

## ÇOK SESLİ (ALAFRANGA) MÜZİĞİN TÜRK TOPLUMUNA GİRİŞ SÜRECİ ve SARAYIN ETKİSİ TÜRK MÜZİĞİNİN TARİHTEKİ YERİ

Süleyman Sırrı GÜNER\*

### Özet

Müziğin doğuşu incelendiğinde, Türk müziğinin diğer müzikler arasında hem birincil, hem de ayrı bir yere sahip olduğu açıkça görülmektedir. Türk müziği, bu önceliği ve özelliği sayesinde diğer müzikleri de etkilemiş ve gelişmesine yardımcı olmuştur. Bunu Avrupa ve Asya kıtasındaki diğer milletlerin müziklerini etkilemesinden de anlayabiliriz. Türkler, aynı zamanda müzik aletlerinin doğuşuna da katkıda bulunmuşlardır. Kopuz, bu aletlerden birisidir.

Türk Müziği, tarih boyunca Türk devletlerindeki seyrini sürdürmüştür. Selçuklularda hız kazanan bu yolculuk, Osmanlılara kadar devam etmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Halk müziği, tasavvuf müziği, mehter müziği ve klasik sanat müziği süregelen müzik türleridir. Osmanlı padişahları, Türk müziğini hem destekleyerek, hem de katkıda bulunarak yaşatmışlardır. Türk Müziği, diğer müziklerden ve batı müziğinden etkilenirken onları etkilemiştir de. Sarayda, müzik önemli bir yere sahipti. Toplumda bakıldığında; din adamları, dinin müziğe dair hükümlerini halka bildirmektedir.

Türk Musikisi, Batı Müziğini Mehter müziği ile etkilemeyi başarmıştır. Avrupa'daki etkisinin yanı sıra Rusya'daki etkisi de gözle görülür bir şekildedir. Her ne kadar bazı çevrelerce ilk başta küçümsenmesine karşın, Türk Müziğine olan hayranlıklarını gizleyememeleri hayret vericidir.

### The process of Introducing Multivocal Music to Turkish Society

#### Abstract

When music's birth is searched, it is obviously seen that Turkish Music has got not only primary but also unique place among the others. Thanks to these priority and feature, it affects them and it helps them develop. It will be understood by means of its

---

\* Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Öğretim Üyesi.

effect on European and Asian countries' music. The Turks also tried to form musical instruments. For instance; Kopuz.

By times, Turkish Music has traveled in Turkish countries. This travel became swifter in Seljuk Empire, rises to the zenith in Ottoman Empire and comes nowadays. Traditional Music, Religious Music, Mehter Music and Classical Art Music are among those music kinds. Ottoman Sultans not only supported but also contributed to Turkish Music. Therefore, Turkish Music is still alive. Turkish Music both has been affected by the other music and Western Music and has affected them simultaneously. The music had a prominent position in the palace. When the public is handled, religious rules as to music were declared to the people.

Turkish Music managed to affect Western Music via Mehter Music. Besides its effect on Europe, the effect on Russia was foreground. Although, at first, it was devalued, those people or groups couldn't hide their admirations to Turkish Music.

### I. Giriş

Müziğin doğduğu yer Orta Asya ve ortaya çıkaran halk ise, Türklerdir. Türk Müziği, Karadeniz'in kuzeyinden Macaristan'a, diğer taraftan da Anadolu'dan Rumeli'ye yayılma fırsatını bulmuştur. Daha sonra baktığımızda ise, yine Türkler tarafından başka yaşam alanlarına taşınmış olan müzik; Arap ve İran müziğinin etkisinde kalmış, ancak tamamen bu milletlerin müziği tarafından ele geçirilmemiş, Türk müziği olarak varlığını sürdürmüştür. Böyle olmakla birlikte, yabancı müziklerin etkisinde kalan grupların daha çok Avrasya'nın 50 derece enleminin güneyinde kalan Türk grupları olduğunu görüyoruz ki bunlar; Tatarlar, Çuvaşlar ve Çeremşlerdir.

Köken olarak Orta Asya 'ya kadar inmişken, Macar halk müziğinin Orta Asya'ya kadar dayandığını söylememiz gerekmektedir. Şöyle ki, Volga civarında ve Güney Anadolu Yörükleri arasında Macar halk müziğinin etkileri görülmektedir<sup>1</sup>. Buna ek olarak, Atilla döneminde Burgond kralına gönderilen bir Hun orkestrasının varlığından da söz edilmektedir<sup>2</sup>.

Telli, nefesli, darbeli Hun çalgılarından bir kısmı Çin'de de etkisini göstermiş ve Çinliler tarafından K'ung-hou, Bi-li, P'i-p'a, Ku-sie şeklinde tanımlanmışlardır<sup>3</sup>.

Kopuz adı verilen Türk çalgısı, Türk müziğindeki en eski çalgılardan birisidir ve adının geçtiği kaynaklar, Uygur metinleri, Dede Korkut kitabı<sup>4</sup>, Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lügat-ı Türk'ü ve Yunus Emre 'nin divanıdır<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, Ankara 2000, s. 290.

<sup>2</sup> İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul 1999, s. 342.

<sup>3</sup> İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s. 342.

<sup>4</sup> Dede Korkut kitabındaki Ozan-dede Korkut ilişkisi için Bkz: Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Ankara 2000, C.IX, s. 399-410.

<sup>5</sup> Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 290; İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s. 343.

Kopuz, Türkler arasında farklı isimlerle adlandırılmış, ‘kobuz, kobus, kobız-kobıs, komuz-komus, komız, komus’ gibi farklı isimlerle nitelendirilmişlerdir.

Katanov ise, Kopuz’un Başkır Türklerinde ‘kubiç’, Yakut Türklerinde ise ‘homus’ olarak adlandırıldığını ifade etmektedir<sup>6</sup>.

Çinlilerin ise, Hyu-pu (ya da K’ung-hou, K’ong-heou) olarak adlandırdıkları kopuz’un çok önemli bir işlevi vardır ki, bu da; destanlar, kahramanlık menkıbeleri, hatıralar gibi Türklerin başından geçmiş, yaşanmış ve gelecek nesillere bırakabilecekleri önemli olayların müzik eşliğinde ortaya konulmasında bu çalgının önemli bir faktör oluşturmasıydı<sup>7</sup>. Türkler neredeyse, kopuz da<sup>8</sup> oradadır ve Mısır, Suriye, Balkanlar, Macaristan, Çekoslovakya, Polonya, Rusya, Ukrayna ve Almanya’ya kadar yayılmıştır. Yayılmış olduğu bu bölgelerde de ‘koboz, kubos, kobzo, kopus’ gibi çeşitli isimlerle de nitelendirilmiş ve beğenilen bir müzik aleti olmuştur<sup>9</sup>.

Kopuz haricinde diğer önemli bir çalgı da kaval’dır. Bu müzik aletinin geçmişini Orta Asya’ya kadar götürmek mümkündür. Kopuzun Avarlar döneminde Macaristan’da, hem de çift olarak kullanıldıkları anlaşılmaktadır<sup>10</sup>. Yine Orta Asya kökenli olarak baktığımız zaman, Türkmenlerin kullandığı kavala; kargı, düdük, Kazakların sızığı, Kırgızların ise çoor (çöğür) adı verilmekteydi<sup>11</sup>.

En eski Türk çalgılarından olan kopuz ve kaval üzerinde genel hatlarıyla durulmuştur. Geçmişten günümüze kadar gelen Orta Asya kökenli ve batıdan etkilenecek ortaya çıkan diğer müzik aletlerinden ise burada yer darlığından ötürü söz edilmeyecektir. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel’in ‘Türk Kültür Tarihine Giriş’ adlı eserinin VIII. ve IX. ciltlerinde bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi mevcuttur<sup>12</sup>.

Genel anlamıyla bakıldığında müzik, Selçuklulardan itibaren dört kısımda karşımıza çıkar. Bunlar; halk müziği, tasavvuf müziği, nevbet-mehter müziği ve klasik sanat müziğidir. Karşımıza dört değişik biçimde çıkan bu müzik türlerinden halk müziğinde az-çok değişiklikler olmasına karşın, özgün bir müzik olmayı başaramıştır. Bu müziğin özellikleri ise; yaratıcılık, Türkçe sözlerden oluşma, kahramanlık destanları ve aşk öykülerinin haricindeki gündelik olaylar oluşturmaktadır. Tasavvuf müziği ise, adından da anlaşılacağı üzere dini bir müziktir. Bektaşilik ve Mevlevilik tarikatlarının ortaya çıkması, bu müziğin de önemini arttırmıştır. Nebbet müziği ise, Doğu İslam toplumlarında görülen bir

<sup>6</sup> Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, s. 343.

<sup>7</sup> İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s. 343.

<sup>8</sup> Kopuz çeşitleri ve üretildiği malzeme hakkında bkz. Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, C. IX, s. 23-27, 253-258.

<sup>9</sup> İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s. 343.

<sup>10</sup> İbrahim Kafesoğlu, **a.g.e.**, s. 343; Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 290.

<sup>11</sup> Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, C. VIII, s. 447.

<sup>12</sup> Bkz. Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri (Hunlardan Osmanlılara)**, C. VIII, Ankara 1987; Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devleti’nden Osmanlılara)**, C. IX, Ankara 1987.

müzik türüdür, oda müziği ve askeri müzik olarak ikiye ayrılmaktadır. Oda müziği, bulunduğu konum itibarıyla çeşitlere ayrılmaktadır. Örneğin Türkiye'nin içinde bulunduğu Yakındoğu Nevbeti'nde dokuz makam bulunmaktadır. Askeri nevbet ise savaş durumunda kişileri coşturup onların heyecana gelmesini sağlayan ve ordu mensuplarında psikolojik yönden olumlu etkiler ortaya koyan bir nevbet çeşididir<sup>13</sup>.

Yaptıkları araştırmalar ve ortaya koydukları eserlerle Türk Müziği'ne önemli katkıda bulunmuş kişiler de mevcuttur. Öncelikle ünlü Türk düşünürü Farabi (870-950); müziği de diğer bilim dalları arasında saymış, müzisyenleri de diğer bilim adamları arasında sınıflandırmıştır. Müzik üzerinde yazdığı önemli kitapları, Kitabü'l-musiki-yu'l-kebir (Büyük Musiki Kitabı) ve Medhalü fi'l-musiki (Musikiye Giriş)'tir. Ancak, Türk Müziği üzerine önemli bir çalışmanın ilk başlatıcısı olan kişi Urmiyeli Safiyüddin Abdülmümin olup, Kitabü'l-edver isimli eserinde (Devirler Kitabı), müzikal sistemler ve makamlar hakkında bir çalışma yapmıştır.

Safiyüddin'in Türk olup olmadığı konusunda kaynaklarda net bir bilgi yoktur. Safiyüddin'den sonra Türk müziğini önemli ölçüde etkileyen ikinci önemli kişi Meragalı Abdülkadir (1353-1417)'dir. Yazmış olduğu Makasidu'l-elhan (Nağmelerin Amaçları) isimli eseri müzik sistemleri hakkında olup, Sultan II. Murad'a arz etmiştir.

Meragalı Abdülkadir'den sonra, XIX. yüzyıla kadar Türk Müziği üzerinde bilimsel anlamda gerçek bir çalışma yapılmamıştır. Bu durum, XIX. yy.da değişmeye başlamıştır. Abdülkadir Meragi'den sonra Türk Müziği üzerinde önemli çalışmalarda bulunmuş iki yabancı vardır ki, bunlardan biri IV. Murad döneminde esir olan ve gerçek adı Albert Bobowski olan Ali Ufki'dir. Mecmua-i saz-ü-söz (Saz ve Söz Dergisi) isimli eseri mevcut olup, ayrıca besteci bir kişiliğe sahiptir. Diğeri ise Boğdan voyvodası, Dimitrie Cantemir (1673-1723)'dir. Bu kişi, Enderun'da yetişmiş olup, 'Historia Incrementorum atque decrementorum' adındaki eseriyle önemli bir üne sahip olmuştur. Dimitrie Cantemir bu çalışmasında birçok müzik eserini notalara dökmüş ve kalıcılığını sağlamıştır, ki bu da Türk müziğinin gelişmesine önemli bir hizmetidir<sup>14</sup>.

Türkler'de müziği incelerken, Selçuklular'dan itibaren ele almış ve dört kısma ayırmıştık. Türkler'de müzik saray tarafından büyük ölçüde önemsenmiş, Selçuklular'dan Akkoyunlular'a, onlardan Osmanlılar'a kadar çeşitli Türk devletlerince himaye altına alınmıştır. Örneğin Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın, müziği çok sevdiği ve icra edilen ezgilere kendisinin de katıldığı bilinmektedir. Ancak, Türk devletleri içinde müziği büyük ölçüde Osmanlı Devleti'nin desteklediği bilinmektedir. Müzisyenleri yalnızca ekonomik açıdan değil, sarayda müzik toplulukları kurarak gelişmesine de büyük ölçüde destek olmuştur.

<sup>13</sup> Şerafettin Turan, a.g.e., s. 292-293.

<sup>14</sup> A.g.e., s. 291-292.

Osmanlı padişahları arasında Osman Gazi'den sonra, müziğe önem veren diğer padişahlar Yıldırım Bayezid, II. Murad ve II. Mahmud olmuştur. Saray'da içağalardan ve haremdeki kadınlardan oluşturulan iki müzik topluluğu olup, zamanla hanende ve sazadelerden ehl-i hiref denilen topluluğa sanatçı alınmaya başlanmıştır.

II. Selim, I. Mustafa, IV. Murad ve IV. Mehmed de müzikle ilgilenmişlerdir. III. Selim ise, müziğe olan ilgisini bestekârlık yönüyle de süsleyerek (suz-ı Dilâra, şevk-i dil, acem-puselik, şevk-i torab) gibi çeşitli makamlar ortaya çıkarmıştır<sup>15</sup>.

Türk müziğinin tarihî gelişim süreci incelenirken; ortaya çıkışından Osmanlı'ya kadar olan gelişimi, müzik ve çalgı türleri, Türk müziğine katkıda bulunan kişiler ile, Türk hükümdarlarının müziğe bakış açıları, kısaca ele alınmaya çalışılmıştır. Görülüyor ki, müzik, Türkler açısından çok önemli bir kavram olup, Bozkır Türk kültüründen, Osmanlı'ya kadar geçen süreçte Türk halklarının daima ilgilendiği bir sanat dalı olmuştur.

## **II. Çok Sesli Öncesi Osmanlı Toplumuna ve Müzik**

Giriş bölümünde kısaca bahsetmiş olduğumuz gibi müzik, Türk toplumunda batı toplumları aracılığıyla ortaya çıkmış bir olgu değildir. Orta Asya'da Türkler, kendi öz müziklerini ortaya koymuşlar ve göç ettikleri yerlerde de müzikal kültürlerini sürdürmüşlerdir.

Çok seslilik öncesi ve çok seslilikle birlikte, Osmanlı Türk toplumunun müzikal gelişimi incelenirken, Batıyla olan etkileşimler ele alınacağına göre, şöyle bir açıklama yapılabilir: Türkler, müzikal anlamda batıdan yalnız etkilenmekle kalmamışlar, aynı zamanda onları etkilemişlerdir. Buna en büyük örnek olarak nevbet müziğini gösterebiliriz. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Fransa'dan gelen bir orkestranın, Sultan'ın huzurunda çalması, daha o yüzyıl'da karşılıklı etkileşimi göstermektedir.

### **A. Toplumun Müziğe Bakışı**

Giriş bölümünde Saray'ın müzik alanındaki icraatlarından kısaca bahsetmiştik. II. Selim, I. Mustafa, IV. Murad ve IV. Mehmed, müzikle alakalı sultanlar olduğu gibi, I. Mahmud ve III. Selim dönemlerinde müzik, sarayda çok önemli bir olgu haline gelmiştir. III. Selim'in müzikle ilgilenmesinin dışında bestekârlık yeteneğinin de olduğunu yukarıda belirtmiştik. Peki, sarayda müzikle alakalı olan sultanlar mevcutken, toplumda müziğe ve diğer güzel sanatlara karşı ilgi nasıldı? Olaya bu açıdan baktığımızda, durumun -bilhassa XVI. ve XVII. yüzyılda- pek iç açıcı olmadığını söyleyebiliriz. Şöyle ki; bazı din adamları, müzikle ilgilenmenin, heykel ve resim yapmanın, şarkı söylemenin dini açıdan

---

<sup>15</sup> A.g.e., s. 294-295.

uygun olmadığını söyleyerek toplumu etki altına almışlardı. Birgili Mehmet Efendi ve Üstüvani Mehmet, bu yöndeki olumsuz fikirlerin sahipleri arasında en önde gelenleriydiler. Ebussuud Efendi de tekkelere karşı savaş açmak amacıyla çalgının dini açıdan uygun olmadığını söylemiştir<sup>16</sup>. Bilhassa XVI. ve XVII. yüzyıllarda toplumun sanatla ilişkisini kesen bu iddiaları başlıklar altında açacak olursak:<sup>17</sup>

**a) Şarkı söylemek (diğer ismiyle teganni):** Birgili Mehmet Efendi'ye göre bu, dini açıdan haramdı ve sebebini şu şekilde açıklıyordu: “Bayram ve düğünler haricinde halkı eğlendirmek için şarkı, türkü söylemek haramdır. Zamansız süflilerinin camilerde ve ziyafetlerde şiir, zikir ve kasideler okuyup teganni etmeleri ve bir sürü hayasız bid'atçı tüysüz genç ve sapıklarla bağırıp çağırarak zikir yapmaları da haram olan teganniye dahildir. Ama yalnız başına oturup şarkı, türkü söylemek, düğün ve bayramlarda teganni de bulunmak, ihtilafı (görüş birliği bulunmayan bir konu) olmakla beraber zamanımızda bunları da men etmek (yasaklamak) en doğru yoldur”.

Üstüvani Mehmet de, dans etmenin ve şarkı söylemenin dini açıdan haram olduğunu savunmakta ve şu yorumu getirmektedir: “Sema, yani türkü ırlamak ve anı dinlemek, dahi raks, öyle raks ki zamanımızda sufilik davasında olan kimseler işlerler, haramdır. Onların meclisinde oturmak caiz değildir ve dahi raks eylemek ve türkü ırlamak zurna ile beraber günahtır. Ve raksı Tecavüdi Samiri namında bir Yahudi peyda etmiştir”.

**b) Çalgı çalmak konusunda** ise Ebussuud Efendi, savaş amaçlı dahi olsa müzik aletinin makam eşliğinde çalınmasının haram olduğunu belirtmekte, buna ek olarak kopuz çalan bir Müslümanla, başkalarının cariyelerine ders veren bir kadının cezalandırılması gerektiğini söylemiştir.

Birgili Mehmet Efendi ise çalgı konusunda şunları söylemektedir: “Karı koca'nın ve cariye'nin oynaşmaları müstesna, sair bilumum (bütün) oyun ve çalgılar da bu afetlere dahildir. Harp için hazırlanmak kastıyla atıcılık ve müsabaka gibi bazı oyunlar tertiplemekte bir beis yoktur. Satranç oynamak ve ney üflemek, tambur çalmak ve halkasız, pulsuz tef çalmak ve düğün gecelerinde çalınan halkalı, pullu tef -savaş hazırlığını duyurmak, hac kafilesini uğurlarken ve karşılarken çalınan davul müstesna- diğer bütün çalgı aletlerini kullanmak haramdır”. Buna ek olarak, Birgili Mehmet Efendi, çalgı aletini kırmanın gerekliliği üzerinde durmuş, Ebussuud Efendi de dolaylı yoldan buna destek vermiştir.

**c) Devirde, raks etmek konusuna** bakacak olursak: Ebussuud Efendi raks etmeyi açıkça bir küfür olarak nitelendirmekte, Üstüvani Mehmet Efendi ise, bir eşya üzerinde raks edilmiş ise, burada namaz kılmanın mümkün olmadığını söylemektedir. İşte, toplumla müzik arasına bütün bu korkutmacalarla konulmuş olan duvarlar, müziğin Türk toplumu içerisinde gelişmesini engelleyememiş; başlangıçta Türk ve halk müziği dediğimiz müzik çeşitleri varlığını sürdürürken,

<sup>16</sup> A.g.e., s. 296.

<sup>17</sup> A.g.e., s. 296-298.

19.yüzyıldan itibaren de Batı müziği (diğer bir ismiyle alafranga dediğimiz müzik çeşidi) Osmanlı ülkesine girmiş ve Türk toplumunu etkilemeye başlamıştır.

## **B. Batı Müziği ile İlk Etkileşimler**

### **1. Türk Musikisinin Batı Üzerindeki Etkisi (Mehterhane)**

Türk müziği ve Batı müziği arasındaki etkileşim mehter müziği vasıtasıyla XVII. yüzyıla dayanır<sup>18</sup>. Bu yüzyılda Macar ve Alman kaynaklarında Türk musikisinin irdelendiğini görmekteyiz. Samuel Schweigger, Daniel Speer ve Istvan Gyongyösi'nin Türk musikisi hakkında verdiği bilgiler önemlidir. Buna mukabil olarak, 8 Haziran 1665'te Viyana'ya giden bir Türk alayı bir ay kadar burada kalmış ve çeşitli konserler vermiştir. Bu sırada devletin başında İmparator Leopold I.'in bulunması önemli bir olaydı. Çünkü bu kişi aynı zamanda, iyi bir musikişinastı. Verilen bu konserlerde hem Türkler, hem de Avusturyalılar karşılıklı olarak birbirlerinin müziklerini dinleyerek, müzikal anlamda haklarında fikir sahibi olmalarını sağlamışlardır.

Rusya'da da, I. Katerina devrinde Yeniçeri Muzikos ayarında bir kurum oluşturmaya çalışılmıştı. Elizaveta Petrovna ve Elizavetpol da kurulmaya çalışılan muzıka işini geliştirmeye çalıştılar ve Elizaveta bu maksatla muzıka müdürünü İstanbul'a gönderdi. Alman usta Yeniçeri muzıkasına benzer ayarda bir muzıka kursa da, bunun yetersiz olduğu görüldü. Buna ek olarak, Kral II. August' a İstanbul'dan gönderilmiş olan muzıka da o yıllarda bu olaya şahit olan bir yazarın anılarında yer almaktadır<sup>19</sup>.

Yeniçeri Muzıkasının Prusya'ya girmesi ise, I. Friderik zamanında meydana geldi ve 1750 tarihinde Türk müziği Almanya'da sevilir bir hal aldı. Ancak, Türk müziğini çalmaya başladıkları zaman, diğer bir deyişle, Osmanlı'daki gibi bir mehterhane oluşturmaya başladıklarında bunu hakkıyla yapabiliyorlar mıydı? Pek söylenemez. Zira, Türk elçisi Ahmet Efendi'nin Berlin' i ziyareti esnasında kendisine dinletilen Türk müziği karşısında elçi çok şaşırılmış ve bunun bizim müziğimiz olmadığını söylemişti. Bu durum karşısında Prusya kralı gerçek bir Türk muzıkası meydana getirmek maksadıyla, bu işten anlayan kişileri işbaşına getirerek yeni kararlar aldı.

Avrupa'daki Türk musikisine olan bu talep ve aslına uygun olarak oturtulmaması karşısında Kastner şunları söylüyordu: "Almanya gibi Rusya' da garip bir gelgeç hevese kapıldı; şeytanlara uyararak, yani biraz da acayıplığe ve olmayacak işe cizye vermek kabilinden Yeniçeri işi muzıkanın unsurlarını iktibas

<sup>18</sup> Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul 1999, s. 227. (Bununla birlikte İstanbul'a ilk gelen Batılı orkestra'nın Fransızlara ait olduğu ve Kanuni zamanına rastladığı belirtilmektedir. Bkz: M. Ragıp Kösemihal, **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, C.1(1600-1875), İstanbul 1939, s. 49).

<sup>19</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 28-29.

etmek üzere Türkiye'ye başvurdu, kurulan muzıka birkaç taburun zabitlerini takım yemeklerinde eğlendirmeye yaradı.

Rusların kurmak hevesine kapılmış oldukları Türk muzıkası hakikatte bir debdebe ve eğlence maddesi gibi görülmüştü. Almanlar böyle bir tekaddümü elde etmekle ne kazanabilirlerdi noktası bizce meçhul olmakla beraber, bu muzıkayı vücuda getiren barbar çalgıların sadece nevelerini öğrenmekten edinebildiğimiz kanaate göre bile bu derece biçimsiz bir ahenk terbiye görmüş bir dilettantın kulaklarını değil, olsa olsa hakiki bir Müslümanın (!) samiasını heshir edebilirdi diyebiliriz<sup>20</sup>.

Aynı şekilde Fransız kadın müzikolog Michel Brenet de, Türk müziğinin Avrupa'da yaygın olarak kullanılma sürecini sert sözlerle eleştirmiş ve bu durumu inhiraf, dalâlet ve sarı hastalık gibi sözcüklerle nitelendirmiştir.

Avrupa'daki bazı devletlerin Türk mehterhanesini ya da diğer adıyla Yeniçeri muzıkasını kendi ülkelerinde uygulamaya çalışmalarını gördükten sonra, Avrupalı bestekârların ve Türkiye'ye uğrayan seyyahların da Türk müziği hakkındaki görüşlerini kısaca ele almak gerekmektedir<sup>21</sup>. Kösemihal'e göre, XVII. yüzyılda Türklerle bir araya gelmiş olan Avrupalı bestekârların Türklere ve meydana getirmiş oldukları eserlere olumlu bir tavır takındıklarını söylemek güçtür (Az önce bahsettiğimiz Kastner ve Bayan Brenet gibi). Çünkü o dönemlerde Türklerle Avrupalılar arasında yoğun bir çarpışma vardı ve yine o dönemin belirgin ögesi olan Müslümanlık-Hristiyanlık ayrımında karşı uçları temsil ediyorlardı. Bu bestekârlardan Christoph Demontios, Prenses Beatrix d'Aragon'un hocası Jean Tinetoria, Venedik kompozisyon okulunu kuran Adrian Willaert, Ockeghem'in talebesi Thomas Stolzer, Türklerle savaşırken yaralanan Sebastian Tinadi, bestekâr Antonio Beryoli ve Johan Paul von Westhof gibi ünlü bestekâr ve sanatçılar, mehterhane sayesinde tanışmış oldukları Türk müziğini araştırma gereğini bile hissetmemişlerdir.

Bestekârların yanı sıra Türkiye'ye gelen seyyahların da Türk musikisi hakkındaki görüşlerinden çok kısa bahsetmek gerekir<sup>22</sup>. Örneğin XVII. yüzyılda Türk musikisi hakkında yapılan bir yorum son derece küçümseyici ögeler içermekte, Türklerin çaldıkları enstrümanlarla adeta alay edilmektedir. Ancak, XVIII. yüzyıla doğru tarafsız gerçekleri gören ve nefretten uzak bazı yorumlar da yapılmıştır ki, bunlardan biri İngiliz elçisinin eşi Lady Montagut' a aittir. Lady Montagut, Edirne kontesine yazmış olduğu mektupta, Türk Musikisi hakkında yanlı düşünceler beslediğini, aslında Türk musikisi'nin kulağa hoş geldiğinden bahsetmiştir<sup>23</sup>.

Görülmektedir ki, mehterhane, diğer ismiyleYeniçeri Muzıkası bilhassa Doğu Avrupa ülkelerinde ve Almanya' da hükümdarlar tarafından taklide çalışılmış

<sup>20</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 30.

<sup>21</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 32-33.

<sup>22</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 44.

<sup>23</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 44.



ve çoğunlukla da başarısız olunmuştur. Bu taklit çılgınlığı, bazı müzisyenler ve seyyahlar tarafından da eleştirilmiştir. Devlet bazında icra edilen bu taklit çılgınlığına, müzisyenler ve seyyahlar arasında genelde kayıtsız kalınmış, hatta eleştirilmiştir. Kösemihal'e göre, bundaki en büyük etken, bilhassa o dönemde yoğun olan Avrupalı-Türk çatışmasıdır.

## **2. Batı Musikisi'nin Türkler Üzerindeki Etkisi**

Daha evvel İstanbul'a gelen ilk batılı orkestranın Fransızlara ait olduğunu bir önceki bölümde belirtmiştik. 1543 yılında meydana gelen bu hadise, XVI. yüzyıla tekabül etmektedir. I. François, Kanuni Sultan Süleyman'ın şanına yaraşır bir şekilde en iyi müzisyenlerden oluşan büyük bir orkestrayı, Osmanlı ülkesine göndermiş ve bu orkestra büyük bir konukseverlikle karşılanmıştır. I. Kanuni Sultan Süleyman kendi huzurunda üç konser vermelerine müsaade ederek büyük bir beğeni ile dinlediği bu orkestranın, ordunun savaş gücünü azaltabileceği kanısına vararak gönderilmesine karar vermiştir. Ancak, bu gönderilme sürecinde nazikâne bir şekilde davranılarak ve büyük hediyelerle onurlandırılarak müzisyenlerin taltif edilmesi sağlanmış ve ülkelerine bu şekilde dönmüşlerdir<sup>24</sup>.

XVII. yüzyılda Batı musikisinden etkileniş orkestra müziği kaynaklı olmaktadır. Ve ünlü Türk seyyahı Evliya Çelebi, Avrupa' da gezmiş olduğu şehirlerde, dinlemiş olduğu orkestra ve org müzikleri hakkında çeşitli yorumlarda bulunmuştur. Örneğin Viyana'daki bir orkestranın icra etmiş olduğu müzikten o kadar hoşlanmış ki, kendisini Hüseyin Baykara meclisinde imiş gibi hissetmiş, yapılan müziği rehavi makamında fasıllara benzetmiştir. Ancak sazendelerin sazlarının Rum sazlarının kendisi ve sesleriyle bir benzerliğinin olmadığını da eklemiştir. Macaristan'ın Kasso şehrinde dinlemiş olduğu bir katedral orgu için ise yorumu şöyledir: "Yüksek sesle rehavi<sup>25</sup> makamında müziğe bir başlangıç yapıp, zincirleme olarak İncil ayetlerini yüksek sesle ve usulüne uygun olarak okuduklarından insanın vücudundaki tüyler diken diken olmaktadır"<sup>26</sup>. Görülmektedir ki, Evliya Çelebi henüz 1600'lü yıllarda Batı kaynaklı müzikten olumlu yönde etkilendiğini seyahatnamesinde belirtmektedir. Ayrıca çok sesli müziğin (diğer bir deyişle alafranga müziğinin) Türkiye'de tam anlamıyla etkili olmasına yaklaşık 200 yıl vardır, ancak etkileşimler daha o yıllarda kendisini göstermiştir. Yine, Batı müziğinden olumlu yönde söz edenlerden birisi de ilk daimi büyükelçimiz olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet'tir. Kendisi 1721 tarihinde, Paris'te operayla tanışmış, buna ek olarak, XII. Louis' in saray operasını da görme fırsatını bulmuştur. Paris'te iken edindiği izlenimleri Seyahatnamesi'nde şu şekilde anlatmıştır: "Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş, opera derlermiş. Acaip sanatlar gösterirmiş. Bizi kralın oturduğu yere götürdüler. Her taraf erkek ve kadın ile

<sup>24</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 49-50.

<sup>25</sup> Kelimenin gerçek anlamı, 'rühavi' olup, Türk müziğinde bir makam isminden ileri gelmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük**, Ankara 2000, s. 886.

<sup>26</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 51.

baştan başa dolmuş idi ve yüzden fazla çeşitli saz hazır idi. Oyuncular kendilerine mahsus elbiseleriyle ve yirmi kadar peri yüzlü kız pırl pırl taşlı elbise ve fistanları ile meclise tekrar parıltıları salıp sazlar dahi hep birden nağmeye giriştiler. Bir müddet raks olunup sonra operaya başladılar. Bunun aslı bir hikayeyi canlı göstermek... Sözün kısası, o kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tâbiri kabil değildir!"<sup>27</sup>

Aynı yüzyıl içerisinde Fransa' da büyükelçi olarak bulunmuş olan Esseyid Ali Efendi'nin org müziği karşısındaki izlenimleri ise olumsuzdur<sup>28</sup>. Ali Efendi, Sens şehrinde kilise katedralinde dinlemiş oldukları org müziğini zorunlu olarak dinlediklerinden söz etmekte ve müziğin sesinden hoşlanmadığını dile getirmektedir. Ali Efendi'nin orgun çıkarmış olduğu tiz sesin, alışkın olmadıklarından dolayı onlara kar helvası gibi soğuk ve tatsız geldiğini söylemesi ilginçtir. Kilise orgunun çıkarmış olduğu ses, Ali Efendi'ye soğuk gelmiştir, ama Paris'teki eğlence hayatı için aynı şey söylenemez. Şehirde halkın kendisini eğlendirici yerlerin çokluğu ve bize göre ucuz olması, Seyyid Ali Efendi' yi adeta imrendirmiştir<sup>29</sup>.

Türk halkının Batı müziği karşısındaki tepkisine bir olumlu ve bir olumsuz örnek vererek en azından XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki etkileşim örneklerine burada bir son vermek gerektiğini düşünüyorum. Biz burada, Türk halkı derken bilhassa İstanbul içerisinde yerli Hıristiyan halkı da işin içerisine dahil etmiş oluyoruz. Şöyle ki, 1786 yılında yaz mevsimini İstanbul'da geçirmiş olan Elizabeth Craven, Fransız elçisinin yalısında vermiş olduğu konserlere Rumların göstermiş olduğu garip tepkileri anlatırken, Batı'ya daha yakın görünen Hıristiyan halkın da Batı müziğiyle hemen kaynaşamadığını belirtmektedir. Elçilikten verilen konserleri dinlemeye gelen Rumlar, beraberlerinde getirmiş oldukları sazları çalarak ve şarkı söyleyerek, bu müziği beğenmediklerini ortaya koymuşlardır. M. de Blainville de Türklerin Batı musikisi karşısında neler hissettiklerini öğrenmek için özel olarak bir Türk'le konuşmuş ve başlangıçta Avrupa musikisini anlamamaktan kaynaklanan olumsuz duygular içerisinde olan bu zatın, zamanla Batı müziğinden güzel anlamlar çıkarmayı bildiğini ve Avrupa musikisine karşı çok pozitif duygular içerisinde bulunduğunu belirtmiştir<sup>30</sup>.

Özetlemek gerekirse, Batı müziğinden etkilendiğimiz XVI. ve XVIII. yüzyıl arası döneme baktığımız zaman ilk daimi büyükelçi Yirmisekiz Çelebi Mehmet' ten, Evliya Çelebi'ye, Seyyid Ali Efendi'den, M.de Blainville ve Elizabeth Craven'ın vermiş olduğu örnekler kadar, Batı müziğinden olumlu ve olumsuz yönde etkilenişimizin örnekleri karşımıza çıkar. Bu durum, artık siyasi ve ekonomik ilişkilerin gelişmesini takiben (örneğin geçici elçiliklerden daimi elçiliklere geçilmesi gibi) sanatsal anlamda da etkilenmelerin olduğunu bize

<sup>27</sup> Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 298.

<sup>28</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 52.

<sup>29</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 52-53.

<sup>30</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 52-53.

göstermektedir ki, bu da normaldir. Daha sonra göreceğimiz gibi, II Mahmud dönemiyle birlikte Batı müziği ya da diğer anlamlarıyla çok sesli (polifonik) müzik tam anlamıyla imparatorluk sınırlarına girecek (örneğin Muzıkay-ı Hümayun gibi batılı anlamda bir askeri orkestranın kurulması gibi) ve Batı müziğini yabancılardan dinleyip de fikir sahibi olduğumuz bir unsur olmaktan çıkacak ve Batıdan belirli öncülerini davet edip, kendilerinden yararlanacağımız bir kültür ögesi haline alacaktır.

### **III. Çok Sesli Müzik ve Osmanlı-Türk Toplumuna**

Bilindiği üzere, çok sesli müzik olarak adlandırdığımız alafranga müzik, Batı ülkeleri kanalıyla ülkemize girmiştir. Hatta, daha önce de belirttiğimiz gibi, Batı ile olan müzikal etkileşimler XVI. yüzyıla kadar inmektedir. Ancak, o dönemlerde çok sesli müzik dediğimiz Avrupa müziği, Sultanlar tarafından XIX. yüzyılda olduğu kadar benimsenmiyor ve uygulanmaya çalışılmıyordu.

Bu bölümün alt başlıklarında da belirtildiği üzere, çok sesli müzik Tanzimat öncesi ve Tanzimat sonrası olarak incelenmeye çalışılmış ve bu dönemde Batı müziğinin Osmanlı sultanları tarafından da benimsendiği görülmüştür. Zaten kapsam olarak çalışmamız, sarayın Batı müziğine bakış açısını irdelemek ve ona göre bir sonuca varmaktır. III. Selim' den, Abdülhamid' e kadar çoğunlukla bütün sultanlar Batı müziği ile ilgilenmişler, batılı tarzda orkestralar kurup başlarına yurtdışından müzisyenler getirmişlerdir. Buna ek olarak, yine yurtdışından gelen sanatçılar ülkede konserler verip, onurlandırılmışlardır. Bu da göstermektedir ki, bilhassa Tanzimat'la birlikte başlayan garplılaşma hareketi (doğru ve yanlış yanları burada irdelenmeyecektir) müziğe de yansımıştır.

#### **A) Tanzimat Öncesinde Saray ve Batı Müziği**

Geleneksel müzik çeşitlerini bünyesinde toplamış bir ülke olan Türkiye' ye çok sesli müzik dediğimiz Batı müziği 1826 yılında girmiş ve diğer müzik çeşitleriyle bir arada etkisini sürdürmüştür<sup>31</sup>. Aslına bakılacak olursa, Avrupalılar tarafından kullanılmakta olan çok sesli (batı) müziğinin, Türk toplumu içerisindeki tanınma oranı, düşük olmamakla birlikte bu daha çok imparatorluk sınırları içerisindeki Hıristiyan vatandaşlar<sup>32</sup> ve imparatorluğun büyük kentlerine gelmiş olan (İstanbul) Avrupalıları kapsamaktaydı, ki bunlar çok sesli müziğin yayılması için önemli unsurlardı<sup>33</sup>.

Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde yapılmış olan reformlar<sup>34</sup> devletin içerisine çok sesli müziğin girmesini sağlamış, bu aşamadan önce Osmanlı

<sup>31</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara 2000, s. 509.

<sup>32</sup> Hıristiyan vatandaşların Avrupa müziğinden hoşlanmadığına dair bir anekdot için bkz: M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 53-54.

<sup>33</sup> Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 298.

<sup>34</sup> II. Mahmud dönemindeki genel batılılaşma eğilimleri için bkz: N. Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 2000, s. 173.

devletinde çok sesli müzik dediğimiz Avrupa müziği resmi olarak ortaya konmamıştır<sup>35</sup>.

Ancak, daha önce de belirttiğimiz gibi, Batı müziği ile olan etkileşimler çok daha önce başlamış, bu etkileşimler olumlu ya da olumsuz da olsa; seyyahlar, daimi elçiler, İstanbul gibi büyük şehirlerde ikamet etmiş olan Avrupalılar vasıtasıyla meydana gelmiştir. Kanuni Sultan Süleyman devrinde, Osmanlı ülkesine Fransa'dan bir orkestra teşrif etmişti. Müzikte (en azından Batı müziğini inceleyecek olursak) batılılaşma hareketleri içerisinde yer alan bir unsur olduğundan, bu temayı da Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketlerinin başlangıç devresi kabul edebileceğimiz, III. Selim döneminden itibaren ele almak yerinde olacaktır. Müziğe ilgi duyan bir padişah olan III. Selim, Avrupa'dan gelen bir opera topluluğunu 1797 yılında Topkapı sarayında izlemiştir<sup>36</sup>. III. Selim devrinde müzik alanındaki gelişmeler ışığında yeni bir notaya ihtiyaç duyulmuş, musikiyle ilgilenen birisi olarak padişah da bu ihtiyacı hisseden kişiler arasında yerini almıştır. Padişahın bu ihtiyacını bilen ve gidermek isteyen Abdülbaki Dede, H. 1209 / M. 1794 yılında bir nota geliştirerek "Tahrir-i Filmusiki" ismiyle (padişahın bir bestesini de bu nota ile yazarak) Sultan'a sunmuştur.

Ancak, icat edilen bu notanın bir temeli olmadığından, (Avrupa'da da bu şekilde icat edilen notaların başına geldiği gibi) kalıcı olması mümkün olmadı. Padişah'a yönelik olarak icat edilen bu notanın kabul görmemesi üzerine, Ermeni kilisesinin baş musikicisi Hamparsum da bir nota icat etti. Bu nota, Ermeni kilisesinde ve Sultan II. Mahmud zamanında halk arasında rağbet gördü. 1872 yılında da kilise tarafından resmileştirildi. Avrupa musikisinin Türkiye'de yaygınlaşmasında kilise müziğinin büyük katkısı olmuş; kilise ayinleri kanalıyla Beyoğlu civarında etkili olmaya başlayan Avrupai müzik tarzı tek-tük de olsa, bu müzik tarzını beğenenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır<sup>37</sup>.

Bilindiği üzere, Kabakçı Mustafa isyanından sonra Sultan III. Selim tahttan indirilmiş, her alanda başlamış olan reform hareketleri bir süreliğine de olsa durmuştur. Daha sonra Sultan II. Mahmud, reformlara kalındığı yerden ve daha güçlü olarak devam etmiş, ilk olarak da reformların önündeki en önemli engelleyici unsur olarak gördüğü Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak tarih sahnesine gömmüştür. Bu icraatla birlikte, 1329-1826 tarihleri arasında fetihlerin bir anlamda tetikleyicisi olan Mehterhane kurumu da ortadan kaldırılmış oluyordu. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte yerine kurulmuş olan Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusunun müzikal kanadını oluşturan Muzıkay-ı Hümayun, Mehterhanenin yerini almış oluyordu. Boru takımı olarak da adlandırılan Muzıkay-ı Hümayun'un başına Ahmet Efendi ve Fransız Manguel getirilmiştir. Ancak Muzıkay-ı Hümayun'un batılı

<sup>35</sup> Ayrıca bkz: **Zirveden Çöküşe Osmanlı Tarihi**, cilt II, haz. Sina Akşin, İstanbul (tarihsiz),

<sup>36</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s. 509.

<sup>37</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 95-96.

anlamda bir müzik kurumu olabilmesi Giuseppe Donizetti dönemine rastlar<sup>38</sup>. Ancak, o sıralarda İstanbul'da ikamet ettiği için kurumun başına getirilmiş olan Manguel'in bu işin üstesinden gelemeyeceği anlaşılmıştır. Bu alanda uzman bir kişinin Avrupa'dan getirilmesi gereği üzerinde durulmuş ve bu ülkenin de İtalya olması gerektiği kararına varılmıştır. Çünkü, bu alan baz alındığında Avrupa içerisinde en başta gelen ülke İtalya idi.<sup>39</sup>

Serasker Hüsrev Paşa, oluşturulacak bando için Sardunya temsilcisinden bir şef gönderilmesi ricasında bulunmuş, hatta bu görüşmelerden sonra gelecek olan kişiyle alakalı olarak bir sözleşme metni de hazırlatmıştı. Bu sözleşme metnine göre, gelecek olan şef, bayramlar ve Cuma tatilleri dışında günde altı saat ders verecek, yılda 8000 frank kazanacak, buna ek olarak da oturacağı bir lojman ve yiyecek-içeceği sağlanacaktı. Sardunya yetkililerinin seçmiş olduğu Giuseppe Donizetti, 13 Aralık 1828 tarihinde İstanbul'a gelmiş ve Muzıkay-ı Hümayun'u kurarak göreve başlamıştır<sup>40</sup>. Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a geliş süreci de zahmetli olmuş, İtalyan devletine ait yelkenli bir gemiyle uzun süren zor bir yolculuktan sonra İstanbul'a varmıştır. Padişah kendisini görmeye o kadar isteklidir ki, İstanbul'a ayak bastığı gün, Padişah'ın huzuruna çıkmak durumunda kalmıştır. 1829 yılında, padişah adına bestelediği "Mahmudiye" marşını, henüz yetiştirme aşamasında olan talebelerine çaldırması, onun bu işteki ustalığını ortaya koymuştur<sup>41</sup>. Muzıkay-ı Hümayun'la ilk konserini ise bayram gününe rastlayan, 19 Nisan 1828'de Rami kışlasında Sultan II. Mahmud'un huzurunda vermiştir<sup>42</sup>. Yine II. Mahmud döneminde, 1831 yılında "Nişan-ı iftihar" ile ödüllendirilmiştir<sup>43</sup>.

Görülmektedir ki, II. Mahmud döneminde çok sesli müziğe açılım aşamasında kalıcı adımlar atılmış, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla onun bir kolu olan Mehterhane de ortadan kalkmış ve yerine Muzıkay-ı Hümayun kurulmuştur (1826). Muzıkay-ı Hümayun, başına getirilen Giuseppe Donizetti ile birlikte tam anlamıyla Batılı bir kurum haline gelmeye başlamış ve bu yöndeki gerçek atılım, II. Mahmud döneminde gerçekleşmiştir.

### **B) Batı Müziği'nin Tanzimat Dönemindeki Gelişimi**

Sultan II. Mahmud vefat edince, tahta oğlu Abdülmecid'in geçtiğini görmekteyiz. Abdülmecid devrini, iki ayrı alt başlıkta inceleyeceğiz. Bunlardan

<sup>38</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s. 509. Ayrıca Muzıkay-ı Hümayun'da görev yapan kişiler için bkz: M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 96.

<sup>39</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 96.

<sup>40</sup> Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 298-299. Ahmet Say'ın Müzik Tarihi isimli eserinde ise, Muzıkay-ı Hümayun'un, Giuseppe Donizetti İstanbul'a gelmeden önce kurulduğu ancak Donizetti döneminde batılı bir kurum niteliği kazandığını söylemektedir. Bkz. Ahmet Say, **a.g.e.**, s. 509-510. Ayrıca, Donizetti'nin İstanbul'a geliş tarihindeki farklılık için bkz:Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s. 229.

<sup>41</sup> M. Ragıp Köseoğlu, **a.g.e.**, s. 99-100.

<sup>42</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s. 510.

<sup>43</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 100.

birincisi Abdülmecid'in tiyatro ve operaya bakışı, ikincisi de Abdülmecid devrinde Muzıkay-ı Hümayun ve konser vermeye gelen ünlüler olacaktır.

### I. Abdülmecid'in Tiyatro ve Opera'ya Bakışı

II. Mahmud devrinde "Mahmudiye" marşını bestelemiş olan Donizetti, Abdülmecid'in tahta geçmesi vesilesiyle "Mecidiye" marşını bestelemiş ve padişaha ithaf etmiştir. Sultan Abdülmecid de buna karşılık Donizetti'yi bir altın tabaka ile onurlandırmıştır. Bu altın tabaka üstünde altın pırlantalardan meydana gelmiş bir tuğradan oluşmaktaydı<sup>44</sup>.

Abdülmecid döneminde müzik alanında pek çok ilk gerçekleşmiştir. Bu ilklerden birinin batılı enstrümanlar arasında önemli bir yere sahip olan piyano olduğunu söylemekte yarar vardır. Halk arasında başlarda fazla itibar görmeyen piyano, org gibi "eksik perdeli" bulunması yüzünden kullanılmamıştır. Piyano, saraya ilk kez Abdülmecid döneminde girmiştir. Paris'te Erard fabrikasında imal edilmiş olan bu piyanolar, görünüş itibarıyla siyah renk ve yaldızlı katmandan oluşuyor, üzerinde de Abdülmecid bin Mahmud tuğrası bulunuyordu. Abdülmecid döneminde saraya davet edilen Franz Liszt'in de konserini bu piyano üzerinde verdiği bilinmektedir<sup>45</sup>.

Bu dönemde gerçekleşen ikinci önemli ilk de 1840 yılında Beyoğlu'nda maliyeti yabancı elçilikler ve Osmanlı Devleti tarafından karşılanan bir tiyatronun<sup>46</sup> inşa ettirilmesi idi. 1841'de tiyatroyu Basco ismindeki bir sihirbazdan alan Naum, 1870 yılına kadar burada gösterilerine devam etti<sup>47</sup>.

Opera'dan fazlasıyla hoşlanan Abdülmecid Han, Naum tiyatrosuna gelen temsil heyetlerinin gösterilerini izliyor, buna ek olarak gösterilerin sarayda da sahnelenmesini sağlıyordu. Bu gösteriler, 1841 tarihinden, opera binasının yandığı tarih olan 1871'e kadar, operadan hoşlanan belirli bir zümrenin yetişmesine önayak olmuştur<sup>48</sup>.

Basco ismindeki İtalyan'ın Beyoğlu'ndaki tiyatrodaki temsiller vermesi hasebiyle, H. 1257 / M. 1841 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinde bir makale yayınlanmıştır. Böylece, Tanzimatın ilk yıllarında İstanbul'da bir opera ortaya çıkmış ve bundan daha çok, sahne sanatlarıyla ilgili olan Ermeni gençleri ile saray içerisindeki bazı musikişinaslar yararlanma yoluna gitmiştir.

Sultan Abdülmecid ve etrafındaki kişilerin operaya gittikleri bilinmekte, hatta Sultan'ın son senesinde Ceride-i Havadis gazetesinde bu durumla ilgili bir

<sup>44</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 100.

<sup>45</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 93-94.

<sup>46</sup> İstanbul'da yapılan ilk tiyatronun Galatasaray'da Venedikli Justiniani tarafından yaptırılan ve Fransız tiyatrosu adı verilen bir bina olduğu belirtilmektedir. Bina dahilinde bulunan opera ve operet takımları da yabancı elçiler ve Türk vezirleri tarafından korunmuştur. Bkz. M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 117.

<sup>47</sup> Stanford-Ezel Show, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, C. II, İstanbul 2000, s. 167.

<sup>48</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Askeri Muzkalar Tarihi**, İstanbul 1940, s. 53-54.

yorum yer almaktaydı: “Dünkü ruznamemizde ziyarü silki sütur olduğu üzere iş bu Pazar gecesi velinimet binimetimiz cenabı hilafetmeab efendimiz hazretlerinin maiyeti hümayunlarında şehzadegani civanbahtan necabetlü devletlü efendiler hazeratından bazıları buldukları ve güzergahı humayunda kain hanelerin ekserisi tezyin ile cabeca ikame olunan çalgılar terennümsüz oldukları halde saat bir kararlarında Beyoğlu’nda kain tiyatrohaneyi teşrif ile icra olunan lübyatı nefisenin seyrü temaşasına rağbeti hümayun mülükane sezavar buyurulduktan sonra saat beş kararlarında avdet-i seniye-i şahane şerefvuku olmuş ve sufufu bendegan ve tebeai mülükaneleri hakkında mehasini enzarı celile ve âsarı teltifatı seniyei şehriyarileri berkemal olduğuna dâl olmak üzere herkesin leyalii saireye tatbiken kabul olunmalarına lütfen ve tenezzülen müsadei ülyayı mekârim ihtivayı padişahı sayan buturulduğundan her geceden ziyade tiyatrohane mezkur seyircilerle malâmal olarak iş bu müsadei celile cümleye irası fahrü mübahati bigayat eylemiştir”<sup>49</sup>.

Naum, en tanınmış İtalyan opera topluluklarını tiyatrosunda oynamak üzere İstanbul’a davet etmiştir. “İl Travatore (1853), Traviata (1853), Un Ballo in maschera (Maskeli Balo 1859)” gibi oyunlar, Naum tiyatrosunda sahnelenen temsillerden bazılarıydı. Abdülmecid ‘in bazen oyunlara gelmesi, oyuncular için önemliydi. Sultan oyunlara geliyordu, çünkü bunun batılılaşma için gerekli olduğunu düşünüyordu. Sultan tiyatroya geldiği vakit, oyunları kafes ardından izlerdi. Bazı rivayetlere göre ise, büyük fedakarlıklarla verilen bu temsilleri Abdülmecid kaçırmamaya çalışırdı. Ancak, Abdülmecid Han’ın saray dışına çıkıp, umuma açık yerlere gitmesi, bazı kimseler tarafından hoş karşılanmamış ve bu durumun hünkârın kişiliğine yakışmayacağı ileri sürülmüştür. Hatta bu düşüncede olan kimselerin sultana karşı isyan hareketi içerisinde oldukları haber verilmiş, bunun üzerine Abdülmecid Han, saray dışındaki tiyatrolara gitmeyi bırakarak, Dolmabahçe Sarayı’nda Avrupalı mimarlara bir tiyatro yaptırmıştır. Leyla Saz Hanım’ın hatıralarında belirttiği üzere, sarayda icra edilen opera gösterilerine dışarıdan kimse giremez, ancak davetiye sahibi yüksek dereceden insanlar bu gösterileri izleme fırsatı bulabilirlerdi. Ahmet Saib’in belirttiğine göre ise, Avrupa’dan gelen özel tiyatro gösterisi grupları, bu tiyatro binasında gösterilerini sunmuşlardır. Vondra Bey’in teyzesi Madam Livadori saray operasında soprano, Mehmet Zeki Bey’de tenor olarak çalışmışlardır<sup>50</sup>. Ancak Abdülmecid döneminde büyük önem verilen tiyatro, Abdülaziz döneminde yeterli ilgiyi görememiş ve çıkan bir yangın sonucu enkaz olan binadan elimizde sadece ahırlar kalmıştır<sup>51</sup>.

## **II. Abdülmecid Döneminde Muzıkay-ı Hümayun ve Konser Vermeye Gelen Ünlü Solistler**

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Muzıkay-ı Hümayun Sultan II. Mahmud döneminde kurulmuş, ancak tam anlamıyla batılı bir kurum olabilmesi

<sup>49</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 116-117.

<sup>50</sup> Mehmet Zeki Bey’in hikayesi hakkında bkz: M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 120.

<sup>51</sup> M. Ragıp Kösemihal., **Türk Avrupa ...**, s. 121.

Donizetti'nin başına getirilmesiyle mümkün olmuştur. B. Zati'nin naklettiğine göre,(bu kişi muzıkay-ı hümayun'da hizmet vermiştir) Donizetti'nin haricinde kuruma keman ustası olarak Camaluvo, klarnet ustası olarak Tügsüz olarak adlandırılan İtalyan bir müzisyen, diğer müzik aletleri için ise yine İtalyanlar seçilerek kuruma nakledilmiş ve Muzıkay-ı Hümayun'un çalışmaları bu şekilde başlamıştır<sup>52</sup>.

Kurumun başına getirilenlerin tümünün İtalyan olması, yukarıda bahsetmiş olduğumuz gibi, bu milletin müzik alanında ihtisas sahibi olduğunun düşünülmesinden dolayıdır. Ancak, daha sonra göreceğimiz gibi, Abdülhamid Han zamanında tercih daha çok Fransız müzisyenlere doğru dönecektir.

Guisepe Donizetti, "Osmanlı Saltanat Muzıkları Baş Ustakârı" namıyla bandoyu batı sistemine göre eğitmeye çalışmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgılama (instrumentation) dersleri bu üstat tarafından öğretilmekle beraber, Avrupa'dan çalgı öğretmenleri ile çalgıcılar Türkiye'ye getirilmiştir<sup>53</sup>.

Leyla Saz'ın Ragıp Kösemihal'e anlattığına göre ise, kendisi orkestrada ecnebilerin çalıp çalmadığını aklında tutamadığını, ancak birkaç İtalyan hoca ve viyolonist, kornist ve kontrbas derslerini ortak olarak öğrencilere aktaran İtalyan bir hocanın varlığından söz etmiştir. Ayrıca, Leyla Saz'ın hatıralarından öğrendiğimize göre, padişahın haremdeki ve emrindeki bütün kızlardan (her çeşit görevde bulunanlar) musikiye karşı yeteneği bulunanlar ayrılır ve belli günlerde müzik derslerinde eğitilmeleri sağlanırdı. Dans dersleri için ise ayrı bir salon ayrılmaktaydı. Yine Leyla Saz'ın anlattığına göre, musiki derslerinin icra edilmiş olduğu salonlara herkes giremezdi. Belirli kişiler, o da dışarıda beklemek suretiyle, kapı önünden dersleri dinlemeye muvaffak olabiliyordu. Leyla Saz'ın bazen yalnız, bazen de küçük kızlarla gidip gürültüsüz bir şekilde, icra edilen müzik derslerini dinlemiş olduğunu belirtmektedir.Leyla Saz'ın saraydaki mevcut kadın orkestraları hakkında vermiş olduğu bilgiler çok önemlidir. Sarayın kadınlardan kurulu bu orkestrasının, erkekler kadar iyi çalabildiği, yine Bayan Leyla tarafından ifade edilmektedir. Buna örnek olarak, Vahdetin'in doğumunda, kadınların erkeklerden daha iyi çalmaları ve takdir görmeleri gösterilebilir<sup>54</sup>.

Muzıkay-ı Hümayun'dan kısaca bahsettikten sonra bu bölümün bir diğer unsuru olan ünlü solistler kısmına bakacak olursak, Vieuxtemps, Ferenc Liszt ve von Adelburg'un bunların başlıcaları olduğunu görürüz. Bu üstatların içerisinde en ünlüsü ve daha çok yer vereceğimiz kişi ise Ferenc Liszt olacaktır. İstanbul'a konser vermek amacıyla gelen ünlü keman sanatçısı Henri Vieuxtemps, Ferenc Liszt'ten bir yıl sonra Sultan'ın huzurunda çalmıştır. Madam Vieuxtemps hakkında sanatçı M.Kufferoth şunları söyler: "Madam Vieuxtemps, kocası ile birlikte 1848'de Sultan Abdülmecid tarafından kabul edildi; nadiren bahşolunan bir şeref

<sup>52</sup> A.g.e., s. 111.

<sup>53</sup> Ahmet Say, a.g.e., s. 510.

<sup>54</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Avrupa ...*, s. 111-113.



olarak harem-i hümayunu birlikte ziyaret etmek müsadeseine nail oldular. Kendisi o sıralarda 28 yaşında olup karısı ise 33 yaşındaydı ve evleneli dört yıl olmuştu<sup>55</sup>.

Sultan Abdülmecid, Donizetti tarafından idare edilen Muzıkay-ı Hümayun'un ve müzik okulunun Vieuxtemps tarafından denetlenmesini istemişti. Bu okulda sayıları 60'ı bulan Türk öğrenciye yaylı sazlar, dans ve hokkabazlık dersleri verilmekteydi. Verilen konserin niteliğini olumsuz bulan Vieuxtemps, Bellini'nin 1831 tarihinde bestelemiş olduğu "Sonnanbula" operasından sunulan bir gösteriyi de şu sözlerle eleştirmişti: "Bu icranın kabalık derecesini tasavvura imkân yoktur, gülüncün gülüncüydü, anlatılamaz vesselâm!" Buna karşılık askeri muzıkanın Sultan Abdülmecid için bestelenen marşı (fort correctement) çok düzgün çalması, onu hayran bırakmıştır<sup>56</sup>. Adelburg'un önem derecesi ise, Abdülhamid döneminde, Vondra'nın önemiyle eşdeğerdir. 1830 yılında İstanbul'da doğan Şövalye d' Adelburg, 1873 tarihinde Viyana'da rahatsızlanarak ölmüştür. İlk başlarda siyasetle ilgilendiyse de, sonraları müziğe merak sararak, Viyana'da Meyseder'in yanında yetişti ve kompozitörlük eğitimini Alman konservatuarında tamamladı. Abdülmecid zamanında doğan ve İstanbul'a gelip, konserler veren sanatçı, Türk musikisine de ilgi duymuş ve İstanbul için yazdığı "İstanbul'un Boğaz sevhilinde nam ahengi şevkengiz" adını verdiği bir eserini padişaha sunmuştur<sup>57</sup>.

Ferenc Liszt'in İstanbul'a geliş hadisesi ise şu şekilde olmuştur. Gaetano Donizetti, İstanbul'da bulunan kardeşine bir mektupla başvurarak ünlü bir piyanistin İstanbul'da tanınmak istendiğini söylüyordu<sup>58</sup>. Ferenc Liszt'in konser vereceği yer, St Petersburg'dan Güney İspanya'ya, İskoçya'dan İstanbul'a kadar çeşitli yerleri kapsamaktaydı<sup>59</sup>.

Ferenc Liszt de Rusya'da verdiği bir konserden sonra, İstanbul'a gelmiş<sup>60</sup> ve İstanbul'a geleceği de Takvim-i Vakâyi'de çıkan bir haberle şu şekilde duyurulmuştur: "Bazı ihbara göre piyano üstatları mesahirinden, Avrupa'nın bütün darü'l-hukumelerinden nam vermiş olan Mr. Liszt bu aralık Dersaadete gelmek üzere inmiş"<sup>61</sup>. Gelmesi uzun süre beklenen ünlü piyanist Ferenc Liszt, İstanbul'a vardığı vakit, Abdülmecid'in isteği üzerine Erard piyanosuyla 1846'da bir konser vermiştir. Macar rapsodisini çaldığı bir diğer konserini ise 1847'de vermiştir<sup>62</sup>. Donizetti'nin Sultan Abdülmecid için bestelemiş olduğu Mecidiye marşını tekrar dinleyen Liszt, o marşı yeni bir çeşitlemeyle ortaya koyarak, Abdülmecid'e iletilmek üzere Bab-ı Ali'ye göndermiştir<sup>63</sup>. Bu beste karşılığında Ferenc Liszt, Sultan Abdülmecid'den bir nişan bekliyordu. Bu istek, Avusturya elçisi vasıtasıyla

<sup>55</sup> A.g.e., s. 111-130.

<sup>56</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Askeri ...*, s. 50. Ayrıca Bkz. Ahmet Say, a.g.e., s. 510.

<sup>57</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Avrupa ...*, s. 130.

<sup>58</sup> A.g.e., s. 127.

<sup>59</sup> Evin İlyasoğlu, a.g.e., s.114.

<sup>60</sup> Ahmet Say, a.g.e., s. 380.

<sup>61</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Avrupa ...*, s. 127.

<sup>62</sup> A.g.e., s. 127.

<sup>63</sup> A.g.e., s.127; Şerafettin Turan, a.g.e., s. 299-300.

Ali Paşa' ya oradan da Reşit Paşa'ya iletildi. Sonuç itibariyle en son Padişah'ın eline ulaşan tezkere-i maruza ve Liszt'in notası, Sultan'dan onay gördü ve üstat taltif edilmiş oldu<sup>64</sup>. İstanbul'da vermiş olduğu konserlerden sonra tekrar Rusya'ya dönen Liszt, Kiev'de Prenses Carolyne von Sayn Witgenstein ile bir aşk ilişkisi yaşamış ve bu durum onun besteci yönünü tetiklemiştir. 1875 tarihinde Macar Müzik Akademisi'nin başına getirilen Liszt, 1886 yılında vefat etmiştir.

### III. Abdülâziz Dönemi

1861-1876 yılları arasında tahtta kalan Abdülâziz'in Batı müziğine karşı olan olumsuz tutumunu izah etmeden önce kısa bir genel giriş yapmak gerekmektedir. Sultan'ın bu olumsuz tutumunun Avrupa gezisiyle yumuşadığı da söylenebilir. Tanzimat'la birlikte tahta geçecek olan Osmanlı padişah adayları, alaturka-alafranga ikilemi arasında kalmış, verdikleri kararlarda akıl ve mantıklarını işletmemişlerdir. Örneğin; bir Ermeni gazetesi, Abdülâziz'in alaturka – alafranga ikilemi konusunda şunları yazmıştır: “Sultan Mecid yerine geçen Abdülâziz işte böylece yalnız alaturkaya bağlanıp modern sanatı ihmal etti, bir yangın neticesinde kül olan Dolmabahçe tiyatrosunun yerine Çırağan sarayında ve Beylerbeyi köşkünde sadece orta oyununa mahsus salonlar yaptırdı”<sup>65</sup>.

Sultan Abdülâziz'in Batı musikisine bakış açısı ile ilgili bir yorum da Bayan Leyla'nın, Ragıp Kösemihal'e aktarmış olduğu bir anekdotla ortaya konulabilir. Buna göre, Abdülâziz'in tahta çıkışının ikinci senesinde bando kaldırılmış, ancak Şark musikisi ile ilgili müzik aletleri bütün güzelliğiyle ortada durmakta imiş. Bir süre sonra İstanbul'dan ayrılan Bayan Leyla, dört yıl sonra döndüğü vakit ise, orkestranın da lağvedilmiş olduğuna şahit olmuştur. Bu durum bize, Avrupa müziği ile ilgili teşkilatlanmanın 1865'lerde ortadan kaldırıldığını gösteriyor. Ahmed Saib'e göre ise, bu icraatlar bilerek yapılıyordu. Abdülâziz, Batı müziği konusunda kardeşiyle zıt kutuplarda olan birisiydi. Tiyatrodan da hoşlanmazdı. Buna ispat olarak, kardeşinin yaptırmış olduğu tiyatroyu ahıra çevirmesi örnek olarak gösteriliyor. Kimileri saray tiyatrosunun bilerek yakıldığını, kimileri de kaza sonucu yandığı görüşünü ileri sürseler de Abdülâziz'in Batı sanatına karşı olan menfi duyguları, bu işin bilerek yapıldığı sonucunu ortaya koyuyor diyor, Kösemihal. Büyük ihtimalle bu bilgi doğrudur. Alafranga müzik teşkilatı hem halkın arasında yayılan dedikoduları azaltmak için, hem de kendi olumsuz duygularına yönelik olarak ortadan kaldırılmıştır. Ancak, Sultan'ın bu teşkilatı lağvetmesine rağmen çalışanlarına maaşları ödenerek israftan kaçınılmamıştır. Abdülâziz döneminde ülkeye gelmiş hiçbir Batılı sanatçının varlığını da kayıtlarda göremiyoruz. Yine Leyla hanımın Kösemihal'e anlattığına göre, Abdülâziz de musikiyle (daha çok şark musikisiyle) uğraşır ve lavta çalarmış. Yalnız ilginç bir nokta var ki, 1867'de Avrupa'da geziye çıktığında, Batılı anlamda yapılanları ortadan kaldırmakla ne denli büyük bir yanlış yaptığını idrak ettiğini

<sup>64</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Avrupa ...*, s. 127; Şerafettin Turan, *a.g.e.*, s. 299-300; *Grolire International Americano*, “Franz Liszt”, İstanbul 1933, s. 216.

<sup>65</sup> M. Ragıp Kösemihal, *Türk Avrupa ...*, s. 127.

düşünebiliriz<sup>66</sup>. Avrupa’da gördükleri karşısında, bu tür mekânların ülkede de bulunması gerektiğini düşünen Abdülâziz, Batılı tarzda eserler bestelemek yönünde çaba sarf etmiştir. Yine Avrupa’dan döndükten sonra yatmadan evvel, piyanoda “tanınmış uvertürler” dinlemeye başladığı söylenmektedir. Beyoğlu’ndaki opera da 1871 tarihinde ortadan kalkana kadar gösterilerini sunmuştur. Hatta, Gal prensi VII. Edward’ın da iki defa bu gösterilerde bulunduğunu biliyoruz<sup>67</sup>. Avrupa’dan döndükten sonra, saray muzikasını yeniden düzenlemek isteyen Abdülâziz, orkestranın başına Guatolli’yi getirmiştir. Saltanatının sonlarına doğru, “Marş-ı Sultani”yi besteleyen Guatolli, paşalığa terfi ettikten sonra saray dışında da ders verme olanağı bulmuştur<sup>68</sup>.

#### 4. Abdülhamid Dönemi

Abdülhamid, bilindiği gibi, 1876-1908 yılları arasında hüküm sürmüştür. Biz burada, konumuz itibariyle Abdülhamit Han’ın Batı müziğine bakışını irdelemeye çalışacağız. Abdülhamit döneminde musikiye baktığımız zaman, bu alan üzerinde icra edilen kararlarda onun sözü geçmiş, son söz ona ait olmuştur. Abdülmecid döneminde yapılanlardan fazlasını değil, daha eksikliğini yapmıştır diyebiliriz.

Çocukluğunda elde etmiş olduğu müzik bilgisinin derecesi az olsa da, bu sınırlı bilgiyle musikiyi idare edebileceğini<sup>69</sup> düşünmüştür. Vereceğimiz bir örnek, Abdülhamid’in Batı musikisini taklide yönelik bir gidişat içinde olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Şöyleki, Giuseppe Donizetti’nin büyük torunu Josef Donizetti, Taşkılla’da bandonun müzik icrasını izlemiş olduğu sırada, muzikacı bir askerin bacaklarına bağlanmış zilleri, bacaklarını birbirine vurarak çaldığını, elleriyle de davul ve müselles’i kullandığını gördü ve hayretle bakakaldı. Bunun ne olduğunu sorunca da aldığı cevap ilginçtir. Abdülhamid, Beyoğlu’nda bir İtalyan’ın kafa, ayak, dirsek gibi çeşitli uzuvlarla farklı aletler çaldığını duymuş ve bandoda da bir müzisyenin bu şekilde bulundurulmasını ve çalmasını buyurmuştur. Abdülhamid hoşlanmış olduğu opera oyunlarının derhal sahneye konulmasını emreder, uzun bir hazırlık devresi geçirmeden sahnelenen oyunların bozulma veya bölünme ihtimali ortaya çıkardı. Artık o dönemde, şef ve piyanistin aynı ortamda bulunması gerekmemekteydi. Ancak, Abdülhamid’in bu ısrarlı istekleri opera orkestrasının yanında piyanonun da gerekliliğini ortaya koyuyordu<sup>70</sup>.

Abdülhamid döneminde saraya konser vermek amacıyla giden ünlü keman<sup>71</sup> sanatçısı Leopold Auer’in anıları da, padişahın Batı müziği ile ilgili görüşünü ortaya koyuyordu. Leopold Auer’in anılarında anlattığına göre, Abdülhamid en fazla İtalyan musikisinden hoşlanır, orkestrası ise tam teçhizatlı bir

<sup>66</sup> M. Ragıp Kösemihal, **a.g.e.**, s. 136-146; Şerafettin Turan, **a.g.e.**, s. 300.

<sup>67</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Askeri ...**, s. 57.

<sup>68</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 127.

<sup>69</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 147.

<sup>70</sup> Charles Fonton, **18.Yy’da Türk Müziği**, çev. Cem Behar, İstanbul 1987, s. 89, 97.

<sup>71</sup> M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 148.

durumda bulunurdu. Auer, Arondo Paşa tarafından (bilindiği üzere Arondo Paşa, Guatelli' nin yerine getirilen bir kişiydi) padişah başıyla onay vermeden konseri kesmemesi hususunda uyarılmıştı. Konser sonrası 100'er altınla ödüllendirilen Auer ve ekibi, bu durumdan memnun kaldıklarını gizleyememişlerdir<sup>72</sup>.

Abdülhamid Han'ın alafanga müzikten anlama derecesi düşük de olsa, onunla ilgilenmesi ve ona ilgi duyması önemli bir hadisedir. Bilindiği gibi, alafanga müzik mutaassıp insanlar tarafından hoş karşılanmamıştır. Ancak Abdülhamid'in kendi ağzından nakledeceğim sözleri sultanın böyle düşünmediğini göstermektedir. Bu araştırmanın en önemli yanını oluşturan Sultan'ın alafanga müzik hakkındaki görüşleri şöyledir: “Müziği pek severim. Hem de piyano vesair sazlardan çalarım. Nota bilmek şarttır. Güzel bilirim. Doğrusunu isterseniz ben Türk'üm amma, Türkçe havalardan ziyade, alafanga havalar, operalar hoşuma gider. Çünkü Türkçe minördür. İnsana uyku getirir. Hem de bizim Türkçe dediğimiz makamlar Türkçe değildir. Yunan'dan, Acem' den alınmıştır. Türk çalgısı, davul, zurnadır. Sözün doğrusu budur. Bizim ailede hemen hepsi bir saz çalar, istidat vardır. Ağabeyim Sultan Murat güzel keman çalar<sup>73</sup>. Küçük kardeşim Burhanettin flavut çalar. Tefik Efendi de piyano çalar. Naile Sultan fevkalade keman çalar<sup>74</sup>. Kösemihal'den yapmış olduğumuz alıntılarda, Abdülhamid'in müzik bilgisinin ileri derecede olmadığı zannı uyanmaktaysa da, padişahın kendi sözlerinden bunun tam tersi bir durum olduğu ortaya çıkıyor, yahut çıkarılmak isteniyor. Ancak burada sorgulanması gereken şey, Abdülhamid'in müzik bilgisi değil alafanga (batı) müziğe olan bakış açısı, ilgisidir. Elde etmiş olduğumuz sınırlı bilgilerden de Sultan'ın batı müziğine karşı ilgili olduğu sonucunu (en azından kendi sözlerinden) çıkarıyoruz.

#### IV. Geçmişten Günümüze Türklerde Müzik

Türkler, anavatanları olan Orta Asya'da buldukları süre içerisinde dahi müzikle ilgilenmişler ve başka alanlara yayılmasını sağlamışlardır. Genel itibariyle başka milletlerden müzikal anlamda etkilenmemişlerse de, Avrasya'nın 50 derece enleminde bulunan Tatarlar, Çuvaşlar ve Çeremisler gibi yabancı müziklerin etkisinde kaldığını görüyoruz. Bu dönemde, Türkler müzikal anlamda diğer milletler üzerinde etkili olmaya başlamış, Atilla döneminde Burgond kralına gönderilen bir orkestranın varlığı söz konusu olmuş ve Hun çalgıları etkisini Çin'de de göstermiştir.

<sup>72</sup> A.g.e., s. 150.

<sup>73</sup> Abdülhamid'e göre, Sultan Murad alaturka müzikle ilgilenmiştir. Bkz: M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa**, s. 155.

<sup>74</sup> Enver Ziya Karal, **Büyük Osmanlı Tarihi**, C. 1, Ankara, (tarihsiz), s. 255-256. Ayrıca bkz: M. Ragıp Kösemihal, **Türk Avrupa ...**, s. 150.

Akkoyunlu Devleti'nden Osmanlı Devleti'ne kadar birçok Türk devletinde müzik, saray tarafından desteklenmiş, Osmanlı döneminde birçok sultan müzikle ilgilenmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı Devleti içerisinde bazı din adamlarının müzik aleyhindeki görüşleri, toplumla müzik arasına küçük duvarlar koysa da, gelişimini tam anlamıyla engelleyememiştir. Batı müziği ile olan ilk etkileşimlere baktığımız zaman, Türkler Batıdan yalnızca etkilenmemişler, aynı zamanda onları etkilemişlerdir. Bu etkileşim de, Türklerin savaşlarındaki en büyük etkileyici unsuru olan mehterhane vasıtasıyla olmuştur. 1665'te Viyana'ya giden Türk alayı burada bir ay kalarak konserler vermiştir. Buna ek olarak Türk müziği, I. Katerina döneminde Rusya'ya, I. Friderik zamanında ise Prusya'ya girmiş ve bu ülkelerde taklit edilir olmuştur. Buna rağmen Avrupa ülkelerinde etkilenme söz konusu olsa da çeşitli Avrupalı müzikolog ve seyyahların Türk müziği hakkındaki küçümseyici yorumları da ön plana çıkmakta, bu da Hıristiyanlık-Müslümanlık ayrımına bağlanmaktadır.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan Türkler'in Batı müziğinden etkilenme dönemi ise çok daha gerilere gitmektedir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Fransa'dan gelen bir orkestra, sultanın huzurunda konser vermiş, ancak ordunun savaş gücünü azaltabileceği düşüncesiyle geri gönderilmişlerdir. Ünlü seyyah Evliya Çelebi, daimi büyükelçi Yirmisekiz Çelebi Mehmet ve XVIII. yüzyılda Fransa'da büyükelçi olarak bulunmuş olan Es-Seyyid Ali Efendi Batı musikisi hakkındaki izlenimlerini ortaya koymuşlardır. Çok sesli Batı müziğinin saray tarafından kabul görmesi ve desteklenmesi, III. Selim döneminde başlamıştır. Sultan 1797 tarihinde Avrupa'dan gelen bir opera topluluğunu Topkapı Sarayı'nda izlemiştir.

II. Mahmud devrinde ise, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla onun müzikal kanadını oluşturan ve XVI.-XVIII. yüzyıllar arasında Batıyı etkileyen Mehterhane de ortadan kalkmış, yerine oluşturulan Muzıkay-ı Hümayun'un başına İtalya'dan Giuseppe Donizetti adında bir usta getirilerek çok sesli müzik tam anlamıyla ülkeye girmiştir.

Batı müziğinin en önemli enstrümanlarından biri olan piyano ise, Tanzimat'ın ilk padişahı olan Abdülmecid döneminde saraya girmiştir. Ünlü Macar piyanist Franz Liszt de konserini bu piyano üzerinde vermiştir. Abdülmecid, sarayında da bir tiyatro yaptırarak bu ilgisini kanıtlamıştır. III.Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde Batılı müzik kurumlarına olan yöneliş Abdülâziz döneminde tam tersi bir yöne doğru yol almıştır. Tiyatro, opera ve alafranga müzikten hoşlanmayan Abdülâziz, 1867 tarihinde Avrupa'ya yapmış olduğu bir seyahatten sonra, Batı müziğine doğru bir yönelişte bulunmuştur. Örneğin; Sultan'ın Avrupa'dan döndükten sonra gece yatmadan evvel, piyanoda tanınmış uvertürler dinlemeye başlaması ilginçtir. Abdülhamid döneminde ise, müzikte batılılaşma genel hatlarıyla devam etmiş, Sultan alafranga müziğe karşı ilgili davranmış, kendi sözleriyle de ailesinin ve kendisinin batılı müzik enstrümanlarına

karşı olan ilgisini ortaya koymuştur. Ünlü keman sanatçısı Leopold Auer de Abdülhamid'in İtalyan musikisinden hoşlandığını belirtmiş, bütün bu gelişmeler, III. Selim'den Abdülhamid Han'a kadar genelde sarayın Batı müziğine olumlu yaklaştığını göstermiş, siyasi anlamdaki Batı ile olan etkileşim, müzikal anlamda da kendisini göstermiştir.

#### KAYNAKÇA

- BERKES, Niyazi, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2000.
- FONTON, Charles, **18 Yy'da Türk Müziği**, çev. Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987.
- Grolier İnternational Americana**, Medya Holding A.Ş., İstanbul 1933.
- İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- KAFESOĞLU, İbrahim, **Türk Milli Kültürü**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.
- KARAL, Enver Ziya, **Büyük Osmanlı Tarihi**, C. IV, TTK, Ankara (tarihsiz).
- KÖSEMİHAL, Mahmud Ragıp, **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, C. I (1600-1875), Numune Matbaası, İstanbul 1939.
- KÖSEMİHAL, Mahmud Ragıp, **Türk Askeri Muzikalar Tarihi**, İstanbul 1940.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C. VIII-IX, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- PAMİR, Leyla, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2000.
- SAY, Ahmet, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000.
- SHAW, Stanford-Ezel Kural, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, C. II, E Yayınları, İstanbul 2000.
- TURAN, Şerafettin, **Türk Kültür Tarihi**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2000.
- Zirveden Çöküşe Osmanlı Tarihi** (Hazırlayan Sina Akşin), C. II, Milliyet Kitaplığı İstanbul (tarihsiz).