

19. YÜZYILDA BATILILAŞMA'NIN İSTANBUL'DAKİ MAKAM MÜZİĞİ MEKÂNLARINA ETKİSİ

Atilla Coşkun TOKSOY

Ahmet Selim KOYTAK

Abstract

The Effect of Westernization in the 19th Century on the Maqam Music Places

The education and performance of makam music in the Ottoman Empire have been carried on in every period both at the palace and out of the palace, in public places like dervish lodges, houses, mansions, mosques, and coffehouses. Westernization movements that began in the 19th century had affected both the Ottoman makam music and the places it had been taught and performed.

The Muzika-i Hümâyün that had been established at the palace as a result of Westernization policies, had a predominantly Western music based curriculum, thus Ottoman makam music and the Enderun Meşkhânesi which for centuries had served as the educator of great composers and performers, lost its significance. In this era, meşk and alems of makam music performed in residences were replaced by western style of music and entertainments. The dervish lodges which are among the main sources that nourished both religious and secular music, nolens volens had evolved with this wind of change. Reformations were observed in the religious music forms performed in the mosques. Some of the coffehouses which are one of the most important meeting places of the Ottoman social life, not only had changed the kind of music performed in, but also had changed its shell into western cafés which had once evolved from the eastern. Besides, opera, operet, balet, instrumental gazinos and theatres which made Western music appear in public sphere in the Ottoman Empire, brought with them the new kind of places like theatre halls into Ottoman cultural life.

Giriş

Bu araştırmada; 19. yüzyılda İstanbul'da makam müziği eğitiminin ve icrasının yapıldığı mekânlar ve Tanzimat Dönemi'nde ivme kazanan Batılılaşma hareketlerinin, bu müziğin mevcut eğitim ve icra mekânları üzerindeki etkileri ve İstanbul kültür hayatına kattığı yeni müzik mekânları incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın kapsamı, makam müziğinin 19. yüzyılda, İstanbul'daki eğitim ve icra mekânları ile sınırlıdır.

Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde üretilen makamsal müzik için günümüzde çok çeşitli terimler kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları; "Türk Sanat Müziği", "Klasik Türk Müziği", "Türk Müziği", "Geleneksel Türk Sanat Müziği" ve "Türk Tasavvuf Müziği" olarak sıralanabilir. Ancak, bunların hiçbiri tam olarak kastedileni ifade edememektedir. Klasik Türk Müziği günümüzde yapılan müziği ve Osmanlı dönemindeki Türk olmayan azınlık unsurların bu müziğe katkısını dışlarken, Türk Sanat Müziği ise günümüzde müzik piyasasında yapılan, makam dizilerine sahip, ancak makamsal olmaktan ziyade tonal özellikler gösteren eserleri de kapsamakla birlikte, yine azınlık unsurları görmezden gelmektedir. Bu tür karışıklıklara yer vermemek için makamsal nitelikteki müziği tarif

eden “makam müziği” terimi uygun gözükmektedir. Bu müziğin, bu çalışmanın kapsadığı 19. yüzyıl sonuna kadar olan dönemini ise, “Osmanlı Makam Müziği” diye nitelendirmek yerinde olacaktır. “Türk Makam Müziği” yerine “Osmanlı Makam Müziği” ifadesi kullanılarak da, Osmanlı’daki Türk olmayan azınlık unsurların bu müziğe yaptıkları önemli katkı da göz ardı edilmemiş olacaktır.

Çalışmada “Saray” sözcüğü, Osmanlıların yaklaşık 380 yıl kadar kaldıkları Topkapı Sarayı ve 19. yüzyılda kullandıkları diğer saraylarla birlikte, hanedanı ve çevresini tanımlayan bir özel isim olarak kullanıldığı için büyük harfle yazılmıştır.

Makam müziğinin İstanbul’da en başta, müziğin hayati önem taşıdığı ve beslendiği tekkeler olmak üzere evler, konaklar, camiler, kahvehâneler gibi, Osmanlı halkının her kesiminin bulunduğu mekânlarda da önemli bir karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Kozmopolit ve renkli bir kültürel yapıya sahip olan İstanbul’da, meşki alan öğrencinin ve meşki verecek ya da musiki icra edecek musiki üstadının nitelikleri ve sosyal statüsü yanında, meşk veya icra edilecek eserlerin türüne bağlı olarak musiki mekânları da değişmekteydi (Behar, 2005:49).

Yukarıda sayılan müzik mekânlarının kapalı mekânlar oluşu, doğası gereği sadece belli bir işleve mahsus olarak icra edilen mehter müziği ayrı tutulacak olursa, Osmanlı makam müziğinin tarihsel, teknik ve estetik özellikleri gereği bir “kapalı mekân müziği” oluşundan kaynaklanmaktadır. Kaynaklarda Osmanlı makam müziğinin yukarıdaki kapalı mekânlar dışında kalan hamamlar, hanlar gibi mekânlarda da zaman zaman icra edildiğine rastlanmıştır; ancak bunlar, istisnai ve nadiren karşılaşılan durumlar olduğundan burada ayrıca ele alınmamıştır. Buna karşın, Saray, tekkeler, camiler, evler, konaklar ve kahvehânelerdeki meşk ve icraların sıklıkla veya düzenli aralıklarla gerçekleştiğini ve makam müziğinin doğal meşk ve icra mekânları oldukları söylenebilir. Zira, Saray’daki Enderun meşkhânesinin, meşk ve icra için tesis edilmiş kurumsal bir yapı olduğu; tekkelerdeki -bazı istisnaları olmakla birlikte- dini ritüellerin birçoğunda müziğin olmazsa olmaz bir nitelikte olduğu; camilerde kandillerde, dini önem taşıyan gecelerde veya mevlitlerde düzenli olarak dini müziğin icra edildiği; evlerde veya konaklarda düzenli olarak meşk buluşmalarının veya müzikli toplantıların yapıldığı ve Osmanlı sosyal hayatında çok önemli bir yere sahip olan kahvehânelerde değişik dönemlerde farklı müzik türlerinin icra edildiği bilinmektedir.

Müzikte ve müzik mekânlarında yaşanan değişim sürecini daha kapsamlı bir şekilde kavrayabilmek için Osmanlı’nın Batılılaşma döneminin siyasal ve kültürel boyutlarına kısaca değinilmiştir. Mehterhâne, 1826’da II. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırmasıyla birlikte lağvedilmiş ve yerine daha sonra Muzika-i Hümayun adını alacak olan Batı tipi askeri bando ve konservatuvarın temelleri atılmıştır. Her ne kadar Osmanlı’da Batı müziğine karşı ilginin bu gelişmeden önce başladığı söylenebilirse de, bu kurumla birlikte, Batı müziği askeri alandaki bir gereklilik sonucu, bir devlet politikası olarak yürürlüğe girmiştir. Amaç; askeri bandolar ve devamında orkestralar ve korolar kurarak, Batı müziğini önce Saray ve çevresine, sonra tüm halka yaymaktır. Eğitim ve icra açısından Osmanlı müzik dünyasının ve buna bağlı olarak da eğlence hayatının bu politika çerçevesinde geçirdiği değişim söz etmek mümkündür.

“Toplumu değiştirmek, yaşamı değiştirmek eğer sahip çıkılan mekânın üretimi gerçekleşmiyorsa bir anlam ifade etmez. Yeni toplumsal ilişkiler için yeni mekâna ihtiyaç vardır.” (Lefebvre, 1973:72). Osmanlı dünyasında hemen her alana sıçrayan yenileşme hareketleri toplumun kültür dünyasını da değiştiriyordu. Kültür dünyasının değişimi ise insanların meraklarının, zevk ve beğenilerinin değişmesi, yani genel anlamda toplumsal ilişkilerin değişmesi anlamını taşıyor. Mimariğin, insanların değişen ihtiyaç ve talepleri doğrultusunda onlara yeni mekânsal öneriler

sunma pratiği olduğu düşünülürse, Osmanlı kültür dünyası değişiminin bir ayağını da değişen taleplere cevap verecek nitelikte mekânsal kazanımların oluşturacağı aşıkârdır. Nitekim bu doğrultuda, Batı müziği ve bununla birlikte Osmanlı kültür dünyasına giren opera, operet, orkestra, konser, tiyatro, kanto gibi Batılı kavramlar, bunların eğitim ve icrasının yapılabileceği kamusal nitelikteki yeni mekânları, yeni yapı türlerini beraberinde getirmiştir. Batılılaşma, bir yandan Batı dünyasına mahsus değerleri Osmanlıya getirirken, diğer yandan da dönüştürdüğu kültürün mevcut değerlerini, yapılarını da değiştirdi. Bundan, Osmanlı makam müziği de, bu müziğin eğitiminin ve icrasının yapıldığı mekânlar da etkilendi.

19. Yüzyıl Osmanlı Batılılaşmasına Genel Bir Bakış

Batı dünyasına özgü kurumların ve yaşam biçiminin benimsenmesi anlamında kullanılan “Batılılaşma” kavramı, modernleşme anlayışını belirtir. Lewis, Avrupa uygarlığının seçilmiş bazı değerlerinin Osmanlı yönetimi tarafından benimsenmesi ve taklidi yönündeki ilk bilinçli adımların 18. yüzyılda atılmaya başladığını söyler. Nitekim, Osmanlı Devleti’nin Avusturya ve müttefikleri tarafından ağır bir yenilgiye uğratılması sonucunda imzalanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları, devletin mevcut sistemiyle daha fazla var olamayacağını ispatlar nitelikteydi. Öte yandan, bu yüzyılda, Petro idaresindeki Rusya’nın Batıyı örnek alarak geçirdiği modernleşme süreci de Batılılaşma taraftarı Osmanlı devlet adamlarına model teşkil eden bir gelişmeydi (Lewis, 1993:46-49).

Ortaylı’ya göre Osmanlı modernleşmesi, modernleşmenin klasik tarifi olan, “gelişmiş bir toplumun özelliklerinin az gelişmiş bir toplum tarafından alınması” tanımı ile açıklanamaz. Modernleşme olgusu, Osmanlı dünyasında sadece Batının zorlaması ile ortaya çıkmamıştır. Çevresini kuşatan dünyanın zaman içinde değiştini, dış dünyanın yeni coğrafyalara açılmaya başladığını Osmanlı insanı da 18. yüzyılda fark etti. Batı dünyası, Osmanlı’nın bu yüzyılda fark etmeye başladığı bu değişimin, Rönesans’tan beri farkındaydı. Bu yüzyıldan itibaren, Osmanlı dünyasında, çevresindeki değişimi ve farklılaşan renkleri merak etmeye başlayan insanlar ortaya çıktı. Bu yeni kültür adamı tipi, aynı zamanda, kendi konumu ile dış dünya arasında bir karşılaştırma yaparak, kendini yargılayan ve özeleştiri yapabilen bir kavrayışa sahipti (Ortaylı, 1983:23). Bundan dolayı, yaşadığı dünyayı bu şekilde sorgulamaya başlayan insanların ortaya çıkmasıyla yeni bir değişme ivmesi kazanan Osmanlı toplumunda Batılılaşma, bir dış zorlamadan ziyade, yapının kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak görülmelidir.

Evrensel tarihte, köklü dönüşümler ve uygarlığa doğru açılan değişiklikler, daima var olan yönetici zümrenin değişimi ile gerçekleşmiştir. Batı toplumunda da geleneksel düzenden modern toplumlara geçiş süreci, evrim ya da devrim yoluyla burjuvazinin aristokrasiyi tasfiyesi ile mümkün olmuştur (Timur, 1986:162). Osmanlı’da ise yönetici zümreyi oluşturan sultan, sadrazamlar ve devlet adamları bizzat lokomotif görevi görerek Osmanlı düzenini değiştirmek istemişlerdir. Bu da belki, Osmanlı modernleşmesinin çok köklü bir değişim olmamasının sebeplerinden biri olarak gösterilebilir.

Büyük bir kısmı geleneksel İslâmî formasyona sahip olduğu söylenebilecek Tanzimatçı devlet adamlarını bu değişim sürecinde ön plana çıkaran en önemli özellikleri, Batı dillerini bilmeleri ve Batı dünyasında olup bitenlerden haberdar olmaları idi. Çöküşün eşiğindeki devletin varlığını devam ettirebilmesi için Batılı değerlerin benimsenmesi fikrine pragmatik bir yaklaşımla sarılan bu devlet adamlarının, Batının kültürel üretimini oldukça göreceli bir biçimde özümstedikleri

söylenbilir. Zira, Osmanlı uleması, 19. yüzyıl boyunca Batıya egemen olan fikir dünyası içinde kendine yer bulabilecek, model alınan Batı kültürü ve sistemi ile ilgili hiçbir ciddi eser vermemiştir (Timur, 1986:153). Bu dönemde Osmanlı aydınının, hiçbir zaman Rönesans ve Aydınlanma dönemindeki Avrupalı aydın sınıfı gibi özgür ve devletten bağımsız olamadığı ve çürümeye yüz tutmuş kurum ve değerleri el yordamıyla günün koşullarına uydurma çabası içerisinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda, Osmanlı modernleşmesinin Batı modernleşmesinde görülen gerçek bir uyanışın ve aydınlanmanın ürünü olduğunu söylemek güçtür.

Çok köklü bir değişim programı olarak nitelendirilemeyecek olan Osmanlı modernleşmesi, çoğunlukla İstanbul ve kısmen İzmir gibi büyük şehirlerle sınırlı kalmıştır. Küçük vilayetlerde ve kırsal kesimde, Saray ve çevresinin etki alanından uzakta yaşayan halkın Batılılaşma gibi bir derdi olduğu söylenemez. İstanbul'daki değişim ise, hemen her alana, toplumun her kesimine sıçramıştır. Toplumda değişen meraklar sadece Osmanlı bürokrasisinin üst katmanlarına özgü değildi. Tanzimat döneminden beri, Osmanlı İmparatorluğu sınırları dahilinde yaşayanlar, özellikle de büyük kentlerdeki insanlar, hızlı bir sosyal ve kültürel değişime uğradı. Bu dönemde, her alanda eski ile yeni arasında iki başlılığın ortaya çıktığı görülür. Mimaride, resimde, müzikte, giyim-kuşamda, âdetlerde, nezakette, konuşma biçiminde, dilde, dine bakışta, eğitim biçim ve içeriğinde, zevk ve eğlencede modada gelenekselin yanında artık bir de yeni duruyordu. Bu yeni kavramı bir yandan Batıya özgü olanı, toplumun hafızasına yerleştirirken, diğer yandan yüzyıllardır var olan gelenekleri değiştiriyor, deforme ediyordu. Bununla birlikte, eski ve yeni kuşakları birbirinin karşısına diken, sadece eski ile yeni değildir; doğulu olanla Batılı olan, alaturka olanla alafranga olandır da... (Gündüz, 2002:13-28)

Osmanlı aile yapısı ve Osmanlı kadını da bu gelişmelerin dışında kalmadı. Tanzimat döneminde Osmanlı kadınının hayatında da kayda değer gelişmeler başlamış, hayat ayrı bir renge bürünmüştür. Bu renk değişikliğini sadece modadan, günlük yaşamdan, tüketim kalıplarındaki farklılaşmadan, yabancı dil öğrenmek veya piyano çalmak gibi yeni zevklerden ibaret görmemek gerekir. 19. yüzyılda Avrupa ülkelerinde tarımda, eğitimde görülen bazı yapısal değişimler ve bütün dünyanın yaşadığı haberleşme ve teknolojiye devrimin Osmanlı topraklarına da yansması, klasik aile yapısını büyük şehir kadar kırsal alanda da yavaş yavaş değişim geçirmeye zorlayacaktır.

Osmanlı toplumundaki Batılılaşmanın özgün tarafı, bu sürecin adı koyulmadan başlamış olmasıdır. Ancak bu tespit yapılırken toplumdaki gayrimüslim unsurlardan özellikle Rumlar bu çerçevenin dışında kalmaktadır. Çünkü İmparatorlukta yaşayan Rumların bir kısmı daha başından Batı ile sürekli bir ilişki halindedir. İyonya adalarında Rönesans kültürünün hiç de küçümsenmeyecek merkezleri, eski Yunanca-Latince ve yaşayan Batı dillerinde eğitim veren kurumlar vardı. Yunanlar, Avrupa dünyasına gidip gelen, orada yerleşip yaşayan bir gruptu. Eflak-Boğdan prensliklerinde Batı tipi eğitim 19. yüzyılın çok öncesinden yerleşmişti. Birinci sınıf bir Osmanlı aydını olan Dimitri Kantemir, Batı dillerine ve bilimine devrinin ölçüleri içinde esaslı bir biçimde sahipti. Bulgarlar 18. yüzyılda Yunanlar aracılığı ile klasik dünyaya değilse bile, Avrupa kültürüne ve ulusalcılığına yaklaşmışlardı. Bu sebeplerden dolayı, sadece Bab-ı Ali'yi ve Anadolu'yu göz önüne alarak, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma olgusu ve değişimi kavranamaz (Ortaylı, 1983: 18).

Saray üzerinde son derece etkili olan bu gayrimüslim çevreler, aynı zamanda çok önemli devlet görevlerinde bulunuyordu. Ayrıca padişah, saray mensupları ve kıdemli devlet görevlilerinin kendilerine ait hasları giderek, iltizama daha fazla vermeleri de bunların gücünü artırıyordu.

İmparatorluğun genel olarak fakirleştiği, güçten düştüğü bir dönemde ekonomik yönden toplumun genelinden çok daha iyi bir konuma erişen gayrimüslim halk, kültürel yönden de Batıyla temasını hiç koparmamıştır. Bu durum, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Batılılaşmaya çabalayan Osmanlı toplumunda gayrimüslim sanatkârlara ayrı bir önem kazandırmıştır. Özellikle, müzik ve mimarlık alanlarına topyekun Batılı bir sistem getirmek isteyen yönetim kadroları İmparatorluktaki gayrimüslim sanatkârlara veya yurtdışından getirttikleri yabancı sanatkârlara öncelik tanımışlardır (Zürcher, 2008).

Toplumsal kimliği oluşturan alanların belki de en başında gelen ve en göz önünde olan eğlence kültürü de bu modaya ayak uydurmuş ve İstanbul'da şehir yaşantısını değiştirmiştir. Tanzimat'la birlikte İstanbul'da ortaya çıkan eğlence kültüründeki çeşitlenme, kent dokusunda da bazı değişimleri beraberinde getirmiştir. Osmanlı'nın Batıda eğitim görmüş, yüzü Batıya dönük aydınları, İstanbul'daki alafrağa okullarda okumuş bürokratlar, dönemin yarattığı zengin sınıf ve Tanzimat döneminden önce de Batı ile daima irtibat halinde olan ve bu dönemde de türlü ayrıcalıklarla daha da güçlenmiş olan gayrimüslimler, kentte yeni mekân ve ortamlar yaratarak ya da mevcut mahalleleri dönüştürerek geleneksel mahalle kültürü ile şekillenmiş Osmanlı kent dokusunun değişmesine neden olmuşlardır. Hamam, meyhâne, kahvehâne, mesirelik ve ev temelli geleneksel kültür dünyasında yaşamını sürdüren Osmanlı toplumu Batı tarzı kafe, pastane, tiyatro binası, otel, lokanta, gazino, bar, birahane, yazlık, havuzlu, kameriyeli bahçe, buluşma evi, kumar kulübü gibi yeni eğlence mekân ve ortamlarıyla tanışmıştır. Osmanlı kültür dünyası, yavaş yavaş Kağıthane, Göksu Çayırı, Erenköy, Çamlıca, Direklerarası, Şehzadebaşı, Bendler, Adalar'dan Beyoğlu'na kaymaya başlamıştır. Bir bakıma eğlence dünyası yarı alafrağa, yarı alaturka hale gelmiştir. Yeniçerilik kurumunun lağvedilmesi ve yeniçerilerin Anadolu'ya sürülmesiyle destekçilerini ve müdavimlerini yitiren geleneksel kahvehâneler, çalgıcı kahvehânelerine dönüşmüştür. Pera Palas Otel ve Lokantası, Tokatlıyan Otel ve Lokantası, Summer Palas Otel, Splendid Cafe Restorant, Bella Venezia Lokantası, Avrupa Lokantası, Tepebaşı Gazinosu, Pale de Cristal Gazinosu, Union Franzen (gazino), Concordia Gazinosu, Sportin Gazinosu, Maksim ve Gambrius birahaneleri, Lebon Pastanesi 19. asrın son döneminde, İstanbul'un elit kesiminin eğlendiği Batı tarzı mekân ve ortamlardan bazılarıdır (Özdemir, 2007: 18).

İstanbul'daki hayatın değişimi yeni eğlence çeşitlerinin yaygınlaşmasına paralel olarak gerçekleşmiştir. Gerçekten de Beyoğlu, İstanbul'un, diğer kentlere de model oluşturduğu için, bütün Osmanlı toplumunun, yeni eğlence merkezi haline gelmiştir. Bu değişimin başlamasında tiyatroların etkisi büyüktür. Bu konuda da Beyoğlu merkezi konuma sahiptir. Ayvazoğlu'na (1995: 26) göre Beyoğlu:

“Cercle d'Orient, Constantinople, Teutonia, Petits-Champs gibi tiyatroları, Cafe Royal, Antilope, Moska gibi kafe şantanları, Bartoli, Gambrius, Labyrinthe, Lloyd gibi bistroları, Tokatlıyan ve Yanni gibi restoranları, Le bon, Pomme d'or gibi ünlü pastaneleri ve gece hayatıyla özellikle gençleri kendine çeker. Beyoğlu, kendine özgü mimarisi ve yaşam biçimi, gayrimüslim ağırlıklı nüfusu, yabancı elçilikleri, Galatasaray Lisesi, mağazaları ve eğlence yerleriyle, Osmanlı'nın Batıya açılan penceresidir.”

Batılılaşmanın Osmanlı Makam Müziğine Etkileri

Tanzimat'la hız kazanan Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı makam müziğine etkilerini eğitim, üretim ve icra açılarından değerlendirebiliriz.

Tanzimat Dönemi'nde müzik alanındaki değişikliklerden ilki askeri müzik eğitimi değiştirmek olmuştur. Makam müziği arasında sayabileceğimiz mehter müziğinin eğitiminin verildiği Mehterhâne kurumu lağvedilerek yerine Muzika-i Hümâyun kurulmuştur. Burada savaşlarda, tören ve protokollerde kullanılan mehter müziği yerine Batı müziği eğitimi verilmeye başlanmıştır. Buna bağlı olarak, yüzyıllardır Saray'ın tek müzik eğitim kurumu olan Enderun eski önemini yitirmiştir. Çeşitli dönemlerde Saray'ın takdirini kazanarak burada himaye edilen, seçkin besteci ve icracılardan kurulu saray musiki topluluğu, çalışmalarını sürdürür ve belirli aralıklarla padişah ve devletin ileri gelenleri önünde çalışmalarını sergilerdi. Bu topluluğun yaptığı müzik konusundaki teorik çalışmalar da zaman zaman bir eser haline getirilerek padişaha veya devletin ileri gelenlerine sunulurdu. Ancak Saray'da Batı müziğinin geçerlilik kazanması ile birlikte bu oluşum da önemini yitirmiştir. Saray fasıl topluluğu yerine, Mehterhâne'nin yerine kurulan Muzika-i Hümâyun bünyesinde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid toplulukları faaliyet göstermeye başlamıştır. Bunlardan Fasl-ı Cedid'de çok sesli makam müziği denemeleri yapılmıştır. Saray'ın makam müziğine olan ilgisinin azalmasıyla özellikle Mevlevîhâneler; gerek dini, gerekse dindışı eserlerin en önemli eğitim mekânı olmuştur.

Tanzimat Dönemi'nde klasik üsluptaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte, bu besteciler 19. yüzyıl sonlarına kadar eserler vermeye devam etmişlerdir. "19.yy, Osmanlı müziğinin klasik formlarının çözülmeye başladığı ve değişen toplum yaşamıyla birlikte yeni ifade arayışlarına girdiği bir dönemdir" (Paçacı, 2003: 63). Tanzimat; klasik makam, usul, üslup ve karakterini o zamana kadar sürdürmüş olan müzik faaliyetlerine, Batı tarzındaki çoksesli model ve türleri bir seçenek olarak getirmiştir. Bunun sonucunda gelen değişim, kendisini topluma kabul ettirme çabasını sürdürürken, eskiden beri devam eden geleneksel makam müziği faaliyetlerinde de bir yenilenme ve arayış sürecini başlatmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran bestekârların en önemlilerinden olan Hacı Arif Bey, klasik üslubun sıkı kuralları altına girmek istemeyen, duyguların ön plana çıktığı, kişisel temaların işlendiği şarkılar bestelemiştir. Hacı Arif Bey, klasik beste formlarının çeşitli sanat ustalıklarına imkan veren yapılarının yerine, kısa, dört cümleden oluşan cümleler bestelemiştir. Ancak, zaman zaman *nevzemin* adını verdiği, usul ya da makam geçkisi uygulayabileceği 6 ya da 8 mısralı, değişmeli şarkılar da bestelemiştir. Böylece şarki formunu kendi içinde evrimleştirerek, kendisine, büyük formların sahip olduğu ustalık gösterme becerisini sergileyebileceği kapılar açmıştır. Hacı Arif Bey, bestelerinin güftelerini de Klasik Dönem'in divan şairlerinden değil, kendi döneminin şairlerinden alma yoluna gitmiştir (Karamahmutoğlu, 1999:634).

Bununla birlikte, aynı dönemde, çarpıcı bir tezat da gözler önünde cereyan etmektedir. İsmail Dede Efendi'nin en önemli talebelerinden olan Hacı Arif Bey ve Zekai Dede tamamen farklı uçlarda besteler üretmektedirler. Hacı Arif Bey, gelenekle büyük ölçüde bağlarını koparmış, halkın daha kolay sevebileceği, sade eserler verirken, Zekai Dede ise klasik tarzda bestelediği muhteşem eserlerle belki de geleneğin destansı nitelikli direnişini temsil ediyordu (Güntekin, 1999:658).

19. yüzyılın değişim hareketleri makam müziğinin sadece eğitim ve üretim aşamasını etkilemekle kalmamış, müziğin icrası üzerinde de ciddi etkiler doğurmuştur.

Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren oldukça rağbet gören şarki formunun fasıl icralarında da yer almasıyla birlikte fasıl anlayışında ve repertuarında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır. Genellikle peşrevin ardından *kâr*, birinci beste, ikinci beste, *ağır semai* ve yürük semai şeklinde sıralanıp, genellikle saz semaisi ile bitirilen geleneksel fasılların yerini, 19. yüzyıl sonlarından itibaren, şarkıların önemli bir kısmını teşkil ettiği, peşrev, *kâr*, beste, ağır semai'den başlayıp,

sengin semai, düyek, aksak, Türk aksağı, curcuna usullerinde şarkılara kadar uzanan ve saz semaisi ile sona eren fasıllar almıştır. Klasik üslubun ağır anlatımından uzak, kulaklarda daha kolay yer edebilen şarkı'nın fasıllara girmesiyle geleneksel fasılların hafiflediğini söyleyebiliriz. Bu durum *kâr*, beste, semai gibi büyük formların zaman içerisinde unutulmasına sebebiyet vermiştir (Eken, 2007: 27).

Makam müziği icrasının kendi içindeki bu değişimler yanında, Batı müziğini geniş çevrelere sevdirmek amacıyla Muzika-i Hümâyün'da yürütülen icralar da vardı. Muzika-i Hümâyün takımı, Batı müziğinin majör ve minör tonları ile uyum sağlayabilecek nitelikte makamlardaki saz semaisi, peşrev, köçekçe, şarkılar ve oyun havalarını armonize ederek özel bir icra repertuarı oluşturmuştur.

Osmanlı'da Batılılaşma Hareketlerinin Müzik Mekânları Üzerine Etkileri

19. yüzyıl; askeri, mimari, eğitim gibi diğer alanlarda olduğu gibi müzikte de en fazla değişimin yaşandığı dönemdir. Hem makam müziğine hem de Batı müziğine ilgi duyan dönemin Osmanlı sultanları öncülüğünde Saray'da başlayan müzikte Batılılaşma hareketleri, bu dönemde İstanbul sanat ortamına renk ve çeşitlilik katmıştır.

Muzika-i Hümâyün ve saray meşkhâneleri

1826'da kaldırılan Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhâne de lağvedildikten sonra yeni ordu için Batı tarzında askeri bir bando oluşturulması amacıyla Muzika-i Hümâyün kurulmuştur. Kurumun başına getirilen Fransız Manguel, kısa bir süre sonra yetersiz bulunarak yerine İtalya'dan Guiseppe Donizetti getirildi. Miralay yani bugünkü karşılığıyla Albay rütbesiyle göreve başlayan Donizetti Paşa'ya sınırsız yetkiler verilmişti. Onun ilk yaptığı şey ise, Batı müziğini hiç bilmeyen öğrencileri ile daha iyi iletişim kurabilmek için, Türk müziği ve o günlerde kısmen kullanılan Hamparsum nota sistemi konusunda eğitim almak olmuştur. Donizetti Paşa, kendine has öğretim teknikleri ile birkaç ay gibi kısa bir sürede öğrencilerini İtalyanca şarkıları icra edebilecek düzeye getirmeyi başarmıştır (Yılmaz, 2007:14). Böylece, Batı müziği öncelikle askerler tarafından tanınmaya başlamıştır.

İlk yıllarda, Batı müziğinin bando kanalıyla sadece askerler ve üniformalılara hitap eden bir müzik olarak kaldığı söylenebilir. Fakat, bando müziğinin akıllarda kalıcı, kolaylıkla anlaşılabilen, ritmin ve coşkulu ezgilerin ön planda olduğu bir müzik olduğu düşünüldüğünde, kısa zamanda daha geniş kesimi kucakladığı anlaşılabilir. "Müzikteki bu değişim rüzgarı sadece askeri musiki ile sınırlı kalmadı. Amaç, bandodan başlayarak orkestralar, korolar kurmak, batı musikisi zevkini saraya ve çevresine aşıladıktan sonra şehre ve bütün ülkeye yaymaktır." (Aksoy, 2003: 203)

Kurulduğu 1831 yılında Muzika-i Hümâyün için Üsküdar Doğançılar'da yeni bir askeri okul inşa edilmesi düşünülmüş olsa da, bu kurum ilk olarak eski Beşiktaş Sarayı'ndaki Çinili Köşk'te faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu sırada Selimiye Kışlası'nda ise hassa alayına ait bir bando kurulmaktadır. Beşiktaş Sarayı'nın yerine Dolmabahçe Sarayı yapılması için yıkılması üzerine muzika, Çırağan Sarayı'na taşınmıştır. Kuruluşundan itibaren birçok mekân değiştiren Muzika-i Hümâyün, 1862'de Gümüşsuyu Kışlası'na taşınmıştır (Yılmaz, 2007:12).

Donizetti Paşa ve ondan sonra görevi devralan Ahmet Necip Paşa (1813-1883), Angelo Marianni (1822-1873), Guatelli Paşa (1820-1900), Mehmet Ali Bey (ö. 1895), Saffet Atabinen (1858-1839), Mehmet Zati Arca (1864-1951) ve Osman Zeki Üngör (1880-1858) yönetimindeki Saray bandosu takımı repertuarına hakim oldukça, değişik vesilelerle kışlalarda bayram merasimlerinde, padişah vapurunda, Boğaziçi yalılarında, konaklarda, saraylarda ve tiyatro salonlarında çeşitli konserler vermiştir (Koşal, 2001:100-111).

Muzika-i Hümâyün bando olarak kurulmuşsa da, 1840'lı yıllarda bünyesine küçük yaylı çalgı topluluklarını da katmıştır. Askeri müzik dışındaki müzik türlerine de yönelmesiyle bir konservatuar hüviyetine bürünmüştür. 1831 yılına kadar “Eski Saray” diye adlandırılan Topkapı Sarayı'nda bir konservatuar vazifesi gören Enderun meşkhânesi hanende, sazende, imam ve müezzinleri yetiştiriyordu. Yapılan reformlar neticesinde bu vazifeyi, bünyesinde incesaz, kabasaz, orkestra ve askeri bando takımları ile Müezzizan-ı Şehriyari kurumunu bulunduran Muzika-i Hümâyün'a devretmiştir. Ayrıca en son tiyatro, orta oyunu, cambazlık, koro, hokkabazlık, karagöz, kukla, opera ve operet gibi bölümlerin de katılmasıyla büyümüş ve özel bir eğitim teşkilatı olmuştur (Öztuna, 1969). 1848 yılında Donizetti, sarayda gençlere yönelik şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarını başlamış, bu çalışmalar neticesinde saray operetleri oynanmıştır. Hatta, İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarına eşlik edebilecek nitelikte, gençlerden kurulu bir orkestra oluşturulmuştur.

Muzika-i Hümâyün'un kurulduğu ilk yıllarda kullandığı Taşkışla Binası'na bandonun çalışma saatinde gelen, Donizetti Paşa'nın torunlarından biri olan Sinyor Guiseppe Donizetti, askerlerin yuvarlak bir biçiminde oturduklarını, küçük sazları çalanların bağdaş kurup yere; davul, trombon, fagot gibi sazları ağır olanların ise, iskemleye oturarak Trovatore'den bir arya çaldıklarını anlatır (Sevengil, 1998:150). Buradan, bağdaş kurup yere oturarak Batı çalgılarını çalmaya çalışacak kadar Batı müziği kültüründen uzak olan müzisyenlerle, baştan aşağı Batılı bir orkestra kurmak amacıyla olan Donizetti Paşa'nın işinin hiç de kolay olmadığı anlaşılabilir.

Osmanlı padişahlarının, 19. yüzyılda Topkapı Sarayı'ndan taşınarak sahil saraylarına geçmesiyle bu saraylarda da meşkhâneler kurulmuştur. Nitekim, yedi yıl kadar Saray'da sultan hanımların nedimeliğini yapan ve burada iyi bir müzik eğitimi alan Leyla Saz Hanım, anılarında Dolmabahçe ve Çırağan saraylarında mabeyne yakın dairenin zemin katının meşkhâne olduğundan bahsetmektedir. Leyla Saz'a göre bu saraylarda selamlığa doğru alt kat muzika sınıfı için ayrılmıştı. Kızlar, erkek öğretmenlerini, onlar için ayrılan kafesli bölümün arkasından izliyorlardı. Muzıkaya giren kalfalar günlük elbiselerle derslere girmekteydiler; ancak, başlarında uçları omuzlarından aşağı sarkan örtüler vardı. Dans edenlerde ise bu örtü bulunmazdı. Bu meşkhânelerde, aynı zamanda, Hacı Arif Bey gibi devrin önemli sanatkârları tarafından ders verilen makam müziği takımı da bulunurdu. Ancak, bu makam müziği takımı haftada bir ders görmekteyken, Batı müziği fanfarı ve orkestrası haftada iki ders görmekteydi. Bu da, Saray meşkhânelerinde Batı müziğine artık daha fazla önem verildiğinin bir göstergesidir. Dans dersleri için ayrı bir salon kullanılmaktaydı. Meşkhâne son derece ayrıcalıklı bir yere sahip olan ve erkek orkestrası kadar başarılı olan harem orkestrasının prova günlerinde, o dönemde muzika kumandanı olan Necip Paşa daima hazır bulunurken, Donizetti Paşa da zaman zaman derslere girerdi. Orkestrada, ilk sırada flütler, klarnetler, pistonlu kornolar, ikici ve üçüncü sırada büyük aletler ve davullar bulunmaktaydı. Orkestrada keman, viyolonsel ve kontrbas çalan kızlar, bando takımında da yer alıyordu. İcra zamanlarında, müzisyenler sofanın yanındaki nota sehpalarına notalarını koyar ve şeffelinin değnek işaretini beklerlerdi (Saz, 2000:74).

Sultan Abdülaziz'in yazlık saray olarak yaptırdığı Beylerbeyi Sarayı'nda da tek katlı yarı kagir bir binanın saray meşkhânesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca, bu sarayda muzika dairesi de üç katlı kagir bir bina olarak inşa edilmiştir (Göncü, 2006:52).

19. yüzyıla kadar sadece makam müziği eğitimi ve icrasının gerçekleştiği Saray Meşkhânesi'nde de, Batı tesiri ile icra edilen müzikler çeşitlenmeye başlamıştır. Bu dönemde,

saray haremindedir bir bale heyeti ve erkek üniformalı kızlardan oluşan bir harem orkestrası kurulması ilginçtir. Ayrıca bu dönemde, makam müziği çalgıları yanında Batı müziği çalgılarını da kullanan, kalabalık ve tek sesli bir koro olan Fasl-ı Cedid heyeti kurulmuştur. Daha önceleri, meydan faslı ya da küme faslı adı ile Saray'ın divanhânesinde, padişah huzurunda çalan bu heyet, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul'un Kâğıthane, Okmeydanı gibi mesire yerlerinde çalmıştır (Yılmaz, 2007:9). Bu durum, incesaz topluluklarının o zamana kadarki icra geleneğine mekânsal anlamda aykırı bir durum olarak gözükmektedir. Zira, incesaz topluluklarının geleneksel icra mekânları, bu çalışmada daha önce bahsedildiği şekilde, teknik ve estetik nedenlerle, bünyesindeki müzisyen sayısının az olmasından dolayı, kapalı ve küçük mekânlardır.

Öte yandan, Batı müziği eğitimi ve icrasının önem kazandığı 19. yüzyılda, Saray tiyatroları inşa edilmeden önce de Saray'da padişahlar için özel olarak Batı müziği icralarının yapıldığı bilinmektedir. Sultan Mahmud için özel olarak Saray'ın bir odasında sahne kurulur ve sarayın amatör müzisyenleri tarafından operetler oynanırdı (Yılmaz, 2007:108).

Evler, konaklar

Evlerde ya da konaklarda bir araya gelerek musiki eğlenceleri yapma geleneği İstanbulluların kimliğini oluşturan, belli bir disiplin içinde yerine getirilen bir toplumsal bütünleşme örneğiydi. İstanbul kültürel hayatında önemli değişimlere sebep olan Batılılaşma rüzgarının, evler ve konaklardaki yaşantıya da girmesi kaçınılmazdır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul'da evler ve konaklarda yapılan musiki alemlerine artık geleneksel makam müziği yanında oda müziği konserlerinin de girdiğini söyleyebiliriz. O dönemde yurtdışından gelip İstanbul'a yerleşmiş Macar, Rus, Alman müzisyenler; Ermeniler, Rumlar, Yahudiler ve dönemin Batı müziği hocaları, bir araya geldiklerinde eski konaklarda oda müziği yaparlardı. Özellikle, varlıklı ve yüksek tabakadan ailelerin evlerinde, konaklarında ya da köşklerinde, geleneksel mimarinin içinde yeni tarz mobilyalarla birlikte, bir köşede de piyanonun bulunması olağan bir durum haline gelmişti. Bir araya gelindiğinde yemekler yenildikten sonra konuklar yerlerini alır ve o gece için hazırlanmış repertuar icra edilirdi. Bu musiki geceleri bazen Klasik Batı Müziği ile başlar, geleneksel makam müziği ile biterdi. Yüksek tabakadan ailelerin küçük yaşta Batı müziği eğitimine başlatılan kızları piyano çaldıkları gibi, ud da çalarlardı (İlyasoğlu, 2003:67). Leyla Saz, Mısırlı Mehmet Ali Paşa, Kamondolar ve Halil Bey gibi İstanbul'un seçkin isimlerinin, konak ve yalılarında müzikli ve danslı toplantılar düzenledikleri bilinmektedir.

Sultan II. Mahmut'un iyi bir müzisyen olan en küçük kızı Adile Sultan, sanatın ve sanatçının himayecisi olmuştur. Fındıklı'daki sarayına ilim, sanat, tarikat ve din adamlarını toplar; şiirli, sohbetli ve müzikli toplantılar düzenlerdi. Muzıka-i Hümâyün şefi Zeki Bey'in orkestrasından "Fobezman" ve "Huberman" isimindeki keman sanatçıları da Rukiye ve Adile sultanların daveti üzerine evlerinde bir konser vermişlerdir (Yılmaz, 2007:65).

Hanedan üyelerinin evlerinde verdikleri Batı müziği konserlerine bir diğer örnek de, Sultan II. Abdülhamid'in oğullarından biri olan Şehzade Abdürrahim Efendi'nin evindeki konserlerdi. İyi bir piyano icracısı olan ve aynı zamanda orkestra da idare edebilen şehzade, Salı akşamları Nişantaşı'ndaki evinde verdiği konserlerde, çağırdığı 20–25 kişilik Muzıka-i Hümâyün orkestrasına şeflik ederdi (Said, 1994:47).

Sultan Mehmet Reşad döneminde ise, Büyük Muradiye Köşkü ve Küçük Köşk müzikli toplantılara ev sahipliği yapmıştır. Bunun dışında, Kandilli'deki Kıbrıslılar Yalısı, Erenköy'deki Sadrazam Mithat Paşa'ya ait köşk ve Fehime Sultan'ın Ortaköy'deki yalısı müzikli ve danslı eğlence toplantılarına mekân teşkil ediyordu (Yılmaz, 2007:75).

Tekkeler

19. yüzyılda İstanbul musiki ortamında, İsmail Dede Efendi gibi Saray'daki önlenemez Batı müziği furyasından rahatsız olan bestekârlar soluğu Mevlevîhânelerde almışlardır. Çünkü Mevlevîhâneler, sundukları ortamla sadece bestekârlara ilham vermekle kalmamış, aynı zamanda, Osmanlı'nın son zamanlarında Saray'da başlayan Batılılaşma hareketlerinden etkilenen makam müziğinin klasik yapısının korunmasında ve geleneksel repertuarın bugüne aktarılmasında da büyük rol oynamışlardır (Talu, 2006: 234).

Genel durum yukarıda anlatılanlar gibi olsa da, din dışı musikinin Batılılaşma rüzgarından bu kadar etkilendiği bir ortamda, dini musikinin hiç etkilenmediğini söylemek zordur. Zira Osmanlı musiki hayatında dini ve din dışı musikiyi gerek eserler, gerekse bestekârları bakımından birbirinden net bir şekilde ayırmak mümkün değildir. Din dışı eserler veren bestekârların birçoğu aynı zamanda dini eserler de vermiştir. Zaten bu dönemdeki önemli bestekârların birçoğu aynı zamanda Osmanlı musiki hayatının merkezi olan tekkelere de mensup sanatkârlardı. Osmanlı kültürünün Batı kültürü ile etkileşime açık olduğu bu dönemde, bu sanatkârların çevrelerinden etkilenmediğini söylemek güçtür.

Yukarıda söylenenlere bağlı olarak bestekârlar, dönemin lâdîni müziğinde olduğu gibi, dini eserlerde de klasik dönemlerde kullanılan, sanatsal bakımından ustalık gerektiren mevlid, durak, tevşih, mîrâciye ve savt gibi büyük formlar yerine, ilahi ve şugul gibi küçük ve basit formları kullanmayı tercih etmişlerdir.

Osmanlı'da birer konservatuar vazifesi gören Mevlevîhânelerde, dışarıdaki Batı müziği furyasına rağmen, en çok bu dönemde Mevlevî ayini bestelenmiştir. Ancak, bu ayinlerin *Frenkçin* usulü ile bestelenen 3. *Selam* bölümünde, Batı müziği etkisi görülür. Zekai Dede'nin Rauf Yekta Bey'e naklettiğine göre, Kanuni Sultan Süleyman zamanında Saray'a gelen meşhur Fransız müzisyen topluluğu, 3 zamanlı ve ara sıra tekrarlanan usullü bir eser icra etmişlerdi. Kanuni'nin, yanındaki musikişinaslara, çok hoşuna giden bu parçayı ezberlemelerini söylemesi üzerine, içlerinden biri bu eserden etkilenerek "Frenkçin" adını verdiği bu usulü terkip etmiş ve bu usulle eserler bestelemiştir (Salgar, 2001:42).

Öte yandan, bu dönemdeki Batılılaşma furyasının bir sonucu olarak, Mevlevî müziğinde kullanılan çalgılarda da bazı değişiklikler olmuştur. Kurulduğu zamanlardan beri Mevlevî ayinlerinde kullanılan rebap, ney ve kudüm gibi sazlara, yerel sazlardan ud, sine keman, kanun, viyolonsel, santur, tanbur, kemençe ve girift eklenmiştir. Mevlevîhânelerde çalgı heyetinde kullanılan ilk yaylı çalgı olan rebap yerini zamanla klasik kemençeye bırakmıştır. Daha sonra, yine aynı furyanın bir sonucu olarak sine keman da yerini, temel Batı müziği çalgılarından biri olan kemana bırakmıştır. 19. yüzyıl sonlarında Galata Mevlevîhâne'sine Batı müziği etkisiyle piyano ve viyolonsel girdiğini biliyoruz. Ancak, piyanonun kullanıldığı birkaç Mevlevî mukabelesi dışında, bu iki çalgı süs olarak kalmıştır (Özcan, 2003:76).

Her dönemde Avrupa'dan yoğun bir biçimde etkilenen İstanbul'un Galata bölgesi ve Pera, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Batılı eğilimlerin odak noktası olmuştur. 17. yüzyıl sonlarından itibaren, gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı bu bölgede bulunan, İstanbul'un en eski Mevlevî dergahı olan Galata Mevlevîhânesi de bu eğilimlerden etkilenmiştir.

17. yüzyıldan itibaren Mevlevîlik pek çok padişahın, vezirlerin ve nüfuzlu kişilerin yöneldikleri bir kent tarikatı haline dönüşmüştür. I. Abdülhamid (1774-89) döneminde önemini yitiren Galata Mevlevîhânesi, kendisi de Mevlevî olan III. Selim'in zamanında (1789-1807) yeniden güçlendirilmiş, Batılılaşma reformlarına karşı çıkan Bektaşî'leri dengelemekte önemli bir rol oynamıştır (Işın, 1994:362).

Dergaha şeyh olarak atanan genç, açık fikirli, müzisyen ve şair Mehmet Esad Galip Dede'nin (Şeyh Galip) de desteği ile tekke kısa sürede içinde mutasavvıflar, şairler, müzisyenler ve nüfuzlu kişilerin toplandığı, İstanbul'un belli başlı kültür merkezlerinden biri haline gelmiştir (Gawrych, 1987:108-109). Böylece 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başında Mevlevîlik, içinde bulunduğu Batılı ortama da bütünleşmiştir (Holbrook, 1998:199). Mevlevîhâne, bulunduğu yer itibarıyla İstanbul'u ziyarete gelen yabancıların sürekli ilgi odağı olmuştur. Seyahatnâmelerin yanı sıra pek çok Avrupalı ressamın tablosunda da yer almıştır.

Galata Mevlevîhânesi, açıldığı ilk günden itibaren İstanbul'un sürekli aktif bir kültür ve sanat odağı olmuştur. Bu aktiflik durumu ise, yüzyıllar boyunca çevresindeki değişime ayak uydurabilmesini sağlamıştır. Yönetimle uyumlu ve yeniliklere açık bir tarikata mekân teşkil eden Galata Mevlevîhânesi, döneminin mimari özelliklerini de daima yansıtmıştır.

Galata Mevlevîhânesi, III. Selim'in 1791'de ve II. Mahmud'un 1835'te yaptırdığı onarım ve yenilemelerle bugünlere ulaşmıştır. Hasan Ağa Çeşmesi (1649), külliye içindeki en eski yapıdır. Külliye'nin giriş cephesindeki Halet Efendi Sebil ve Kitaplığı ile Şeyh Galip Türbesi, barok ve rokodan bütünüyle uzaklaşmanın en erken örneklerinden biridir. Bu yapılar, İstanbul'da 19. yüzyılın ilk yarısında karşılaşılan klasisist üslupta yapılmıştır. Her ne kadar pilastırlı, silmeli ve attikalı olsalar da, her iki yapı da modern sayılabilecek geometrik tasarımlardır. Pencereler düz atkılidir. Mevlevîhâne'nin sokağa bakan cephesinde bulunan 18. yüzyıl gravürleri 19. yüzyılın ikinci yarısında değiştirilmiş, sol girişteki bölme yapılan türbe, yalınlıktan uzak, 19. yüzyıl sonunun eklektik zenginliğini sergileyecek şekilde tasarlanmıştır (Akin, 2001:8). Barok üslubunu andıran tek yapı, cümle kapısının yayvan kemeridir. Semâhâne, gelenekte her ne kadar yalın, fazla hareket içermeyen bir tasarım olsa da, 1859-60 tarihinde, Sultan Abdülmecid döneminde son halini alan sekizgen semâhâne ve ikinci kat galerileri belirgin olarak dönemin Batılı zevkini yansıtmaktadır.

Mutrib heyeti, icrayı bu galeride yapmaktadır. Pek çok anlamının yanı sıra atomların ve gezegenlerin bir merkez etrafında dönüşünü de simgeleyen semâ töreni ise, dairesel bir zeminde gerçekleştirilebilmektedir.

Galata Mevlevîhânesi'nde, yabancı konukların da semâ ayinlerini izleyebilmeleri için ayrılmış bir mahfil bulunmaktaydı. Bu sebeple Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış pek çok yağlıboya tablo ve gravürlerde semâhânenin iç görünümü ve dervişler resmedilmiştir.

Camiler

Klasik dönem Osmanlı toplum hayatında, dinsel yaşantının merkezini sembolize eden camiler, anıtsal niteliklerini 19. yüzyıl İstanbul'unda kaybetmeye başlar. Bu yüzyıla kadar toplumun gündelik yaşantısına yön veren dinsel değerlerin etkisini azaltmasıyla birlikte, cami sembolünün fiziksel etkisi de eski gücünü yitirir. İstanbul kültür hayatına Batılı değerlerin girmesiyle birlikte farklılaşan ihtiyaçlara hizmet eden kışla, tren garı gibi yapılar, camileri de aşan bir anıtsallıkta

inşa edilmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın Avrupa'yı model alan değişim ve yenileşme programının Osmanlı müziğinde olduğu gibi Osmanlı mimarisi, dolayısıyla cami mimarisi üzerinde de ciddi etkileri olmuştur. İstanbul'da izlenen dönem mimarisi ise doğal olarak Batı kaynaklıdır. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren bir üslup karmaşası göze çarpar. Klasik dönem camilerinde kullanılan cephe süsleme elemanları terk edilir. Bunun yerine ampir, neo-barok, neo-gotik, neo-klasik, rokoko, klasik Osmanlı gibi canlandırıcı üslupların yanında oryantalizm kullanılır (Işın, 2006:549). Tanzimat'ın ilk yirmi yılında başta Fossati olmak üzere yabancı mimarlar ve giderek de Levantenler ve gayrimüslim Osmanlı mimarları etkindir. Dönem yapılarında plan kurgusu, yapı malzemesi ve üslup anlayışı açısından önemli değişiklikler gözlenir (Saner, 1998:115).

Cami musikisinin, 19. yüzyılın ilk yarısında önceki yüzyıllara oranla daha olgun bir hal aldığı söylenebilir. Özellikle III. Selim zamanında başta cami *na'fları* ve özellikle ramazanlarda okunmak üzere çok sayıda *ilahi* bestelenmiş ve icra edilmiştir. Ancak bu yüzyılın ikinci yarısında, pek fazla yeni eser bestelenmemiş ve mîrâciye ve besteli mevlid gibi uzun ve sanatlı eserler pek icra edilmedikleri için unutulmaya yüz tutmuştur. Bu sebeplerden, bu dönemde camilerdeki musikinin bir durgunluk dönemine girdiği söylenebilir (Demirtaş, 2007:183).

Batılılaşma hareketlerinin yarattığı yenilik arayışlarının bir sonucu olarak cami ve tekke müzikleri arasında icra bakımından bazı geçişlerin de bu dönemde başladığından bahsedilebilir. Bu dönemde Ayasofya gibi bazı camilere tarikat şeyhleri atanmış ve bu şeyhler buldukları camilere kendi tarikat pîrlerinin levhalarının asılmasını ve tarikatlarına mahsus ayinlerin camide icra edilmelerini sağlamışlardır. Bu ayinlerde kullanılan tekkelere has *durak*, *şugul*, *ilahi*, *na't* gibi tekke formlarının camilere de girmesine sebep olmuşlardır. Benzer şekilde tekkelerde de *Kur'an-ı Kerim*, *mevlid*, *salat*, *mîrâciye* gibi cami musikisi formları yerini almıştır ve sıklıkla icra edilmeye başlanmıştır (Öztürk, 2004:236). Kendi içindeki bu tip geçişler makam musikisinin zenginleşmesini ve renklenmesini sağlamıştır.

Kahvehâneler

Klasik dönemde camilerin yanına açılan kahvehânelerin, dinsel yaşantının bir uzantısı olarak düşünüldüğü söylenebilir. Halk, kahvehânedede oturarak bir yandan namaz vaktini bekler, bir yandan da halk şairlerinden, din duygusunu güçlendiren kahramanlık destanları ve menkıbeler dinlerdi. Bu dönemde, İstanbul'daki kahvehânelerin mekânsal organizasyonu da buna göre şekillenmişti. Kahvehânenin dış kapısı cami avlusunu andıran, ortadaki fiskiyeli havuzu üç taraftan çevreleyen kerevetlerden oluşan bir mekâna açılırdı.

19. yüzyılda, caminin gündelik hayat üzerindeki hakim sembol olmaktan yavaş yavaş çıkmasıyla ve buna bağlı olarak eğlence kültürünün İstanbul gündelik hayatında daha fazla önem kazanması ile kahvehâne mekânı da değişmiştir. Özellikle bu yüzyılda, ortadaki havuz kalkarak, yerini çeşitli gösteriler için ayrılmış olan sahneye bırakmış; kenarlardaki kerevetlerin yerini ise, sandalyeler almıştır. Bu dönemde İstanbul'un en Batılı yüzü olan Pera'daki kahvehâneler pastaneye, Üsküdar ve sur içi İstanbul'undaki kahvehâneler ise, çeşitli eğlence merkezlerine dönüşmüştür. Böylelikle, camiden çıkan İstanbul halkı, artık namazdan sonra tiyatrolara giderek, gündelik hayatlarında dindışı eğlencelere daha fazla yer ayırmaktaydılar (Işın, 2006:550).

Eğlence kültürünün, İstanbul kültür ortamı içinde eriştiği konumu göstermesi bakımından Malik Aksel'in şu gözlemini aktarmakta fayda vardır:

“Arada bir gazetelerde; ‘Berat Gecesi Kandil-i Şerifi veya Kadir Gecesi münasebetiyle tiyatromuz kapalıdır’ gibi ilanlar görünse de ertesi gün udi ve bestekâr Şekerci Cemil’in kardeşi Şehzade Camii imamı Hafız Tefvik Efendi, cemaati tiyatroya yetiştirmek için teravihte daha rükû’a varmadan secdeye varır, yirmi dakikada namazı kıldırırdı.” (Aksel, 1977:54).

Dursun Yıldırım, “Türk Sözel Kültüründe Süreklilik” başlığını taşıyan makalesinin giriş bölümünde, kahvehâneleri bir metin olarak kabul etmiş ve bu metinden hareketle Türk kültüründeki süreklilik, değişim ve dönüşüm olgularını belirlemeye çalışmıştır. Bu çalışmada, kahvenin yerleşik Türk toplum hayatına girişiyle ortaya çıkan kahvehâne, malzemesini söz, ses, dans, zanaat, mimari, gösteri, sohbet, ilim ve sanat, eleştiri, entrika, yönetim, kurum, fetva ve her kesimden insanlar – padişah, vezir, şeyhülislam, müderris, kadı, alim, şair, musikişinas, kıssahan, meddah, çengi, hokkabaz, saz şairi, aylak/işsiz, temaşacı gibi karmaşık unsurların oluşturduğu yeni, hacimli ve karmaşık, bir metin/kurumdur (Yıldırım, 2000:42). Bu noktada kahvehâneler, sosyal hayat içinde yer aldığı andan itibaren, tarihsel ve toplumsal bilgi birikiminin cumhuriyet dönemine kadar aktarılmasına ve böylece Osmanlı kültürünün yazılı ya da sözel alanlarında yeni yaratıların ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Batılılaşmayla hareketlerinin getirdiği Batılı değerlerin Osmanlı kültür dünyasına girişi elbette bir takım tepkilerle de karşılaşmıştır. 16. yüzyıl ortalarından beri Osmanlı dünyasının en önemli sosyokültürel mekânlarından biri olan kahvehâneler, Batılı değerler muhaliflerine seslerini duyurma imkanı sunuyordu. Bu kahvehânelerin bir türü de Bektaşilerin işlettiği ve müdavimi olduğu Semâî kahveleriydi. 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın ve Mehterhâne’nin kaldırılmasıyla birlikte itibar kaybeden ve müdavimleri Anadolu’ya sürülen Semâî kahvelerindeki ozanlar, Beyoğlu’nun modern ve Avrupalı yaşam tarzını ve oralardaki eğlence mekânlarında çalınan müzik türlerini ve dans gösterilerini eleştirmek için alafanga şarkıları alaturka çalgılarla dejenere ederek çalışıyorlardı. Sonuç olarak semâî kahvelerinde ister istemez eleştirel içerikli melez bir müzik türü icra ediliyordu.

Doğu’dan Anadolu’ya, Türk modası kapsamında Batıya, özellikle Fransa’ya geçen kahvehâne kurumu kafeye dönüşerek yaygınlaşmıştı. 19. yüzyılda Fransa’ya giden Osmanlı aydınlarının İstanbul’a dönüşlerinde kafeyi de beraberinde getirmeleri ve buralarda Paris’tekine benzer sanat ve fikir sohbet ve tartışmaları yapmaları dikkat çekicidir. Hatta buralarda yapılan sohbetlerde, genellikle sözlü kültür geleneğine sahip halkın gittiği kahvehâneler (çalgıcı, semâî ve âşık kahvehâneleri) aydınlanma ve Batılılaşma önündeki engeller olarak nitelendirilmiştir. Nitekim, İstanbul’da kafe-kahvehâne savaşını Batılılaşmanın sembolü olan kafeler kazanmıştır. Gerçekte Türk toplumsal yaşamında kafe, tiyatro ve opera binası, bar, restoran gibi çeşitli eğlence mekânları aydınlanma, Batılılaşma ve çağdaşlaşma sembolü olarak görülmüştür (Özdemir, 2005: 105). Türk Batılılaşma sürecinde geleneksel-modern mekânlar çatışması sıklıkla yaşanan ve mutlaka açılanması gereken bir olgudur.

Batı tesiri ile rağbet gören kafeler her ne kadar zamanla daha da yaygınlaşacaksa da, 19. yüzyıl sonları İstanbul’unda, hala çok büyük makam müziği sanatkârlarının uğrak yeri olan kahvehâneler bulunmaktaydı. Mesut Cemil, günümüzde halen makam müziğinin en büyük sanatkârlarından biri olarak gösterilen Tanburi Cemil Bey’in (1873-1916) hayatını anlattığı kitabında, babasının o yıllarda kahvehânelerde ve konaklarda çalıp, sanatıyla insanları mest ettiğini yazmaktadır (Cemil, 2002:63).

Osmanlı'da Müziğin Kamusal Alanda Belirışı

Batı'ya açılış hareketleri içinde Batı müziği Osmanlı kültür hayatına iki yoldan girmiştir. Bunlardan biri askeri bando, diğeri ise tiyatrodur. Aslında Osmanlı'ya Batı müziğinin bandodan önce tiyatroyla girdiği de söylenebilir. Zira, tiyatronun özellikle başlangıç bölümlerinde Batı müziği ağırlıklı olarak yer alır. Tiyatronun da yeni yeni Osmanlı sanat dünyasına girmeye başladığı yıllarda da yabancı dille oynandığı düşünülürse, bunların izleyicinin asıl ilgisini çekenin müzikli bölümler olduğu düşünülebilir.

Osmanlı'yı Batı müziği ile yakınlaştıran diğer olgu ise, Tanzimat öncesinden beri Beyoğlu'nda opera temsilleri vermek üzere İstanbul'a gelen İtalyan opera gruplarıdır. Her ne kadar 19. yüzyıl sonuna kadar bu operaların ve tiyatro gruplarının izleyici kitlesi çoğunlukla gayrimüslimlerden oluşsa da, özellikle Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit gibi Batı müziğine yakınlığı ile bilinen padişahlar bu tür gösterileri büyük bir ilgiyle izlemişlerdir. Bu sanat dallarının Osmanlı kültür hayatında sağlam bir yer edinebilmeleri, yönetici zümre arasında olduğu kadar halk içinde de varlığını sürdürebilmeleri için desteğini hiç eksik etmemişlerdir.

Opera, operet, bale, çalgılı gazinolar, Batı müziği ve tiyatro yarım yüzyıl gibi kısa bir zamanda tüm halk kesimleri tarafından hazmedilemese de, Batılılaşma hareketlerini vurgulayan ve görsel ve işitsel olarak halkın zihnine kazıyan unsurlar olmuşlardır. Batıya özgü olan bu sanat dalları ve toplumsal etkinlikler genelde toplum zevkleri, alışkanlıkları ve estetiğin değişmesine yönelik sonuçlar yarattığına göre, olayın özü, basit ve yalın bir tanımlama ile, Batının birtakım kültürel değerlerini kabullenerek çağdaşlaşmanın ifadesi idi (Cezar 1995:483,484).

19. yüzyılda Osmanlı'daki müzik hayatı köklü bir değişim geçirmiştir ve bu değişim sadece Saray ve çevresini etkilememiş, şehre de yansımıştır (Aksoy, 1993: 203). Saray tarafından bizzat desteklenen ve Batılılaşma çabaları ile Osmanlı kültür dünyasına giren yukarıda sayılan müzik türleri ve sahne sanatları beraberinde bunların icra edileceği, Batı etkisi taşıyan, yeni mimari yapı türlerini de Osmanlı mimarisine kazandırmıştır. Müzik-i Hümayun kurulduktan sonra, 1826'da İstanbul'daki ilk yerleşik tiyatro binası yapıldı. Fransız Tiyatrosu adı verilen bu tiyatrodaki opera parçaları seslendirildi; musikili oyunlar, operetler sahnelendi. 1840 tarihli Ceride-i Havadis, bu tarihte "Bosco" isimli bir Sardunyalı'nın, şimdiki Galatasaray Lisesi'nin karşısında (o zamanlar Mekteb-i Tıbbiye) bir tiyatro açtığını yazar. Bu tiyatro binasından kısa bir süre sonra Şark Tiyatrosu ve Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu açılmıştır. 1842'de ise Suriyeli Katolik, Osmanlı uyruğu Mihail Naum'un girişimiyle İstanbul'da Naum Tiyatrosu açılmıştır. Naum Tiyatrosu çok büyük ve ciddi bir kültür hamlesi olarak İtalya'dan çeşitli opera ve operet toplulukları getirtmiştir. 1846'da geçirdiği büyük yangınla ciddi hasar gören bu tiyatro iki yıl içinde tamir edilmiş ve 1870'e kadar Batı sanatlarının, opera ile operetin halkın geniş kesimlerince tanınıp sevilmesi için önemli bir rol üstlenmiştir. 1863-1864 yıllarına kadar çoğunlukla aydınların ve gayrimüslimlerin ilgi gösterdiği, çoğunlukla yabancı dilde oynanan trajedi, dram, komedi, opera ve operetler, Türkçeleştirildikten sonra halkın diğer kesimlerince de ilgiyle izlenmeye başlamıştır (Özdemir, 2007:19). İstanbul şehirlisinin sahne musikisini daha iyi tanıması amaçlanarak tiyatro sahnelerinde ayrıca Saray'da kurulmuş olan orkestra da halka açık konserler vermiştir (Tanpınar, 2006:143). Özellikle, Naum Tiyatrosu'nda ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nda olmak üzere İstanbul'da kurulan bu sahnelerde, yurtdışından davet edilen topluluklar tarafından dönemin en ünlü opera eserleri, Avrupa'nın önemli şehirlerindeki dünya prömiyerlerinden bir ya da birkaç yıl sonra temsil edilebiliyordu. Bu yıllarda sadece opera veya operet toplulukları değil, dönemin çok sayıda besteci, ses veya saz sanatçısı

da konserler vermek üzere çıktıkları Avrupa turneleri sırasında İstanbul'a uğrayıp bu salonlarda halk önünde birçok konser vermiştir. Batı müziğine düşkünlüğü ile bilinen padişah Abdülmecid'in Batıdan gelen her şeye olan merak ve sevgisi, Dolmabahçe Sarayı'nın hemen yanında küçük bir Saray tiyatrosu inşa edilmesini sağlar. Burada bazı opera ve operetler ile piyesler oynanır, zaman zaman Saray'ın isteği ve desteği ile yurtdışından gelen orkestralar veya ünlü müzisyenler sahne alırdı.

Sahne sanatına karşı büyük bir ilgi gösteren II. Abdülhamit, yurtdışından çağırılan tiyatro ve opera topluluklarını düzenli bir şekilde izleyebilmek için Yıldız Sarayı'nda bir tiyatro yaptırmıştır. İslamcı bir padişah olarak tanınan II. Abdülhamid'in Batı müziği ve sahne sanatlarına bu derece ilgi duyması, öncelikle tiyatronun, onun arkasından da Batı müziğinin yavaş yavaş da olsa toplum katmanlarına incecğinin işaretini verir (Cezar, 1995: 483,484).

Batılılaşmanın Osmanlı Müzik Kültürüne Kattığı Yeni Müzik Mekânları Saray tiyatroları

Batılılaşma sürecinde padişahların tiyatroya gösterdikleri ilgi neticesinde, Saray içinde tiyatro salonları inşa edilmiştir. III. Selim zamanında opera oynatılmış ve Avrupalı tiyatro sanatçıları gösteri yapmak üzere Saray'a çağırılmışlardır. II. Mahmut döneminde tiyatroya ilginin daha da arttığı görülmektedir. Özellikle bu dönemde, ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin kardeşi olan Guisepppe Donizetti'nin bir bando kurmak üzere 1828'de İstanbul'a gelişi, bir bando ile bir de Muzika-i Hümayun'un kurulması tiyatro bakımından önemlidir. Çünkü Muzika-i Hümayun aynı zamanda Saray'da tiyatro çalışmalarını kolaylaştırmıştır. Batı müziği eğitimi ve icrasının önem kazandığı 19. yüzyılda, Saray tiyatroları inşa edilmeden önce de Saray'da padişahlar için özel olarak Batı müziği icralarının yapıldığı bilinmektedir. Sultan Mahmud için özel olarak Saray'ın bir odasında sahne kurulum ve sarayın amatör müzisyenleri tarafından operetler oynanırdı (Yılmaz, 2007:108). Bu arada, tiyatro açmak isteyen yabancılar da Sultan'dan ferman koparmak için sıraya girmişlerdir. Sultan Abdülmecid ise Pera'da açılan Naum Tiyatrosu'nu, Saray tiyatrosu olarak bir süre kullanmıştır. 1856'da Dolmabahçe Sarayı'nda kurulan geçici tiyatrodan sonra 1859'da Saray içinde piyeslerin, opera, operet gibi müzikli oyunların oynanabileceği, konserlerin verilebileceği bir tiyatro yaptırmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun ardından 1889'da ise Yıldız Sarayı Tiyatrosu inşa edilmiştir.

Garabet Balyan ve oğulları tarafından tasarlanan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun yeri, eski tüfek atölyesinin bulunduğu yerdir. Neoklasik üsluptaki tiyatronun mimarları ise Schau, Dieterle ve Hammund olarak bilinmektedir (Can, 1993:75).

Saray tiyatrosu açıldıktan sonra, Muzika-i Hümayun Okulu'nun öğrencileri, saray orkestrası ve saraydaki amatörler, sarayın sahne haline getirilmiş bir odasında verdikleri temsilleri artık saray tiyatrosunda oynamaya başladılar. Bu sebepten, Saray tiyatrosunun aynı zamanda Muzika-i Hümayun Mektebi'nin uygulama sahnesi gibi çalıştığı söylenebilir. Saray tiyatrosu olarak literatüre geçen bu salon Osmanlı gençlerinin Batı tarzı tiyatro oyuncusu ve müzisyeni olarak yetişmelerine mekân teşkil etmiştir (Altıntak, 1999:654).

1861'de Abdülmecid'in ölümünden sonra eski etkinliğini kaybeden Saray Tiyatrosu'nun içi 1863 senesinde çıkan bir yangınla kısmen yanar, fakat bir daha tamir edilemez. Daha sonra da tahliye edilir. Sonraları tütün deposu olarak kullanılan bina, 1937'de yol yapımı sebebiyle tamamen yıkılır (Polat, 2001:45).

İkinci Saray tiyatrosu olan Yıldız Sarayı Tiyatrosu günümüze ulaşmayı başarmıştır. II. Abdülhamit tarafından, projesi Saray mimarı Raimondo d'Aronco'ya, uygulaması ise 1889'da Kalfa Vasilaki'nin oğlu Yanko'ya yaptırılan Yıldız Sarayı Tiyatrosu, o devirde pek çok opera ve oyuna ev sahipliği yapmıştır

Yıldız Sarayı Tiyatrosu, Sara Bernardt, Madam Yudit, Violette, Mösyö de Remier, Coquelin Kardeşler, Le Loin, Matmazel Suzanne Despre ve Chaliapin gibi dönemin pek çok ünlü sanatçısını ağırlamıştır.

1892'de bir opera ve operet heyeti kurulmuş ve bu opera on beş yıl boyunca gösterilerine devam etmiştir. Opera ve operetlerde kullanılan orkestrayı yönetmek üzere önce Callisto Guatelli Paşa, daha sonraları orkestrayı piyano eşliğinde yöneten Dussap Paşa göreve getirilmiştir. Saray Tiyatrosu'nda İtalyan opera, operet ve klasik müzik konserlerinin yanı sıra Ahmet Mithat Efendi'nin "Çengi" ve "Pembe Kız" operetleri gibi Türkçe oyunlar da sahnelenmiştir (Yılmaz, 2007:97).

İstanbul'da saray dışındaki ilk tiyatro salonları

İstanbul'da inşa edilen tiyatro binaları Avrupa salonlarının yapısında, 19. yüzyıl Avrupası'nın da tiyatro mimarisini etkileyen at nalı biçimindeki çerçeve sahne şeklindedir. Bu tiyatro formunun ilk örneği, 17. yüzyılda İtalya'nın Parma şehrinde Mimar Aleotti tarafından yapılan Farnese Tiyatrosu'dur.

Osmanlı topraklarında tiyatrolar 19. yüzyıl başlarında kurulmaya başlamıştır. 1827'de Galata'dan Beyoğlu'na taşınan bir tiyatro ve 1831'den önce var olduğu tahmin edilen bir Fransız Tiyatrosu dışında 1838'de iki sirk topluluğu için yapılan amfi tiyatrolar, inşa edilen ilk tiyatro binaları olmuştur. John Reid, kitabında 1838'de Pera'da kurulan amfi tiyatrodan bahsederken 1838'de Yunanistan'dan gelen bir palyaço, beş-altı akrobat, sekiz dansçı, iki erkek bir kadın oyuncu ve altı figürandan oluşan bir İtalyan kumpanyasının yerel bir bando eşliğinde önce ana cadde üzerindeki bir salonda, daha sonra da Pera'nın kuzey kısmında amfi tiyatro olarak inşa edilen ahşap yapıda gösterilerini yaptıklarını belirtir (Reid, 1840:217).

1831'den önce de var olduğu ve bu tarihteki yangından sonra bugünkü Elhamra Sineması'nın bulunduğu yere yeniden yapıldığı düşünülen Fransız Tiyatrosu, Giustiniani adlı Venedikli bir İtalyan tarafından yönetiliyordu.

Fransız Tiyatrosu, Pera'daki sosyal hayatı etkileyen 1870 yangınından sağlam çıkmıştır. Bu yangında yok olan Naum Tiyatrosu'nun hakimiyeti böylece İstanbul ve Üsküdar bölgelerinde yeni kurulan Türk-Ermeni tiyatrolarına ve Pera'daki Fransız Tiyatrosu'na geçmiştir. Daha sonraları Fransız Tiyatrosunun yerini Elhamra Tiyatrosu almıştır (And, 1978:86).

Her sene yaz sezonu Büyükdere, Tarabya ve Prens Adaları'ndaki mekânlar müziğe ev sahipliği yaparken, kış gecelerinde ise Naum Tiyatrosu müziğin mekânı olmuştur. Tiyatro 1867'de yenilenmiş, Avrupa'daki standartları yakalamak amacıyla oturma alanlarında değişiklikler yapılmış, sigara içilen alanlar ayrılmıştır. 1867'de Verdi'nin "Ballo in Maschera" adlı eserini kadın izleyicilerin erkek izleyicilerle beraber izledikleri ve rahatsız edici bir tepkiyle karşılaşmadıkları belirtilmiştir. Tiyatro 1869-1870 sezonunun açılışında çok zarif bir biçimde yeniden dekore edilmiş, yıldızları matlaştırdığı için kulvarlarda sigara içilmesi yasaklanmıştır (Yılmaz, 2007:118). Naum Tiyatrosu 5 Haziran 1870'de çıkan ve Beyoğlu'nun büyük kısmını tahrip eden yangında yok olana kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu tarihten sonra Pera'da başka tiyatrolar kurulmuştur (And,1978:200-201).

Şehzadebaşı semtinde yer alan tiyatrolar, şarkılı kahveler ve müzikholler gibi çeşitli eğlence mekânları da halkın rağbet ettiği yerlerdi. Özellikle Ramazan ayında daha da canlanan semtte, tiyatro temsillerine başlamadan, meddah ve karagöz oyunlarının yanı sıra İtalyan “Belcanto”sundan esinlenerek geliştirilen kanto gösterileri de yapılırdı.

1870’li yıllarda canlanan Batı tarzı eğlence hayatı ve Beyoğlu yangınından sonra Pera dışına kayan tiyatro hayatı, İstanbul ve Üsküdar’da da tiyatroların ve eğlence mekânlarının kurulmasına sebep olmuştur. Üsküdar’daki Bağlarbaşı tiyatroları sadece yazın hizmet veren tiyatrolardır. Güllü Agop’un yazın oynadığı temsiller için kullandığı “Aziziye” tiyatrosu da bunlardan biridir. Bu dönemlerde, Müslüman bayanlar da tiyatrolara ilgi göstermeye, izlemeye başlamışlardır. Öyle ki haftanın belirli zamanlarında sadece bayanlara mahsus gösteriler yapılmıştır (Yılmaz, 2007:128).

1881 yılında faaliyete geçen Tepebaşı Tiyatrosu’nda ilk olarak bir Fransız operet trupunun küçük çaplı gösterileri sahnelenmiştir. 1882 yılında Tepebaşı Tiyatrosu’na Tepebaşı Bahçesi de ilave edilerek genişletilmiştir. 1883’de ise bu tiyatro operet temsillerinden çok konser ve baloların yapıldığı bir mekâna dönüşmüştür.

1905’de Belediye Bahçesi’ndeki bu yazlık tiyatro kapalı bir tiyatro haline getirilmiştir. II. Meşrutiyet döneminde İstanbul’un ilk sinemalarından biri burada açılmıştır. Topluluk önünde makam musikisi konseri veren ilk sanatçı olan Tanburi Cemil Bey, burada da halk konserleri vermiştir (Yılmaz, 2007:130).

Sultan Reşad döneminde Tepebaşı’nda sahnelenen bazı Türkçe operetlerde makam müziği kullanılmış, Musahipzade Celal Bey’in tercüme ederek İstanbul hayatına uyarladığı “İstanbul Efendisi” ve “Lale Devri” (1917) gibi operetlerde tavşan faslı, müzeyyen faslı, peşrev ve semai gibi düzenlemeler de yer almıştır (And, 1978:223).

Yukarıda sayılanlar dışında kaynaklarda adı geçen belli başlı yazlık ve kışık tiyatro binaları şöyledir: Verdi, Trocadero, Apollon, Rumeli, Cercle d’Orient, Concordia, Constantinople, Teutonia, Petits-Champs, Societa Operaia Italia, Aziziye, Afrika, Aksaray, Kuşdili, Kadıköy Rızapaşa, Kadı Karyesi, Çuhacıyan’ın Küçük Opera Tiyatrosu, (Yeni) Pera, Göksu, Beyoğlu Fransız, Kumkapı Tiyatrosu, Direklerarası sahneleri (Özdemir, 2005:18).

Tiyatro salonları ve balo binalarının yanı sıra *cafe-chantan* adı verilen şarkılı kahveler ve sosyal kulüp salonları da konser mekânı olarak kullanılıyordu. İlk sosyal kulüpler, toplantı salonları ve gazinolar Abdülmecid zamanında açılmıştır. Fransızlar Union Française’i, İtalyanlar Operaia Italiana’yı, Almanlar ise Teutonia kulübünü kurmuşlardır. Bu sosyal kulüplerin konser ve balo için ayrılan salonlarında yurtiçi ve yurtdışından gelen pek çok sanatçı konserler vermiştir.

Bunların yanı sıra 1875’de “Salle Adam” isimli bir salonda, Paris Konservatuvarı’nın birincilik ödülünü almış piyanist Eduard Deschamps’a, obua birincilik ödülünü almış Philippe Fourcade, Chadourne, Carbonaro, Pisani, Ricci, Moorhart, C. Natale ve Martini gibi önemli isimlerin eşlik ettiği büyük bir konser tertip edilmiştir.

Pera Palas ve Tokatlıyan Otelleri’ndeki konserler ve danslı çayların yanı sıra bahçeler de müzik dinlemek için tercih edilen mekânlardı. Tepebaşı Gazinosu’nun “Garden Bar” isminde bale ve konserlere ev sahipliği yapan bir sahnesi vardı. Taksim Bahçesi gazinosunda ise, akşamları Viyana operetleri oynatılmakta, konserler verilmekteydi. Bu halk bahçeleri Bebek, Tarabya, Sultanahmet, Atmeydanı gibi çeşitli semtlerde faaliyet gösteriyordu.

1894 tarihli Şark Ticaret Yılığında kayıtlı olan kahveler Palais de Cristal, Concordia, Osmaniye, Anatolie, Byzance, Roumelie, Antilope, Afrique, ve L’Universal’dır (Yılmaz, 2007:137).

19. yüzyılda dahi halk tarafından fazlaca benimsenmese de, Avrupa seçkinlerinin eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan bale ile Osmanlı toplumunun tanışması, 18. yüzyılda Avrupa'ya gönderilen elçiler vasıtasıyla gerçekleşmiştir. İstanbul'da düzenlenen ilk balo ise İngiliz Büyükelçisi Sir Gordon'un, 1829'da Osmanlı-Rus Harbi'nin sona ermesi sebebiyle Haliç'teki Blond Fırkateyni'nde vermiş olduğu balodur. Osmanlı devlet adamları da Sultan II. Mahmud'un izniyle bu baloya katılmışlardır (Yılmaz, 2007:138).

1840'lara gelindiğinde İstanbul'da sadece yetişkinler için değil, çocuklar için de balo düzenlemek üzere salonlar kiralanır. 1848'de Fransız Elçiliği'nin büyük kabul salonu balo için Pera sosyetesine açılır. 1856'da Sultan Abdülmecid, önce İngiliz, sonra da Fransız Sefarethânesi'ndeki balolara teşrif eder. Sosyal kulüplerin yanı sıra tiyatro binaları da balolara ev sahipliği yapmıştır. Naum Tiyatrosu ve Gedikpaşa Tiyatrosu, baloların tertip edildiği başlıca mekânlardır (Duhanî, 1990:66-67).

19. yüzyıl sonunda sadece Pera sosyetesinin değil, İstanbul halkının da eğlence hayatının önemli bir parçası haline gelen balolarda, geleneksel oyunlardan ziyade vals, polka, kadril gibi Avrupa dansları hakim hale gelmiştir.

Müzik okulları

19. yüzyıla kadar geleneksel meşk usulünde verilen Türk müziği eğitimi, yüzyıl sonlarında yerini önce Batı müziği, sonra da Türk müziği öğretmek amacıyla kurulan okullara bırakmıştır. Bu arada, Cumhuriyet dönemine kadar, Mevlevîhâneler de müzik okulu niteliğinde önemli kurumlar olmaya devam etmişlerdir.

İstanbul'daki ilk müzik okulu Batı müziği eğitimi vermek üzere açılmıştı. 15 Mayıs 1887'de Ertuğrul Bandosu'nun şefi ve son dönem askeri bandolarının en önemli isimlerinden biri olan Paul Lange idaresinde kurulan müzik okulunda, bayanlar korosu, Teutonia Kulübü'nün erkekler korosu, Alman Okulu'nun çocuklar korosu birleştirilerek yaklaşık 200 kişilik bir koro oluşturulmuştur.

Makam müziği eğitimi veren okullar ise, ancak 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde açılabilmiştir. Bunlardan ilki olan Dârül-mûsiki-i Osmânî, 1908'de Dr. Ziyaeddin Efendi tarafından Ragıppaşa Kütüphanesi'nde kurulmuştur. Udi bestekâr Fahri Kopuz ve arkadaşları tarafından kurulan Dârüt-tâlim-i Musiki 1916 ile 1931 yılları arasında faaliyet göstermiştir. İstanbul Belediye Konservatuari'nin temellerini oluşturan Darülelhan ise 1917-1926 yılları arasında hem Batı müziği hem de Türk müziği eğitimi vermek üzere kurulmuştur. Dört yıl süren Darülelhan eğitiminde ney, tanbur, keman, sine kemanı, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm, def, arp, viyolonsel, viyola, piyano ve hanendelik dersleri mevcuttu (Sözer, 2005:204-205).

Sonuç

19. yüzyıl, Osmanlı kültürünün pek çok yönden değişime uğradığı bir dönemdir. Bu değişim hareketi 18. yüzyılda başlamış, Avrupa ile sürdürülen diplomatik ilişkilerle hız kazanmıştır. Yönetim kurumlarında ve orduda başlayan, Batılı değerleri örnek alma düşüncesi, kültür alanlarına da sıçramış ve toplum hayatında da kendini göstermeye başlamıştır. Batılı değerlerin toplumda yer bulması ile Osmanlı geleneksel sanatları da bir anlamda ihmal edilmiştir. Özellikle, mimari ve müzikte Batılı unsurlar hakim olmaya başlamışsa da, İstanbul'da geleneksel sanatlara mahsus değerler de bir ölçüde yaşamaya devam etmiştir. Bu ikili durum, karmaşık bir yapıya sahip İstanbul kentinin kültürel dokusunu daha da çeşitlendirmiştir.

Osmanlı'nın köklü askeri müzik kurumu olan Mehterhâne'nin kaldırılarak, yerine Batı müziği eğitimi veren Muzıka-i Hümayun'un kurulması ile başlayan Batılı değer ve kurumları örnek alma süreci, 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra hemen her alanda etkisini göstermeye başlamıştır.

Sarayın büyük desteğinin olduğu dönemlerde dahi Osmanlı makam müziği, Saray ve Enderun Meşkhânesi dışında da etkin bir şekilde var olmuştur. her dönemde bu müziğin beslendiği en önemli mekânlardan biri olan tekkeler başta olmak üzere, evler, konaklar, camiler ve kahvehâneler Osmanlı müziğinin eğitiminin verildiği ve icra edildiği belli başlı mekânlardır. İstanbul kültür hayatında birtakım değişimlere sebep olan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı makam müziğinin yapıldığı mekânları da etkilemiştir. Bu mekânlarda görülen değişim şu şekilde sıralanabilir:

Saray'da kurulan Muzıka-i Hümayun'un başına İtalyan Donizetti Paşa getirilerek öğrencilere Batı müziği ağırlıklı bir eğitim verilmeye başlanmış ve yüzyıllardır büyük bestekâr ve icracıların yetişmesine hizmet eden Enderun Meşkhânesi eski önemini yitirmiştir. Makam müziği, bu zamana kadar devamlı arkasında bulunduğu desteği kaybedecektir. Yeni Batı tipi konservatuvarın amacı, askeri bandolar ve devamında orkestralar ve korolar kurarak, Batı müziği zevkini önce saray ve çevresine, sonra tüm halka yaymaktır. Sonradan bu kurum bünyesine tiyatro, cambazlık, hokkabazlık, opera ve operet gibi bölümler yanında müezzizan, fasıl takımı, ortaoyunu, karagöz ve kukla gibi Osmanlı'nın kendi kültürüne ait bölümler eklense de, bunlar Osmanlı makam müziğinin gerilemesini durduramayacaktır.

Ev ve konaklarda düzenlenen musikisi meclislerine, makam müziği yanında oda müziği de denebilecek Batı müziği dinletilerinin de girdiği söylenebilir. Özellikle varlıklı ve yüksek tabakadan ailelerin ev, konak ve köşklerinde, geleneksel mimari veya Batıya özgü yeni konut mimarisi içinde yeni tarz mobilyalardan oluşan iç dekorasyonlarında, artık piyano da bir köşede kendine yer bulacaktır. Evlerden ud veya tanbur sesleriyle birlikte piyano sesi de duyulmaya başlanacaktır.

Osmanlı makam müziğinin klasik yapısının korunmasında ve geleneksel repertuarın bugüne aktarılmasında büyük rol oynasalar da, tekkeler de bu değişimden payını almışlardır. Bu dönemde bestelenen lâdînî eserler için olduğu gibi, dini eserlerde de bestekârlar klasik dönemin büyük ve ustalık gerektiren formları yerine *ilahi*, *şuğul* gibi küçük ve basit formları tercih etmişlerdir. Tekke musikisi bestelerine seçilen güftelere de pek özen gösterilmemiş, güftenin tasavvufi veya edebi değer taşımasındansa, o anki ruh halini yansıtmasına önem verilmiştir. Bunun dışında, Mevlevî ayinlerinde kullanılan rebab, ney, kudüm gibi çalgılara da, bir takım yenilik arayışları ile zaman içerisinde ud, keman, kanun, tanbur, kemençe ve girift gibi çalgılar katılmıştır.

İstanbul'un sürekli aktif bir kültür ve sanat odağı olan Galata Mevlevîhânesi gibi tekkeler ise, çevresindeki değişime devamlı ayak uydurmayı başarmıştır. Kurulduğundan beri gerek iç mimarisi, gerekse dış görünümü ile daima dönemin mimari niteliklerini yansıtan değişimler geçiren Galata Mevlevîhânesi'nin sekizgen semâhânesi ve ikinci kat galerileri de Sultan Abdülmecid döneminde belirgin olarak dönemin Batılı zevkini yansıtacak şekilde yeniden tasarlanmıştır.

Camilere atanan tarikat şeyhlerinin *ilahi*, *şugul*, *n'ât* ve *durak* gibi tekke musikisine ait formları, cami cemaatiyle bu mekânlarda icra etmesiyle cami musikisi biraz daha çeşitlenmiştir.

Bu yüzyılda toplumun gündelik yaşantısına yön veren dinsel değerlerin etkisini azaltmasıyla birlikte, cami sembolünün fiziksel etkisi de eski gücünü yitirir. İstanbul kültür hayatına Batılı değerlerin girmesiyle birlikte farklılaşan ihtiyaçlara hizmet eden kışla, tren garı gibi yapılar, camileri de aşan bir anıtsallıkta inşa edilmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın Avrupa'yı model alan

değişim ve yenileşme programının Osmanlı müziğinde olduğu gibi Osmanlı mimarisi, dolayısıyla cami mimarisi üzerinde de ciddi etkileri olmuştur. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren bir üslûp karmaşası göze çarpar. Klasik dönem camilerinde kullanılan cephe süsleme elemanları terk edilir; bunun yerine Ampir, Neo-barok, Neo-gotik, Neo-klasik, Rokoko, Klasik Osmanlı gibi canlandırmacı üslupların yanında Oryantalizm kullanılır.

Osmanlı sosyal hayatının en önemli merkezlerinden biri olan kahvehânelerde, bu değişim rüzgârı hem muhalefet sesleri, hem de ilgiyle karşılanmıştır. Semâî kahvelerindeki ozanlar, bir yandan Beyoğlu'nda moda olan Batı tarzı müzikleri hicvederken, diğer yandan Osmanlı aydını 17. yüzyılda Türk modasıyla Avrupa'ya giden kahve kültürünü, iki yüzyıl sonra Batılı bir "cafe" olarak geri çağırıyordu.

Halk namaz vaktini beklerken din duygusunu güçlendiren kahramanlık destanları ve menkıbeler dinlediği için, dinsel yaşantının bir uzantısı olarak düşünülebilecek olan klasik dönem kahvehânelerinin mekânsal organizasyonu da cami avlusunu andırıyordu. Ancak 19. yüzyılda, caminin gündelik hayat üzerindeki hakim sembol olmaktan yavaş yavaş çıkmasıyla ve buna bağlı olarak eğlence kültürünün İstanbul gündelik hayatında daha fazla önem kazanması ile kahvehâne mekânı da değişmiştir. Oradaki havuz kalkarak yerini, çeşitli gösteriler için ayrılmış olan sahneye bırakmış, kenarlardaki kerevetlerin yerini ise sandalyeler almıştır.

İstanbul'da Batı müziğinin kamusal alanda belirmesini sağlayan opera, operet, bale, çalgılı gazinolar ve tiyatro, yarım yüzyıl gibi kısa bir zamanda tüm halk kesimleri tarafından hazmedilemese de, Batılılaşma hareketlerini vurgulayan, görsel ve işitsel olarak halkın zihnine kazıyan unsurlar olarak yer almışlardır.

Batı kökenli sanat etkinlikleri, İstanbul kültür hayatına beraberinde tiyatro ve opera salonları gibi kendilerine mahsus yeni mekân türlerini getirmiştir.

Osmanlı kültür dünyasında etkinliğin gerçekleştiği tüm mekân bir sahnedir. Sunulan etkinliğin içinde yer aldığı zaman ve mekânın, icracıların ve izleyicilerin birlikte var ettikleri bir olgudur. Böyle olmasına karşın, 19. yüzyılda, Osmanlı kültür dünyasına hakim olan Batılılaşma hareketleri ile birlikte İstanbul'da, müzisyenlerin müzik icra ettikleri sahnenin, dinleyicilerin oturdukları bölümden yukarıda kalacak şekilde, net bir biçimde ayrıldığı tiyatro salonları inşa edilmiştir. Böylece, Osmanlı'daki herkesin söz konusu eserin sunumuna katılımının önemsendiği ve pasif dinleyici-icracı ayrımının olmadığı anlayışa ters düşecek bir değişim yaşanmıştır.

Referanslar

- Aksel, Malik. 1977. *İstanbul'un Ortası*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altıntak, Rauf. 1999. *O gündün Bu Güne Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları.
- And, Metin. 1978. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. 1995. "Eski ve Yeni Bihruz Beyler II", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 256. İstanbul.
- Behar, Cem. 2005. *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemil, Mesut. 2002. *Tanburi Cemil'in Hayatı*, haz. Uğur Derman. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, No: 101.

- Cezar, Mustafa. 1995. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Demirtaş, Yavuz. 2007. "19. yy. İstanbul'unda Tekke Musikisi." *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duhanî, Said N. 1990. *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları.
- Eken, Merve. 2007. "19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil". *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göncü, T. Cengiz. 2006. "Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı". *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gündüz, Olgun. 2002. "Türkiye'nin Batılılaşma Serüveninde Özgün Bir Portre: Ahmet Hamdi Tanpınar". *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 3, s. 13-28. Bursa.
- Güntekin, Mehmet. 1999. "Osmanlı'da Musiki ve Hikmete Dair Fennin Son Osmanlıları". *Osmanlı*. C.10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Işın, Ekrem. 2006. *19. Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, Evin. 2003. "Artık Şarkılar Söylenmiyor Köşk Bahçelerinde". *İstanbul ve Müzik*, S. 45. İstanbul.
- Karamahmutoğlu, Gülay. 1999. "Tanzimat Dönemi'nde Müzik, Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", *Osmanlı*, C. 10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kosal, Vedat. 2001. *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*. İstanbul: EKO Basım Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. 1973. *La survie du capitalism*. Paris: Edition Anthropos.
- Lewis, Bernard. 1993. *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Metin Kıratlı, Çev. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ortaylı, İlber. 1983. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özdemir, Nebi. 2007. "Osmanlı'da Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi." *Milli Folklor Dergisi*, S. 73, s. 12-22. İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz. 1969. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Cilt II. İstanbul: MEB.
- Öztürk, M. Cemal. 2004. *Cerrâhîlik*. İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Paçacı Gönül. 2003. "Zamanında Çözölmüş Olmak". *İstanbul ve Müzik*, S. 45. İstanbul.
- Polat, Murat. 2001. "Dolmabahçe Ve Yıldız Saray Tiyatroları Üzerine Mimari Değerlendirmeler." *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Reid, John. 1840. *Turkey and the Turks: Being the Present State of the Otoman Empire*. Londra: Robert Tyas & Paternoster Row.
- Said, Ali. 1994. *Saray Hatıraları: Sultan Abdülhamid'in Hayatı*. Ahmet Nezih Galitekin, Çev. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Salgar, M. Fatih. 2001. *Üçüncü Selim, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Saner, Turgut. 1998. *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.
- Saz, Leyla. 2000. *Anılar: 19. Yüzyıl Saray Haremi*. İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Sevengil, Ahmet Rasim. 1998. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sözer, Vural. 2005. *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Talu, Hakan. 2006. "Yenikapı'dan Eski Sesler". *Pan'a Armağan*. Işık Tabar Gençler ve Ferruh Gençler, ed., İstanbul: Pan Yayınları.
- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 1986. s. 1219. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timur, Taner. 1986. *Osmanlı Kimliği*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Yıldırım, Dursun. 2000. "Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri [XIII.-XX. Yüzyıllar Aralığı Türkiye]". *Türk Dünyası*, S.10.
- Yılmaz, Nazende. 2007. "19. Yüzyıl İstanbul Kültür Ortamında Müzik ve Mekân". *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zürcher, Eric Jan. 2008. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.