of change, and focuses on revealing the inclusive policy implemented during this change. Furthermore, the philosophical foundations of musical change during the aforementioned period are discussed.

Keywords: Ottoman music, Military music, Turkish music, Ottoman music policy

EXTENDED ABSTRACT

Although the Ottoman dynasty members had a long history of involvement with Western music, the Ottoman Empire's first Western music foundations were established in the nineteenth century. At the beginning, Westernization was viewed as a component of army modernization; naturally, Musika-i Hümayûn (the Sultan's Military Band) served as the first foundation of Ottoman Western music. The musical life of seraglio changed dramatically after Ottoman dynasty members moved to Dolmabahçe Palace, which was built in the Western court style, and the first Western music ensembles of courts were founded. The community has felt the impact of this change process. Western music's intensity of performance in social life has increased due to the theaters and other entertainment venues that have opened in important urban centers, particularly in Istanbul. During these changes, Turkish music found a place in the new structure. Despite occasional disconnections in the classical Turkish music education chain, the Ottoman Empire's strategic intelligence took steps to preserve Turkish music and its educational system. In this regard, it is possible to conclude that the Ottoman state pursued a highly inclusive music policy during the aforementioned period. This situation can be observed by looking at the various musical institutions closely related to one another and the profiles of the musicians who performed in these institutions. For example, regardless of their musical profession, many musicians working in one institution were very knowledgeable about Turkish and Western music. This article traces the changes that occurred in music during the 19th century, referred to as the Ottoman Empire's age of change, and focuses on revealing the inclusive policy implemented during this change. Furthermore, the philosophical foundations of musical change during the aforementioned period are discussed. The first part of this article focuses on the Ottoman Empire's social changes and their effects on musical life in the nineteenth century. It focuses primarily on changes in court life following the discovery of the Dolmabahçe Palace, the Ottoman Empire's first Western-style palace. Changes in court music are one of the article's main topics. This chapter also discusses the new court music management system developed following the foundation of the first Western-style palace. The versatile musical personalities of the Ottoman dynasty members is another topic of this article. The text pushes the musical abilities and skills of the dynasty members on the table for this purpose. The purpose of this table is to show that the dynasty's members had a thorough understanding of music. If we examine this table, we can see that many members played Western or Turkish music instruments. In addition, some members played both Western

and Turkish instruments simultaneously. The second major section of this article discusses the versatile personalities of prominent Ottoman musicians from this era. During this time, we can see many musicians skilled in both genres. This situation serves as an indicator of the Ottoman government's inclusive music policy. Because many of these musicians were on the court. The Ottoman Empire's inclusive music policy is then analyzed regarding musical foundations. Some regulations and curriculums of the musical foundations were analyzed for this purpose. Following the analysis process, we gathered some information, which we present in this text. The final section of the text was used to analyze the representation problem in Turkish music and the precautions for resolving it. This situation was discussed within the framework of reform and representation theories.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikasının Saray Müzik Yaşantısına Yansımaları

19. yüzyılda Osmanlı devlet ve toplum yaşantısı oldukça hızlı bir şekilde değişmeye başladı. Askerî alanda başlayan Batılılaşma rüzgarı kısa süre içerisinde hissedilir bir hal aldı. Doğal olarak toplum hayatının en önemli unsurlarından bir olan müzik hayatında da değişimler yaşanmaya başladı.

Bu değişim sürecinin öncüsü olan II. Mahmut döneminde mezkur müzikal Batılılaşma hareketlerinin sadece askeri alanla sınırlı kaldığı söylenebilir. Tarihsel kaynaklar incelendiğinde II. Mahmut dönemi saray hayatı içinde Batı müziği icrasının son derece kısıtlı olduğu görülmektedir. Zira bu dönemde yapılan reformların pek çoğu gibi müzik alanında yapılan değişiklik te askerî amaçla yapılmış ve askerî alanla sınırlı kalmıştır. Ünlü tarihçi İlber Ortaylı, mezkur dönem reformlarının müzik alanında da gördüğümüz bu özelliğini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Osmanlı İmparatorluğu'nun, askeri: gereksinimleri dolayısıyla Avrupa dünyasına, düşünce ve edebiyattan daha önce yaklaşmak zorunda olduğu açıktır. Askerî reformların sadece kışlayla sınırlı kalmayacağı, daha doğrusu reformun askeri: cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkam ve yol için mühendislik eğitimi, matematik, coğrafya derken sonunda vergilerin düzenli toplanması için maliyeye yansıtacağı açıktır." (Ortaylı, 2018, s.25)

Yukarıda değindiğimiz gibi müzik alanının da yapılan reform da öncelikle askerî amaçla yapılmış ve uzun süre çoğunlukla askerî merasimlerin bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür.

II. Mahmut'un ardından gelen sultanların dönemlerinde ise Batı müziğinin zaman zaman artış ve eksilişler olmasına rağmen her zaman kendine bir icra alanı bulduğunu görmekteyiz. Özellikle Tanzimat fermanının ilan edilmesinin ardından oluşan yeni bürokrat sınıfının, Batı müziğinin Osmanlı devleti topraklarında kurumsal bir icra alanı kazanmasına yardımcı olduğu söylenebilir.

Peki bu bürokrat kitleyi de kapsayan yönetici sınıfın müzikle ilgili politikası nasıldı? Mezkur sınıf tarafından uygulanan veya uygulanması düşünülen müzik politikası Batı müziğini önceleyen veya Türk müziğini yok sayan bir politika mıydı? Elimizdeki veriler bu durumun böyle olmadığını gösterir mahiyettedir. Bu durumun ilk örneklerinden biri, Batı müziğinin kendine en çok icra alanı bulduğu bir dönem olarak nitelendirebileceğimiz Abdülmecid döneminde görülmektedir. Osmanlı Arşivinde yer alan bir belgede Musika-i Hümayûn'da görevli hanende ve sazandelerinin talimi için bazı çok önemli ustaların görevlendirildiği görülmektedir. Bu belgenin içeriği kadar tarihinin de önemli olduğunu düşünüyörüz.

Zira bu tarih 25 Rebî'ü'l-âhir 1272 [4 Ocak 1856] yani Dolmabahçe sarayının açılışının birkaç ay öncesidir. Bu tarihin önemi Dolmabahçe öncesi sarayda müzik hayatını düşündüğümüzde

anlaşılmaktadır. Zira Dolmabahçe sarayı öncesi saray sisteminde müzik eğitimi Enderun'a bağlı odalarda verilmekteydi. Enderun'a çırak olarak alınan yetenekli talebeler çeşitli odalara alınıyor ve burada aynı oda da bulunmakta olan kıdemli hocalardan musiki meşk ediyorlardı. (Toker, 2016, s. 56) Dolmabahçe sarayının tamamlanmasıyla beraber saray yaşantısı değiştiği için yukarıda kısaca bahsettiğimiz meşk sisteminin işlerliği ortadan kalkmış oldu. Aşağıda sunduğumuz belge Osmanlı yöneticilerinin bu duruma bigane kalmadıklarını ve mezkur meşk zincirinin devam ettirilmesi için aldıkları bir önlemleri gözler önüne sermektedir:

Muzika-i Hümâyûn-ı cenâb-ı şehriyârîde bulunan hânende ve sâzendelerin meşk ve talimine memûr Müezzînân-ı Hâssadan Hâşim Bey ile Santuri İsmet Ağa ve Kanûnî Ömer Efendi ve Tanbûrî Osman Bey ve Kemânî Todoraki'ye iş bu memûriyetlerine mahsus olmak üzere Hazine-i Hâssa-yı Hazret-i Şâhânedan şehriye dörder yüz kuruluş maaş tahsisi ser kurenâ-ı cenâb-ı pâdişâhî âtîfetlü efendi hazretlerinin iktizâsı derkenar etdirilerek manzur-ı ma'âlî- mevfur-ı hazret-i tâcdârî buyrulmak üzere arz -ı takdim kılınan bir kıt'a takririnde iş 'ar olunmuş ise de ol bâbda her ne vechile emr ü fermân-ı hümâyûn-ı cenâb-ı hilâfetpenâhî müteallık ve şeref-südûr buyrulur ise muktezâ-ı münîfininin infazına müsaraat olunacağı cânib-i nezâret-i celile- yi hazine-yi hâssa-yı şâhânedan ba- tezkîre led-elistizân mûmâileyhime zikr olunan memûriyetlerine mahsus olmak üzere hazine-i hâssa-i şâhânedan şehriye dörder yüz kuruluş maaş tahsisi müteallık ve şeref-südûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i cenâb-ı mülûkâne-i ittiza-yı âlîsinden bulunmuş olduğu, cevâben iş 'ar buyrulmuş olduğundan iktizâ-ı tesviyesi hâzine-i hâssa-yı şâhâne muhasebesinde led-es-suâl mûmâileyhime tahsis buyrulan murakkamü'l- miktar maaşların iş bu yetmiş iki senesinde vâkî yetmiş bir senesi kanun-ı evveli ibtidâsından itibâren Muzika-i Hümâyûn'un Hazine-i Hâssa-yı şâhânedan muhasses bulunan iki bin dokuz yüz otuz kuruluş maaşlarına ilâveten i'tâ kılınacağı malum olmak için hazine-i merkûme muhasebesine kayd ile Muzika-yı Hümâyûn mirlivâsı izzetlü Necip Bey Efendi taraflarına ve sergi muhasebesine ilm ü haberlerinin tahriri husûsu derkenâr olunarak mûcibince ilm ü haberleri tahrir olunmak fermân-ı müşîrî buyrulmuş olmağın mantukınca kayd olunup Muzika-yı Hümâyûn mirlivâsı izzetlü Beyefendi taraflarına ve hazine-i celile-i merkûme sergi muhasebesine başka başka ilm ü haberleri verilmiştir.

Fî 25 Rebî'ü'l-âhir sene 1272 [4 Ocak 1856] (BOA, HH.d. 650).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi sarayda bulunan meşk zincirinin son bulmasıyla Türk musikisi icrasında önemli oranda sıkıntı doğacağı düşünülebilir. Ancak tam bu nokta da devlet aklı devreye girmiş, Türk müziği icrasını sarayda bulunan tüm müzik kurumlarını bünyesinde barındıran Musika-i Hümâyûn'a bağlamış ve söz konusu topluluğun mensuplarının eğitimi için bazı usta musikîşinasları tayin etmiştir. Zira daha önce de belirttiğimiz gibi bu belge Dolmabahçe sarayında yaşam başlamadan birkaç ay evvel tanzim edilmiştir.

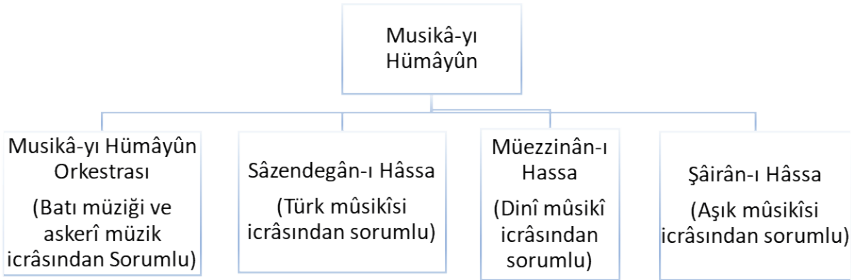
Mezkur belge bize Batılı saray tipinde saray yaşantısına geçtikten sonra da devlet yöneticilerinin Türk musikisinin saraydaki varlığının devamı için önlem aldıklarını göstermektedir. Zira bu

belge Batı müziğinin kurumsal olarak sarayda varlığını arttırdığı bir süreçte Türk müziğinin saraydaki varlığının devamı için yöneticiler tarafından önlem alındığını gösterir mahiyettedir. Bu yönüyle bu belge Osmanlı Devleti'nin kapsayıcı müzik politikasını göstermenin yanı sıra yöneticilerin bu iki müzik türünün aynı anda sarayda bulunması yönündeki iradelerini de gözler önüne sermektedir.

Bu belge dışında birçok kaynakta, Türk musikisi ve dini müzik topluluklarının Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlandığı sıralarda tüm müzik kurumlarını kapsayan bir çatı kurum olan Musika-i Hümâyûn'a bağlandığına ve bazı önemli simaların bu kurumlara muallim olarak atandığına dair bilgiler yer almaktadır.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoşsada" adlı eserinde verdiği bir bilgi yukarıda belirttiğimiz durumu doğrulamaktadır. Yazar, Musika-i Hümâyûn'un tesisinden sonra Abdülmecid'in müezzinlerinden olan Seyyid Abdi Efendi'nin Müezzinan-ı Hâssa'ya muallim olarak atandığını belirtmiştir. (İnal, 1958, s. 15)

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz düzenlemelerden sonra Musika-i Hümâyûn'un ortaya çıkan yapısı aşağıdaki şema ile gösterilmiştir.



Şekil 1. Musika-i Hümâyûn'un yapısını gösteren şema. (Toker, Şairan-ı Hassa , 2014, s. 170)

Saray meşkhanesinin yapısı da bu çalışmamızda bahsettiğimiz kapsayıcı müzik politikasından izler taşımaktadır. Örneğin, Sultan Abdülmecid'in hemen ardından gelen Sultan Abdülaziz dönemine ait bir belge Saray meşkhanesinde verilen eğitimin Türk müziği ve Batı müziğini kapsadığını gösterir mahiyettedir.

<i>Keman Ustası Todoraki 1000</i>	<i>Kemançe Ustası Hristo 1000</i>	<i>Balo Ustası Markiz 600</i>	<i>Folis Ustası Dimitri 600</i>
<i>Diğer Keman Ustası Paloni 600</i>	<i>Hanende Ustası Nikos 400</i>	<i>Tavşan Köçek Ustası Kerbakola 500</i>	

Şekil 2. Sultan Abdülmecid döneminin son yıllarında sarayda musiki icra eden meşk hane hocalarının isimlerini içeren belge

Yukarıdaki belge Türk müziği ve Batı müziği sazları eğitimi veren hocaların Dolmabahçe Sarayı meşkhanesinde aynı süreçte görev yaptıklarını göstermektedir. Ayrıca belgede Folis ustası olarak tabir edilen kişi yüksek ihtimalle vals ustası olmalıdır. Bunun yanı sıra belgede Balo ustası Markiz adı yer almaktadır. Bu durum meşkhânedede Batı ve Türk danslarının bir arada öğretildiğini gösterir mahiyettedir. Zira döneme ait birçok kaynakta Osmanlı sarayında Tavşan dansı başta olmak üzere Türk danslarının öğretildiği ve icra edildiğine dair bilgiler bulunmaktadır. (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 142)

Bu kapsayıcı bakış açısının izlerini görebileceğimiz bir başka fenomen Osmanlı hanedanı mensuplarının müzikal beceri ve zevkleridir. Selçuk Alimdar tarafından Osmanlı *Sarayında Batı Müziği* adlı çalışma için hazırlanan şema, ağırlıkları değişmekle beraber Osmanlı hanedanı üyelerinin hem Batı hem de Türk müziği eğitimi aldıklarını göstermektedir.

Hânedân Üyesi Adı	Çaldığı Enstrümanlar	Bestekârlık Durumu
III. Selim 1761- 1808	Tanbur- Ney	√
II. Mahmut 1785-1839	Tanbur- Ney	√
II. Abdülmecid 1823-1861	Piyano	X
M. Burhaneddin Ef. 1849-1876	Flüt	√
İbrahim Tevfik Ef. 1874-1931	Piyano	X
Kadriye Sultan 1895-1933	Piyano	X
Refia Sultan 1842-1880	Piyano	X
Fatma Sultan 1840- 1884		√
Naciye Sultan 1896-1957	Piyano	√
Sultan Abdülaziz 1830-1876	Piyano- Ney- Lavta	√
Nazime Sultan 1866-1947		
Mehmet Seyfettin Ef. 1874-1927	Kanun	√
Mehmet Abdülaziz 1901-1977	Tanbur	√
Fatma Gevherî Sultan 1904-1980	Kemençe- Tanbur- Lavta	√
Mahmut Şevket Ef. 1903-1973		X
Mehmed Şevket Ef. 1872-1899		X
Mehmed Cemaleddin Ef. 1890-1946	Ud-Lavta	√
V. Murad 1840-1904	Piyano- Keman	√
Mehmed Selahattin Ef. 1861-1895	Piyano- Keman	√
Ahmed Nihad Ef. 1883-1954	Piyano	√
Behiye Sultan 1881-1948	Piyano	X
Celile Sultan 1882-1899	Piyano	√
Adile Sultan 1887-1973	Piyano	X

Rukiye Sultan 1885-1971	Piyano	√
II. Abdülhamid 1842-1918	Piyano	X
Mehmed Selim Ef. 1870-1937	Piyano	X
Zekiye Sultan 1872-1950	Piyano	X
Fatma Nâime Sultan 1876-1945	Piyano- Keman	X
Abdülkadir Ef. 1878-1944	Piyano	X
Ahmed Nuri Ef. 1878-1945	Piyano	X
Nâile Sultan 1884-1957	Piyano	X
M. Burhaneddin Ef. 1885-1949	Piyano	X
Şadiye Sultan 1806-1977	Piyano, Arp, Tanbur, Ud	X
Hamide Ayşe Sultan 1887-1960	Piyano	√
Refia Sultan 1891-1938	Piyano	X
Abdürrahim Hayri Ef. 1901-1944	Piyano	X
Ahmed Nureddin Ef. 1901-1944	Piyano	√
Mehmed Abid Ef. 1905-1970	Piyano	X
V. Mehmed Reşad 1844-1918	Piyano	X
Ziyaeddin Efendi 1873-1938	Kanun	X
VI. Mehmed Vahideddin 1861-1926	Piyano-Kanun	√
Rukiye Sabiha Sultan 1894-1971	Piyano	X
Fatma Ulviye Sultan 1892-1967	Piyano	
Halife Abdülmecid 1868-1944	Piyano	√

Şekil 3. III. Selim'den itibaren hanedan mensuplarının müzik ile ilişkilerini gösteren şema. (Selçuk Alimdar tarafından hazırlanmıştır.) (Alimdar, 2016, s. 7,8)

Yukarıdaki listeden de görüleceği üzere 19. yüzyılda yaşayan hanedan mensupları arasında hem Batı hem de Türk müziği sazlarını aynı anda çalanlar olduğu gibi, çoğu hanedan mensubu Batı müziği veya Türk müziği sazlarından en az birini çalabilmektedir. Hanedan mensupları içerisinde en çok çalınan sazın piyano olduğu yukarıdaki listeden elde edilebilecek bir başka veridir.

Sultan Abdülaziz döneminde Saray tiyatrosunda yapılan bir performansla ilgili daha evvel yayınladığımız bir belge de söz konusu kapsayıcılığı gözler önüne sermektedir. Bu belgede mezkur performansta kanto takımından, canbaz takımına ve batı müziği orkestrasına kadar pek çok değişik tarzda topluluğun rol aldığı görülmektedir. (BOA, HH.MH, 611/17)

Bir çok kaynakta, döneminde sarayda Türk mûsiki icrasının çok azaldığı belirtilen Sultan Abdülhamid zamanında dahi değişik türlerde müzik icra eden musiki topluluklarının sarayda

hizmet ettiği, belgeler üzerinden anlaşılmaktadır. İbnül Emin Mahmut Kemal İnal tarafından verilen bilgiye göre bu dönemde Hacı Arif Bey, Sazendegan-ı Hâssa muallimliğine atanmış ve Kolağası rütbesine terfi ettirilmiştir (İnal, 1958, s. 67). Ayrıca Sultan Abdülhamid döneminde Türk müziği topluluklarına atamalar yapıldığını gösteren kaynaklara da rastlamak mümkündür. Örneğin İbnül Emin, Behaüddin Bey'in Abdülhamit döneminde ser-müezzin olarak sarayda hizmet verdiğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı sarayının kimi zaman ilahilerin kimi zaman karlar ve bestelerin ve kimi zaman marşlar ve valslerin duyulduğu bir mekan olduğunu söylemek mümkündür.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikasının Dönem Müzisyen Profili Üzerindeki Yansımaları

Bu geniş müzikal perspektif dönem musikişinasları üzerinde de etkisini göstermiştir. Mezkur dönemde, pek çok müzisyenin hem Batı müziği hem de Türk müzikî ile ilgilendiği görülmektedir. Bu duruma en güzel örneklerden biri Musika-i Hümâyûn ser-muallimlerinden Yesarizade Necip Paşa'dır. Necip Paşa'nın yaşadığı döneme ait pek çok Türk müziği eserini notaya aldirdığı ve bu eserlerin bir kısmının Sadettin Arel tarafından toplandığı bilinmektedir. Ayrıca Necip Paşa'nın Türk müzikî formlarında da besteler yaptığını bilmekteyiz. Bu durum gayet normaldir. Zira Necip Paşa 1824 'te Enderun'a alınmış orada Türk müziği ile işigal ettikten sonra 1831 'de Musika'ya geçmiş, 1846'da ise saray bandosuna flüt icracısı olarak atanmıştır (Özcan, 2006, s. 488).

Bahsetmemiz gereken bir başka çok yönlü müzisyen Musika-i Hümâyûn nâzırı olarak da görev yapmış olan Yusuf Paşa'dır. Neyzen Said Dede'nin oğlu olan Yusuf Paşa ünlü Neyzen Salih Dede'nin de yeğenidir. Yusuf Paşa'nın musikada yetişmesi sebebiyle ney sazı kadar klaneti de iyi çaldığı bilinmektedir. Bazı kaynaklarda Yusuf Paşa'nın bu sazların yanı sıra keman ve çığirtma sazlarını da iyi derece de çaldığına dair bilgiler yer almaktadır (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 291).

Batı müziği ile ilgilendiğini tespit ettiğimiz bir diğer önemli sima Dede Efendi'nin torunu olan Ser-müezzin Rifat Bey'dir. Rifat Bey'in bazı Türk müziği eserlerini Piyano ile çalınmak üzere notaya aldığı ve Maarif Nezâreti'nden aldığı ruhsatname ile bastırdığı görülmektedir. Bunun dışında Rifat Beyin marşlardan, tevşihlere kadar pek çok formda eserler verdiğini de görmek mümkündür. (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 212) Bir kısmı Dârulhân'da da görev yapan bazı müzik adamları üzerinden de bu çok yönlü müzikal bakışın izlerini sürmek mümkündür. Ali Rifat Çağatay'dan Rauf Yekta Bey'e kadar bir çok müzik adamı yukarıda saydığımız geniş vizyonlu müzik adamlarına örnek olarak gösterilebilir.

Ünlü akademisyen Niyazi Berkes bahsettiğimiz bu çok yönlü insan tipinin varlığını kabul etmekle beraber bu durumun bir çelişki olduğunu şu şekilde vurgulamıştır:

"Kişilerin bazıları kafaca ya yalnız geleneksel eğitimin, ya yalnız çağdaş eğitimin yetiştirmesi olarak karşı karşıya geleceklerdir. Kimileri de ikisinin karması olarak çifte kişilikli kimseler olacaklardır." (Berkes, 2002, s. 203)

Berkes olumsuz bir ifade olarak kullandığı bu çifte kişilikli insan tipinin tanımını net olarak belirtmese de bahsi geçen dönemde reformlarla geleneğin bir dengesini bulmaya çalışan pek çok simanın varlığından bahsetmek mümkündür. Yukarıda da değindiğimiz üzere müzik alanında da bu durum görülebilir.

Bu duruma bir başka örnek olarak İbnülemin tarafından verilen bazı bilgiler gösterilebilir. Yazarın Hoş Sada adlı eseri incelendiğinde Batı müziği nazariyatı ve notası bilen pek çok Türk müziği icracısının varlığı gözler önüne serilmektedir. Ancak 19. Yüzyılın sonlarında müzik icra etmiş müzisyenlerde bu oranın çok daha fazla olduğunu belirtmek gerekir ki bu durum, Batı müziğinin yüzyılın sonlarına doğru temsil kabiliyetini giderek arttırdığını göstermesi açısından son derece önemlidir.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzik Kurumları

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından itibaren müzik politikasının müzik kurumlarına daha formel bir yapı kazandırmak üzere kurgulandığı söylenebilir. Zira 1912 ve 1918 yıllarına ait iki Musika-i Hümayûn nizamnamesi ile sarayda faal olarak görev yapan Müezzınan-ı Hassa , Batı Müziği Orkestrası ve Sazendegan-ı Hassa'nın (O zamanki adıyla İnce Saz Heyeti) bilimsel verilere göre düzenlenmeye çalışıldığı görülmektedir.

Örneğin bu nizamnamelerle, mezkur kurumlara giriş ve terfi için çeşitli sınavlar düzenlendiğini görmekteyiz. Zira daha evvelki dönemlerde mezkur kurumlara eleman teminin bilimsel kriterlerle yapılmadığı ve bu durumun pek çok sakıncaya yol açtığı bilinmektedir. Aşağıda mezkur kurumlara personel temini ve yükselme için yapılan sınavlardan örnekler verilmiştir:

Musika-i Hümayûn Sınavından Örnek

1-Beşinci sınıfa kabul imtihanı

Evvelen [ilk olarak] saz talimine mahsus kitaplardan müntehab [seçilmiş] bir parçanın çalınması, sâniyen [ikinci olarak] taliblerin hiç görmedikleri bir parçanın çalınması.

Bu imtihanda üss-i mizan [başarılı sayılmak için gerekli olan minimum puan altıdır. (TOKER, 2015, s. 624)

İnce Saz Takımı Sınavı Müfredatından Örnek

Duhul İmtihanı:

Evvelen Rast, Suzinâk , Nihâvent, Hicazkâr, Kürdî-hicazkâr; Uşşâk, Beyâtî, Karciğar; Hicaz, Hüseyinî, Hüzam, Acemaşîran, Yegâh makamlarından. Hânendegân için taksim ve fasıllar sazendegân için taksim ve fasıllarla beraber peşrev ve saz semâisi. (TOKER, 2015, s. 625)

Söz konusu sınavlar incelendiğinde tüm kurumlar için belirli temel kriterler oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Tüm toplulukların belirli kriterler çerçevesinde aynı yapı içinde

kurumsallaştırılmaya çalışılması bahsettiğimiz kapsayıcı politikanın bir başka göstergesi olarak tanımlanabilir.

Türk tarihinin ilk konservatuarı olarak gösterebileceğimiz Darülbédâi'nin kuruluşunda da aynı kapsayıcı müzik politikasının izlerini görmek mümkündür. Tiyatro ve müzik bölümlerinden oluşan bu kurumda Türk müziği ve Batı müziğinin birlikte ele alınması prensibi benimsenmiştir. Türk müziği ve Batı müziği alanında kısa süre eğitim veren müzik şubesi savaş şartları nedeniyle 1916 yılında kapanmış ve müzik eğitimi 1917 yılında kurulan Darülehân'da devam etmiştir. (Toker- Özden, 2013, s. 120)

Bahsettiğimiz kapsayıcı ve formel anlayışın Dârülelhân'ın kuruluşunda da etkili olduğunu görmekteyiz. Zira Dârülelhân talimatnamesinde ve programında Batı ve Türk Müziği Teorileri eğitimi, nota eğitimi ve eserlerin notayla öğretimi hususları ısrarla vurgulanan birer unsur olarak göze çarpmaktadır.

Örneğin Dârülelhân müfredat programında daha birinci sınıftan itibaren öğrencilere nota eğitimi ve Türk ve Batı gamlarının öğretilmeye başladığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda ise bu eğitim devam etmiş ve armoni bahsine dahi girilmiştir. (Özden, 2015, s. 73,74)

Dârülelhân içtüzüğü'nün 4. bendinde eserlerin notaya alınması ve tetkik edilen notalar üzerinden meşk edilmesi gerektiği şu şekilde dile getirilmiştir:

Baş muallim encümenle tasdikine iktiran eden âsarı tahrîr ve bunları iş bu tâlîmat ile mevzû usûl ve kavâide tevzîfen tâlim ve tâlim edilmiş olan âsarin bir tarz-ı müstesnâda tercih ve terdidî husûsuna haber imkânî isâli için cumhura müzâkereler icrâ etmek vazîfesiyile mükellef olduğu gibi âsarı tâlim ve müzâkereden meşk etmekte olduğu eserleri tasdik edilmiş olan notalarına bakarak tâlim etmek mecburdur.

Yedi ve sekizinci bentlerde de eserlerin nota ile meşk edilmesine dair bilgiler bulunmaktadır:

7. Bend: *(Hanende ve Sazendeler İçin) Fasıllara mahsûs olarak istinsâh ettirilecek eserler müdürler nezdinde hıfz olunacaktır.* (Özden, 2015, s. 88)

8. Bend: *Fasl-ı mûsikî için emr-ü tâlim talebe takım edilerek baş muallimin ve talebenin önlerinde notalar mevzû olduğu halde icrâ edilecektir. Takım haricinde bulunanlar sıraları gelinceye kadar kezâlik önlerinde notalar mevzû olduğu halde dershanede hazır bulunacaklardır. Dershaneyi terk edenler hak huzuru alamazlar.* (Özden, 2015, s. 89)

Yukarıda verdiğimiz bilgilerden de anlaşılacağı gibi Dârülelhân'da Klasik Türk musikisi meşk sisteminden farklı olarak nota ile öğretimin ön plana çıktığını görmekteyiz. Ayrıca daha evvel Türk musikisi icra alanlarından biri olarak görülmeyen konserlerin de Dârülelhân'da müfredata dahil edildiği görülmektedir. Bu durum Türk müziği icrasında hibrit bir anlayışın oluşmaya başladığını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Türk Müziğinin Temsil Sorununa Çözüm Arayışları ve Herodianizm

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Türk müziği ve Batı müziği mezkur dönemde ağırlıkları değişmekle beraber varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak, yaptığımız okumalar ve incelemeler bize mezkur dönemde Türk müziğinin bir meşruiyet sorunu yaşamasa da bir temsil sorunu yaşadığını göstermektedir. Zira değişen yaşam tarzı ve müzik sanatının arz edilme biçimindeki değişiklikler nedeniyle Türk müziğinin temsil gücü giderek azalmıştır. Doğal olarak bu sorunu gidermek için önlemler almak kaçınılmaz olmuştur.

Kafiye Özlem Alp, toplumsal değişim ve temsil ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır:

"Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algulama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavır içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aşlında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir." (Alp, 2013, s. 43)

Müzik sanatının temsili hususunda meydana gelen değişime ayak uydurma çabası Türk müzik eğitiminden, müziğin anlam dünyasına ve sunum şekline kadar pek çok hususta değişimlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Dârülelhân'da verilen eğitimdeki değişim ve Türk mûsikîsini daha formal bir şekilde öğretilmeye çalışıldığı yukarıda verdiğimiz bilgilerden hareketle net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu değişimin felsefesi üzerinde durmamız gerektiğini düşünmekteyim. Daha öncede belirttiğimiz gibi Osmanlı devletinde Türk müziğinin meşruiyet sorunu kesinlikle olmamıştır. Ancak bir temsil sorununun varlığından bahsetmek yanlış olmaz. Bu durumun en güzel örneklerinden birini birçok kaynakta, Dârülelhân'ın kuruluşunu gerekçelendirmek için kullanılan 1917 Almanya konserinde bulmak mümkündür.

Bilindiği üzere Almanya turnesinde Zati Bey yönetimindeki Musika-i Hümâyûn orkestrasından bazı Türk müziği eserleri talep edilmiş orkestra bu eserleri çalmakta başarı sağlayamamıştır. Batı müziği eseri çalan ve ellerindeki sazlar Batı müziğine göre düzenlenmiş müzisyenlerin mezkur eserleri çalmakta başarısız olmaları gayet normaldir. Ancak, söz konusu dönemde sarayda hizmet vermekte olan İnce Saz Heyeti'nden hiçbir müzisyenin bahsi geçen geziye götürülmemesi bahsettiğimiz temsil problemini gözler önüne sermektedir. Bu durum değişen temsil alanı ve şekli içinde Türk müziğinin varlık alanı bulmakta zorluk çektiğinin bir göstergesi olarak gösterilebilir.

İşte bu yüzden dönem Türk müziği temsilcilerinin öncülüğünde her gün dozunu arttıran değişim hareketinin, Türk Müziğinin temsil sorununa bir çözüm bulmak amacıyla yürütüldüğü

kanısına varmak dönem verileri incelendiğinde hiç de zor değildir. Dârülelhân'ın kuruluş felsefesinde de aynı değişim prensibi görülmektedir. Zira Darülelhan'ın ve diğer bazı kurumların yapısı bahsettiğimiz yeni temsil şekline uygun yeni bir felsefe ve anlayışın izlerini taşımaktadır.

Bahsettiğimiz sorunu izale etmek için hayata geçirilen önlemler, Toynbee tarafından toplumların Batı medeniyeti karşısında verdikleri tepkileri açıklamak amacıyla kullanılan iki kavramdan biri olan Herodianizm ile benzerlik göstermektedir ve herodyanik yaklaşımlar olarak tanımlanabilir.

Toynbee'ye göre Batı kültürünün baskın ve yayılcı tutumuna maruz kalan kültürler iki tip karşılık verebilmektedirler. Bunlardan birincisi zelaotizmdir. Zelaotizmde Batı'nın kültürel baskısının tamamen reddedildiği ve içe kapanıldığı görülmektedir. (Toynbee, 2004, s. 161) Herodianizm'e göre ise reddetmek çözüm değildir. Yaşamak için karşı tarafın her türlü meziyetini öğrenmeli ve onun silahı ile silahlanmalıdır. Ancak Toynbee'ye göre iki tarafında başarı şansı bulunmamaktadır. (Toynbee, 2004, s. 166) Şöyle ki Zelaotizm'in zaten herhangi bir başarı şansı bulunmamaktadır. Herodianizm ise başarı getirmiş gibi gözükse de işin sonunda uygulayıcısının eski halini muhafaza etme ihtimali görülmemektedir. (Toynbee, 2004, s. 170)

Bu açıdan bakıldığında Dârülelhân'ın ve diğer bazı müzik kurumlarının uygulamış olduğu bu fikri değişimin herodianizmde olduğu gibi baskın kültürün özellikleri ile yeni bir yapı oluşturma çabası olduğu söylenebilir. Hem Darülelhan'da hem de Sazendegân-ı Hâssa gibi kurumlarda yapılan konser düzenleme ve nota ile eser meşk etme gibi değişiklikler, Türk müziğinin temsil alanını arttırmak için alınan herodyanik önlemler olarak görülebilir. Zira burada mezkur temsil sıkıntısını izale etmek için Batı kültürünün prensiplerini benimsemek ve bu şekilde bir kültürel unsuru yaşatmak çabası tüm çıplaklığı ile görülmektedir.

Darülelhan'ın kurulması ile ilgili anlatılan, Almanya'da Musika-i Hümayûn orkestrasının Türk müziği icrasında başarısız olması dolayısıyla Dârülelhân'ın kurulması için girişimlerin başlatılması olayı da yukarıda verdiğimiz 1856 tarihli belge ile aynı devlet mantığını gözler önüne sermektedir. İki durumda da devlet Türk müziği ile ilgili bir sorunu çözmek için kapsayıcı bir bakış açısıyla inisiyatif kullanmıştır.

Sonuç

19. yüzyılda başlayan müzikal Batılılaşma hareketi sonucunda askerî müzik toplulukları başta olmak üzere bazı Batı müziği kurumlarının kurulduğu görülmektedir. Tarihi belgeler mezkur dönemde bu kurumların yanı sıra Türk müziği topluluklarının da kurumsallaşmaya başladığını göstermektedir.

Yöneticilerin zevkleri ve görgüleri neticesinde zaman zaman icra ağırlıkları değişen bu topluluklar, Osmanlı devletinin yıkılışına kadar varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Yukarıda sunduğumuz bazı belgeler devlet yöneticilerinin bu kurumların devamlılığını sağlamak için inisiyatif aldığını göstermektedir. Bu durum mezkur dönemde Osmanlı Devletinde kapsayıcı bir müzik politikası uygulandığını gözler önüne sermektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Türk müziğinin Osmanlı döneminde meşruiyet sorunu yoktur ancak günden güne artan bir temsil sorununun olduğu da net bir şekilde görülmektedir. Bu dönemde ülke müziğinin temsilinin genelde Batı müziği toplulukları yoluyla sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Birçok kaynakta gördüğümüz Dârülelhân'ın kurulmasına gerekçe olarak gösterilen, Musika-i Hümayûn orkestrasının, 1917 Almanya turnesinde talep edilen Türk müziği eserlerini layık-ı veçhile icra edememesi olayı da bu duruma örnektir. Zira aynı dönemde sarayda bu orkestra ile beraber görev yapan ve pek çok önemli müzisyeni bünyesinde barındıran bir Türk müziği topluluğu bulunmaktaydı. Ancak bu topluluğun yurt dışına götürülmesine gerek görülmemiştir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi 20. Yüzyılın başlarına gelindiğinde Türk müziği eğitim ve icrasının yeni bir bakış açısıyla düzenlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Sarayda yapılan nizamnamelerden yazılan nazariyat kitaplarına kadar birçok alanda bu durumu görmek mümkündür.

Dârülelhân müfredat ve talimnamesi bu durumu gözler önüne sermektedir. Öğrencilerin Türk müziği nazariyatının yanı sıra armoni ve Batı müziği teorisi öğrenmesi bahsettiğimiz kapsayıcı bakış açısını yansıtmaktadır. Bu çalışmalar ile daha önce bireysel çabalarla elde edilen birikimler sayesinde ortaya çıkan çok yönlü müzisyen profiline, formel bir eğitimle talebelere kazandırılmaya çalışıldığı görülmektedir.

19. Yüzyıl Osmanlı'sında Türk müziğinin temsil alanını arttırmak amacıyla herodiyantik bazı önemler alındığı ve bazı hibrit çözümler üretildiği görülmektedir. Bu uyarlamacı tutum Osmanlı Devleti'nin son dönemdeki tüm politikalarında olduğu gibi müzik politikasında da varlığını sürdürmüştür.¹

Hakem Deęerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Alımdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Alp, K. Ö. (2013), Sanatın Temsili ve Post-modern Sanat'ta Temsil, *Art- E*, (12), 40-61.

1 Bu çalışmada yer alan bazı bilgi ve belgeler 2017 yılında düzenlenen **Dârülelhân Sempozyumu'nda "Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikasının Bir Göstergesi Olarak Dârülelhân"** başlığı altında sunulmuş ancak bu tebliğ basılmamıştır.

- Berkes, N. (2002). *Türkiye 'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoşsada (Son Asır Türk Musikînasları)*. İstanbul: Maarif Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2018). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Kronik Kitap.
- Özden, E. (2015). *Arşiv Belgeleri İle Dârulhân*. İstanbul: DM Kitap .
- Özcan, N. (2006). Necip Ahmet Paşa. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 32, 488-489.
- Toker, H. (2014). Şairan-ı Hassa. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14(1), 169- 185.
- Toker, H. (2015). Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Yayınlanmış İki Musika-i Hümâyûn Nizamnamesi . *Akademiik Bakış* (48), 610-632.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar .
- Toker, H- Özde, E, Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar, *Rast Müzikoloji*, 1(2), 108-128.
- Toynbee, A. J. (2004). *Uygarlık Yargılanıyor*: İstanbul : Örgün Yayınevi .

Arşiv Belgeleri

BOA, HH.d. 650

BOA, HH.MH, 611/17

BOA, MF.MKT, 38/35

