

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



GIUSEPPE DONİZETTİ'NİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNE
KATKILARI VE ESERLERİNİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Onur ZAHAL

Hazırlayan
Tolga ÜRÜN

Malatya 2022

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

GIUSEPPE DONIZETTI'NİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI VE
ESERLERİNİN ANALİZİ

Tolga ÜRÜN

Danışman
Doç. Dr. Onur ZAHAL

Malatya

2022

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Onur ZAHAL danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım **Giuseppe Donizetti'nin Türk Müzik Kültürüne Katkıları ve Eserlerinin Analizi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tolga ÜRÜN

ÖNSÖZ

Doktora eğitimim süresince desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, sahip olduğu bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşarak akademik yetkinlik kazanmamı sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Onur ZAHAL'a, doktora eğitimi ders aşamasında bilgi ve tecrübelerinden istifade ettiğim Prof. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ, Doç. Dr. M.Serkan ÇAKIR ve Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN'a, tez çalışmama yönelik değerli görüş ve önerileri ile katkıda bulunan Prof. Dr. Ünal İMİK, Dr. Emre ARACI ve Bando Yüzbaşı Ahmet Tamer TOPUZ'a, doktora eğitimi dönem arkadaşlarım Dr. Emre AKGÜN, Dr. Mustafa DAĞDEVİREN, Dr. M. Zeki GİRAY hocalarıma ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Türk askerî müzik geleneğinde ve Türk müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan Giuseppe Donizetti'nin Osmanlı Devleti hizmetinde gerçekleştirmiş olduğu çalışmaları, bestelemiş ve armonize etmiş olduğu eserleri ile Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıları araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada, Türk askerî müzik geleneğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimine değinilmesi ile birlikte günümüz orkestra, bando ve müzik okullarının temelini oluşturan Musika-i Hümayûnun modern bir şekilde teşkilatlanmasını sağlayan, ülkemizde çok sesli, armonik müzik anlayışının yerleşmesine öncü olan Giuseppe Donizetti'nin hayatı, çalışmaları ve eserlerinin incelenerek Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıların ortaya konulması amaçlanmıştır.

Çalışma, tarihi araştırma ve müziksel analiz yaklaşımları temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın örneklemini Giuseppe Donizetti'nin hayatı ve çalışmalarına ilişkin ulaşılabilen kaynaklar ile 1832 yılına ait "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" beste albumü içerisinde okunabilirlik, tür ve benzerlik durumuna göre belirlenen 10 adet eserden oluşmuştur. Verilerin müziksel analiz aşamasında örneklemini oluşturan eserlerin form, armoni ve icra bakımından teknik analizlerine yer verilmiştir.

Araştırmada, Giuseppe Donizetti'nin, II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemi Osmanlı Devleti'nin müzik sanatına yönelik reformlarında önemli rol sahibi olduğu, mehterhanenin yerine kurulan Musika-i Hümayûnun bando, orkestra, opera bale, tiyatro ve müzik okulu içeren kurumsal bir yapıya kavuşmasını sağlayarak çok sesli armonik müzik anlayışının toplum tarafından benimsenmesini sağladığı, devlet törenlerinde bandonun yer alması, devlet törenlerinde resmî marşların seslendirilmesi, yerli enstrüman yapımıcılığının desteklenmesi gibi uygulamalarda öncü olduğu, bestelediği ve armonize ettiği eserleri ile müzik repertuarını geliştirdiği tespit edilmiştir. Giuseppe Donizetti'nin "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" beste albümünde yer alan ve analize konu olan eserlerinin genel itibarıyla vals, mazurka, canzone ve marş türlerinde olduğu, eserlerini A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formunda bestelediği, Geleneksel Türk Müziği eserlerine yönelik çok seslendirme çalışmalarının ilk örneklerini ise yalın ve sade bir üslupta verdiği gözlemlenmiştir. Elde edilen bulgular ışığında Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne önemli katkıları olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giuseppe Donizetti, Musika-i Hümayûn, Türk Müzik Kültürü, Müzikal Analiz.

ABSTRACT

The subject of the research is the works produced, composed and harmonized by Giuseppe Donizetti, who had an important role in Turkish military music tradition and Turkish music culture, and his contributions to Turkish music culture during his service in the Ottoman Empire. The purpose of the research is, along with examining the historical development of Turkish military music tradition, to examine the life, works, and pieces of Giuseppe Donizetti, who organized Musika-i Hümayûn in a modern way, which is the basis of orchestra, band, and music schools today, and pioneered the establishment of the polyphonic and harmonic music understanding in our country, and to reveal his contributions to Turkish music culture.

The study was carried out on the basis of historical research and musical analysis. The sample of the research consisted of the resources available on the life and work of Giuseppe Donizetti and 10 pieces from the composition album “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” from 1832, which were selected according to their readability, genre, and similarity. In the musical analysis stage of the research, the selected pieces in the sample were analyzed technically in terms of form, harmony, and performance.

In the research, it was determined that Giuseppe Donizetti had an important role in the music reforms of the Ottoman Empire during the reign of Mahmud II and Sultan Abdulmecid, that he ensured that an understanding of polyphonic and harmonic music was adopted by the society by creating an institutional structure with band, orchestra, opera, ballet, theater and music schools in Musika-i Hümayûn, which was established in the place of mehterhane (Ottoman military band), that he was a pioneer in initiating practices such as including the band in state ceremonies, including official anthems at state ceremonies, and supporting domestic instrument making, and that he improved the musical repertoire with the pieces he composed and harmonized. It was observed that the pieces in Giuseppe Donizetti's composition album “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” that were included in the analyses were mostly in the genres of waltz, mazurka, canzone, and march, that he composed his pieces in ternary form that follows an ABA structure; and he produced the first examples of polyphonic pieces for Traditional Turkish Music in a plain and simple style. In the light of the findings, it was concluded that Giuseppe Donizetti made important contributions to Turkish music culture.

Keywords: Giuseppe Donizetti, Musika-i Hümayûn, Turkish Music Culture, Musical Analysis.

İÇİNDEKİLER

| | |
|----------------------------|------|
| KABUL VE ONAY SAYFASI..... | i |
| ONUR SÖZÜ..... | ii |
| ÖNSÖZ | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| İÇİNDEKİLER | vi |
| RESİMLER LİSTESİ | viii |
| NOTALAR LİSTESİ..... | x |
| TABLolar LİSTESİ | xii |
| KISALTMALAR LİSTESİ..... | xiii |

BÖLÜM I GİRİŞ

| | |
|-------------------------------|---|
| 1.1. Araştırmanın Amacı..... | 1 |
| 1.2. Araştırmanın Önemi | 1 |
| 1.3. Problem Cümlesi | 1 |
| 1.4. Alt Problemler | 1 |
| 1.5. Sınırlılıklar..... | 2 |
| 1.6. Varsayımlar..... | 2 |

BÖLÜM II KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

| | |
|---|-----|
| 2.1. İlk Türk Devletlerinde Askerî Müzik | 3 |
| 2.1.1. Hun Dönemi ve Tuğ Geleneği | 3 |
| 2.1.2. Göktürk (Kök Türk) Dönemi ve Tuğ Geleneği | 7 |
| 2.1.3. Uygur Dönemi ve Tuğ Geleneği..... | 10 |
| 2.2. Selçuklu Dönemi Askerî Müzik ve Nevbethane Geleneği..... | 15 |
| 2.3. Osmanlı Dönemi Askerî Müzik..... | 23 |
| 2.3.1. Mehterhane..... | 24 |
| 2.3.2. Musika-i Hümayûn | 53 |
| 2.4. Giuseppe Donizetti | 108 |
| 2.5. İlgili Yayın ve Araştırmalar..... | 140 |

BÖLÜM III

YÖNTEM

| | |
|------------------------------------|-----|
| 3.1. Araştırma Modeli..... | 142 |
| 3.2. Evren ve Örneklem | 142 |
| 3.3. Veri Toplama Teknikleri | 143 |
| 3.4. Verilerin Analizi | 143 |

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

| | |
|---|-----|
| 4.1. Giuseppe Donizetti'nin Türk Müzik Kültürüne Katkıları..... | 145 |
| 4.2. Giuseppe Donizetti'nin Eserlerinin Müzikal Analizi..... | 151 |
| 4.2.1. “Passo Doppio” Eserinin Müzikal Analizi..... | 156 |
| 4.2.2. “Valz” Eserinin Müzikal Analizi | 166 |
| 4.2.3. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analizi | 173 |
| 4.2.4. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analizi | 180 |
| 4.2.5. “Evvel Benim Nasle Yarım” Eserinin Müzikal Analizi | 186 |
| 4.2.6. “Marcia Di Mahmoud” Eserinin Müzikal Analizi..... | 192 |
| 4.2.7. “Mazurka” Eserinin Müzikal Analizi | 200 |
| 4.2.8. “No 51” Eserinin Müzikal Analizi..... | 207 |
| 4.2.9. “No 72” Eserinin Müzikal Analizi..... | 214 |
| 4.2.10.“No 75” Eserinin Müzikal Analizi..... | 221 |

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

| | |
|----------------------|------------|
| KAYNAKÇA..... | 235 |
| EKLER | 250 |

RESİMLER LİSTESİ

| | |
|---|----|
| Resim 1. Kazılarda Bulunan Hun Sancakları..... | 4 |
| Resim 2. Pipa'nın Tarihsel Gelişimi | 6 |
| Resim 3. Kurt Başlı Tuğ | 8 |
| Resim 4. Surnay | 12 |
| Resim 5. Rebap | 13 |
| Resim 6. Baliman | 14 |
| Resim 7. Anadolu Selçuklu Dönemi Nevbethane..... | 19 |
| Resim 8. Hariri'nin Makamat'ından Nevbet Çalgılarının Bulunduğu Kervan Minyatürü | 22 |
| Resim 9. 1800'lü Yıllarda Dokuz Katlı Mehter | 26 |
| Resim 10. Zurnazen | 28 |
| Resim 11. Boruzen | 29 |
| Resim 12. Davulzen | 30 |
| Resim 13. Nakkarezen | 31 |
| Resim 14. Zilzen | 32 |
| Resim 15. Köşzen | 33 |
| Resim 16. Çevgen/Çogan..... | 34 |
| Resim 17. 1525 Yılı Mecavib Defterinde Mehter Kadro Bilgileri..... | 36 |
| Resim 18. Bayram Töreninde Mehter | 40 |
| Resim 19. Şenlik Esnasında Mehter..... | 41 |
| Resim 20. Zigetvar Seferi'nde Mehter..... | 44 |
| Resim 21. Sefer Halinde Mehter | 46 |
| Resim 22. Haçova Savaşı'nda Mehter | 47 |
| Resim 23. Teğmen (Mülâzım-ı Sâni) Halil Nuri Bey ve Kurduğu Mehter..... | 49 |
| Resim 24. Mehterhane-i Hakanî | 52 |
| Resim 25. Mehteran Birlik Komutanlığı..... | 52 |
| Resim 26. Musika-i Hümayûnun Okul Bölümünün Kurulmasına Dair Müsaade Yazısı | 56 |
| Resim 27. Musika-i Hümayûnda Yetişen İcracılardan Teşkil Edilmiş Bir Alay Bandosu | 58 |
| Resim 28. II.Mahmud'un Müzik Reformlarına Dair Fransız Dergisinde Yayımlanan Bir Yazı | 59 |
| Resim 29. Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid Tarafından Dördüncü Dereceden Rütbe Nişanı ile Taltif Edildiğine Dair İrade-i Seniyye..... | 63 |
| Resim 30. August Ritter von Adelburg'un Sultan Abdülmecid'e İthafen Bestelediği Eser | 65 |
| Resim 31. Callisto Guatelli Paşa ve Ahmet Necip Paşa | 67 |
| Resim 32. Musika-i Hümayûna Yönelik Nota Sipariş Edildiğine Dair Belge | 69 |
| Resim 33. Sultan Abdülaziz'in Cuma Selamlığında Musika-i Hümayûn..... | 73 |
| Resim 34. Miralay Mehmet Ali Bey Yönetiminde Musika-i Hümayûn | 75 |
| Resim 35. Fernando de Aranda Paşa..... | 77 |
| Resim 36. Fernando de Aranda Paşa'nın Musika-i Hümayûnun Gelişimine Yönelik Raporu ... | 78 |
| Resim 37. Musika-i Hümayûnun Kadrosunda Yer Alan Sanatçılara Dair Belge | 83 |
| Resim 38. Musika-i Hümayûnun Haftalık Faaliyetlerini Belirten Defter | 88 |
| Resim 39. Miralay Savfet Atabinen | 91 |
| Resim 40. Miralay Savfet Atabinen Yönetiminde Musika-i Hümayûn | 92 |
| Resim 41. Miralay Zati Arca..... | 94 |
| Resim 42. Miralay Zati Arca Yönetiminde Musika-i Hümayûn..... | 95 |

| | |
|---|-----|
| Resim 43. Miralay Osman Zeki Üngör | 96 |
| Resim 44. Miralay Osman Zeki Üngör Yönetiminde Musika-i Hümayûn | 97 |
| Resim 45. Yarbay Veli Kanık Yönetiminde Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası..... | 101 |
| Resim 46. Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu | 102 |
| Resim 47. Albay Hüseyin İhsan Küncer | 103 |
| Resim 48. Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Muzikası | 105 |
| Resim 49. Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu | 106 |
| Resim 50. Millî Savunma Bakanlığı Armoni Mızıkası Komutanlığı..... | 107 |
| Resim 51. Giuseppe Donizetti..... | 109 |
| Resim 52. Apartament Donizetti..... | 112 |
| Resim 53. Giuseppe Donizetti'nin Hazırladığı Hamparsum Tablosu..... | 113 |
| Resim 54. Mahmudiye Marşı..... | 115 |
| Resim 55. Mahmudiye Marşı'nın Skånska Dragonregementets Marsch İsmi ile Basılmış Notası | 116 |
| Resim 56. Mecidiye Marşı..... | 121 |
| Resim 57. Alay Bandosu Konser İlanı..... | 123 |
| Resim 58. Şarkı-i Cedîd de sîtayiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecid..... | 125 |
| Resim 59. Şarkı-i Cedîd der vâsf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân | 126 |
| Resim 60. Leopold de Meyer'in İstanbul'da Konser Verdiğine Dair Köşe Yazısı..... | 128 |
| Resim 61. Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid'in Huzurunda Konser Verdiğine Dair Köşe Yazısı | 129 |
| Resim 62. Franz Liszt'in Mecidiye Marşı Parafrazının Kapağı..... | 131 |
| Resim 63. Franz Liszt'in Mecidiye Marşı Parafrazı | 132 |
| Resim 64. Giuseppe Donizetti'nin Bestelediği Silistria Marşı'nın Sözleri..... | 134 |
| Resim 65. Giuseppe Donizetti Paşa | 136 |
| Resim 66. Osmanlı Devleti'nde Rütbe İşaretleri (19. Yüzyıl)..... | 137 |
| Resim 67. Giuseppe Donizetti'nin Üçüncü Rütbe Nişanı ile Taltif Edildiğine Dair İrade-i Seniyye..... | 138 |
| Resim 68. Giuseppe Donizetti'nin Armoni Mızıkası Komutanı Odasında Bulunan Resmi | 139 |
| Resim 69. Giuseppe Donizetti'nin 1832 Yılına Ait El Yazması Beste Albümünün İlk Sayfası151 | |

NOTALAR LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Nota 1. Passo Doppio..... | 159 |
| Nota 2. Passo Doppio 18 ve 19. Ölçülerde Akor Kullanımı | 162 |
| Nota 3. Passo Doppio 79 ve 80. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı | 162 |
| Nota 4. Passo Doppio 72 ve 73. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 163 |
| Nota 5. Passo Doppio 14 ve 15. Ölçülerde Arpej Kullanımı | 163 |
| Nota 6. Passo Doppio 18. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı | 164 |
| Nota 7. Passo Doppio 48 ve 49. Ölçülerde Staccato Kullanımı..... | 164 |
| Nota 8. Passo Doppio 53 ve 54. Ölçülerde Aksan Kullanımı | 165 |
| Nota 9. Passo Doppio 28 ve 29. Ölçülerde Legato Kullanımı | 165 |
| Nota 10. Valz | 167 |
| Nota 11. Valz 14 ve 15. Ölçülerde Akor Kullanımı..... | 169 |
| Nota 12. Valz 27 ve 28. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 170 |
| Nota 13. Valz 38 ve 39. Ölçülerde Arpej Kullanımı..... | 170 |
| Nota 14. Valz 25. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı | 171 |
| Nota 15. Valz 18-19 ve 20. Ölçülerde Aksan Kullanımı | 171 |
| Nota 16. Valz 41-42-43 ve 44. Ölçülerde Legato Kullanımı | 172 |
| Nota 17. Canzone Turcha..... | 174 |
| Nota 18. Canzone Turcha 35. Ölçüde Akor Kullanımı..... | 177 |
| Nota 19. Canzone Turcha 36 ve 37. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı | 177 |
| Nota 20. Canzone Turcha 27 ve 28. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 178 |
| Nota 21. Canzone Turcha 33 ve 34. Ölçülerde Arpej Kullanımı | 178 |
| Nota 22. Canzone Turcha 36. Ölçüde Aksan Kullanımı..... | 179 |
| Nota 23. Canzone Turcha 25 ve 26. Ölçülerde Legato Kullanımı | 179 |
| Nota 24. Canzone Turcha..... | 181 |
| Nota 25. Meisin Ağa Tarafından Bestelenen Marcia Imperiale..... | 184 |
| Nota 26. Giuseppe Donizetti Tarafından Bestelenen Marcia Di Mahmoud/Mahmudiye Marşı..... | 184 |
| Nota 27. Canzone Turcha 13 ve 14. Ölçülerde Legato Kullanımı | 185 |
| Nota 28. Canzone Turcha 23. Ölçüde Aksan Kullanımı | 185 |
| Nota 29. Evvel Benim Nasle Yarım..... | 187 |
| Nota 30. Giuseppe Donizetti'nin Armonize Ettiği "Evvel Benim Nasle Yarım" Eseri..... | 189 |
| Nota 31. Şakir Ağa'ya Ait Olduğu Belirtilen "Evvel Benim Nazlı Yârim" Eseri | 190 |
| Nota 32. Evvel Benim Nasle Yarım 17-18 ve 19. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 191 |
| Nota 33. Evvel Benim Nasle Yarım 4-5-6 ve 7. Ölçülerde Legato Kullanımı | 191 |
| Nota 34. Marcia Di Mahmoud | 194 |
| Nota 35. Marcia Di Mahmoud 28 ve 29. Ölçülerde Akor Kullanımı | 197 |
| Nota 36. Marcia Di Mahmoud 9 ve 10. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 197 |
| Nota 37. Marcia Di Mahmoud 20 ve 21. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı | 198 |
| Nota 38. Marcia Di Mahmoud 20. Ölçüde Aksan Kullanımı | 198 |
| Nota 39. Marcia Di Mahmoud 21 ve 22. Ölçülerde Legato Kullanımı..... | 199 |
| Nota 40. Mazurka..... | 201 |
| Nota 41. Mazurka 49-50 ve 51. Ölçülerde Akor Kullanımı..... | 203 |
| Nota 42. Mazurka 37-38-39 ve 40. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı..... | 204 |
| Nota 43. Mazurka 52-53-54 ve 55. Ölçülerde Oktav Kullanımı..... | 204 |
| Nota 44. Mazurka 33-34-35 ve 36. Ölçülerde Kromatik Dizi Kullanımı | 205 |

| | |
|---|-----|
| Nota 45. Mazurka 50. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı | 205 |
| Nota 46. Mazurka 5 ve 6. Ölçülerde Aksan Kullanımı | 206 |
| Nota 47. Mazurka 22 ve 23. Ölçülerde Legato Kullanımı | 206 |
| Nota 48. No:51 | 209 |
| Nota 49. No:51 20 ve 21. Ölçülerde Akor Kullanımı | 211 |
| Nota 50. No:51 1-2 ve 3. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı | 212 |
| Nota 51. No:51 29 ve 30. Ölçülerde Oktav Kullanımı..... | 212 |
| Nota 52. No:51 20-21 ve 22. Ölçülerde Aksan Kullanımı | 213 |
| Nota 53. No:51 32 ve 33. Ölçülerde Legato Kullanımı | 213 |
| Nota 54. No:72..... | 216 |
| Nota 55. No:72 46 ve 47. Ölçülerde Akor Kullanımı | 218 |
| Nota 56. No:72 44-45-46 ve 47. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı | 219 |
| Nota 57. No:72 67-68-69 ve 70. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 219 |
| Nota 58. No:72 5-6 ve 7. Ölçülerde Staccato Kullanımı | 220 |
| Nota 59. No:72 52 ve 53. Ölçülerde Legato Kullanımı | 220 |
| Nota 60. No:75..... | 223 |
| Nota 61. No:75 37-38-39 ve 40. Ölçülerde Akor Kullanımı | 225 |
| Nota 62. No:75 60-61 ve 62. Ölçülerde Oktav Kullanımı | 225 |
| Nota 63. No:75 10-11-12-13 ve 14. Ölçülerde Kromatik Dizi Kullanımı | 226 |
| Nota 64. No:75 56-57-58 ve 59. Ölçülerde Arpej Kullanımı..... | 226 |
| Nota 65. No:75 22. Ölçüde Mordant Kullanımı..... | 227 |
| Nota 66. No:75 9-10-11 ve 12. Ölçülerde Legato Kullanımı..... | 227 |

TABLULAR LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Tablo 1. Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare Beste Albümünde Bulunan Eserlere İlişkin Genel Bilgiler..... | 152 |
| Tablo 2. “Passo Doppio” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 160 |
| Tablo 3. “Valz” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu | 168 |
| Tablo 4. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 175 |
| Tablo 5. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 182 |
| Tablo 6. “Evvel Benim Nasle Yarım” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 187 |
| Tablo 7. “Marcia Di Mahmoud” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu | 195 |
| Tablo 8. “Mazurka” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 202 |
| Tablo 9. “No:51” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 210 |
| Tablo 10.“No:72” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 217 |
| Tablo 11.“No:75” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu..... | 223 |



KISALTMALAR LİSTESİ

- akt.** : Aktaran
- BOA** : Başkanlık Osmanlı Arşivi
- çev.** : Çeviren
- MSB** : Millî Savunma Bakanlığı
- MSÜ** : Millî Savunma Üniversitesi
- TSMA:** Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
- vb.** : Ve benzeri
- vd.** : Ve diğerleri

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemleri, sınırlılıkları ile varsayımlarına yer verilmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Türk askerî müzik geleneğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimine değinilmesi ile birlikte günümüz orkestra, bando ve müzik okullarının temelini oluşturan Musika-i Hümayûnun modern bir şekilde teşkilatlanmasını sağlayan, ülkemizde çok sesli, armonik müzik anlayışının yerleşmesine öncü olan Giuseppe Donizetti'nin hayatı, çalışmaları ve eserlerinin incelenerek Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıların ortaya konulması amaç edinilmiştir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türk askerî müzik geleneği gelişim sürecinin genel olarak değerlendirilmesi ve bu doğrultuda Giuseppe Donizetti'nin, Türk müzik kültürüne ne gibi katkılarda bulunduğu belirlenmesi, bestelemiş ve düzenlemiş olduğu eserlerinin analizleri yapılarak müzikal karakterinin ortaya konulması ve elde edilen veriler ışığında alana yönelik olarak icra edilecek çalışmalara kaynak teşkil etmesi bakımından önem arz etmektedir.

1.3. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesini: “Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne katkıları nelerdir ve eserlerinin analizi nasıldır?” sorusu oluşturmuştur.

1.4. Alt Problemler

Araştırmanın alt problemlerine aşağıda yer verilmiştir:

- Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne ne gibi katkıları bulunmaktadır?
- Giuseppe Donizetti'nin “Passo Doppio” eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin “Valz” eserinin analizi nasıldır?

- Giuseppe Donizetti'nin "Canzone Turcha" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "Canzone Turcha" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "Evvel Benim Nasle Yarım" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "Marcia di Mahmoud" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "Mazurka" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "No:51" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "No:72" eserinin analizi nasıldır?
- Giuseppe Donizetti'nin "No:75" eserinin analizi nasıldır?

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma,

- Giuseppe Donizetti ve askerî müziğe yönelik ulaşılabilen kaynak ve dokümanlar ile,
- Giuseppe Donizetti'nin "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" isimli beste albümünde bulunan eserler ile,
- Doktora programı için ayrılan süre ile sınırlıdır.

1.6. Varsayımlar

- Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırmada uygulanan yöntemin ve veri toplama araçlarının araştırma için uygun ve yeterli olduğu değerlendirilmektedir.

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde İlk Türk devletleri dönemi, Selçuklu dönemi ve Osmanlı Devleti dönemi askerî müzik geleneğine, Türk müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan Giuseppe Donizetti'nin hayatı ve çalışmalarına, araştırmanın konusu ile ilgili yayın ve araştırmalara yer verilmiştir.

2.1. İlk Türk Devletlerinde Askerî Müzik

Tarihten beri Türkler nitelikleri yüksek asker bir millet olarak tanınma gelmiştir. Türkler, buldukları tüm coğrafyalarda, gerek günlük hayatlarında gerek ise savaşlarda askerî meziyetlerini kanıtlamış, askerliği sadece silahları ile değil müzik ile de güçlendirme becerisini göstermiş ve tarihsel süreç içerisinde askerî müziğin gelişimini sağlamış kadim bir medeniyettir. Türklerde müzik her zaman devlet, toplum ve ordu bütünlüğünü sağlayan, savaşlarda ordunun millî duygularını artıran, askerinin yürüyüşünü düzenleyen gelenek ve kültürün sembolü olmuştur. Öztuna (1976) Türklerde askerî müziğin ortaya çıkışını Orta Asya'ya dayandırmakla beraber yaklaşık 2500 yıllık bir süre içerisinde Türklerin Asya kıtasının büyük bir bölümünde, Avrupa ve Afrika kıtasının ise bazı bölgelerinde hâkimiyet kurmuş olduklarını ve bu topraklarda askerî müziği bir gelenek haline getirip sürdürdüklerini belirtmektedir. Tarihi süreç içerisinde askerî müziğin gelişmesinde ön plana çıkan ilk Türk devletleri Hun, Göktürk ve Uygurların kurduğu devletler olmuştur.

2.1.1. Hun Dönemi ve Tuğ Geleneği

Türk boylarından geldiği bilinen Hunlar, en eski tarihlerden beri Moğolistan'ın batı bölgesinde bulunan Orhun Irmağı boylarında, Moğolistan'ın iç kesimlerinde ve Altay Dağları bölgesinde yaşamışlar, yaklaşık olarak milattan önce 300 yıllarında tarih sahnesindeki yerlerini almaya başlamışlardır. Hunlar ilk olarak Büyük Hun Devleti'ni, daha sonraları ise Batı Hun, Avrupa Hun, Ak Hun Devleti gibi dört büyük devlet kurmuş ve tarihdeki yerlerini almışlardır (Cosmo, 2002).

Türklerde askerî müziğin kurumsallaşması ve düzenli hale getirilmesinin ilk olarak Hunlar döneminde gerçekleştiği bilinmektedir. Askerî müzik ilk defa Hunlar döneminde, tuğ takımlarının teşkil edilmesi ile birlikte kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Hunlar döneminde tuğ, sancak, davul ve borulardan oluşan tuğ takımları savaşlarda, çeşitli törenlerde ve ritüellerde yerini almıştır (Budak, 2000).



Resim 1. Kazılarda Bulunan Hun Sancakları
(Ahmedov, 2015:42)

Tuğ takımlarının hükümdarlık sembolü olduğu ve savaşlarda kullanıldığına dair bilgileri Hun ve Çin Devletleri arasında yaşanan savaşları ele alan tarihsel araştırmalardan öğrenmekteyiz. Ögel (1981) milattan önce 199 yılında Hun ve Çin Devleti arasında yaşanan savaşta Çin ordusunun Hunların sol büyük generalini hücum ederek öldürdüğünü ve generalin sancak ile davuldan oluşan tuğ takımını ele geçirdiğini belirtmektedir. Hun ve Çin Devletleri arasında yaşanan bahse konu savaşı Hunların kazandığı bilinmektedir. Hunlar Çin Devleti'ni mağlup etmelerine binaen tazminat olarak Çin prenseslerinden birini almıştır. Prensese Hunları kastederek üzüntüsünü şu şekilde hatıratına not düşmüştür:

Davulu durmaz her gece döverler,
Dönerler ta güneş doğana kadar.
Fırtına bozkırda gök gibi gürler,
Yolları toz duman boğana kadar. (Ligeti, 1986:45)

Tuğ takımları Hunların bağımsızlık sembolüdür. Tuğ takımlarını oluşturan tuğ, sancak, davul ve boru tarihten beri Hunların birbirinden ayırmadığı önemli unsurlar olmuştur. Hunlar başta olmak üzere Türklerde törenlerden ve savaşlardan önce, ilkin hanlık otağı kurulur ardından tuğlar dikilir ve davullar vurmaya başlardı. Bu doğrultuda “Hunlar tuğ vuruldu” deyimini “hanlık davulları vuruldu” anlamında kullanmışlardır (Ögel, 1971).

Tuğ takımlarının devlet ve ordu teşkilatlarındaki üst düzey makam sahiplerinin yetkilendirilmesinde kullanılması Hunların önemli bir geleneği olmuştur. Hun hükümdarlarının orduda görev alan yeni komutanlarına tuğ takımı verdiği bilinmektedir. Göreve gelen her komutanın rütbesi hükümdardan almış olduğu tuğ sayısına göre belirlenmekte ve her komutan aldığı tuğları otağının önüne dikmekteydi (Ögel, 1971).

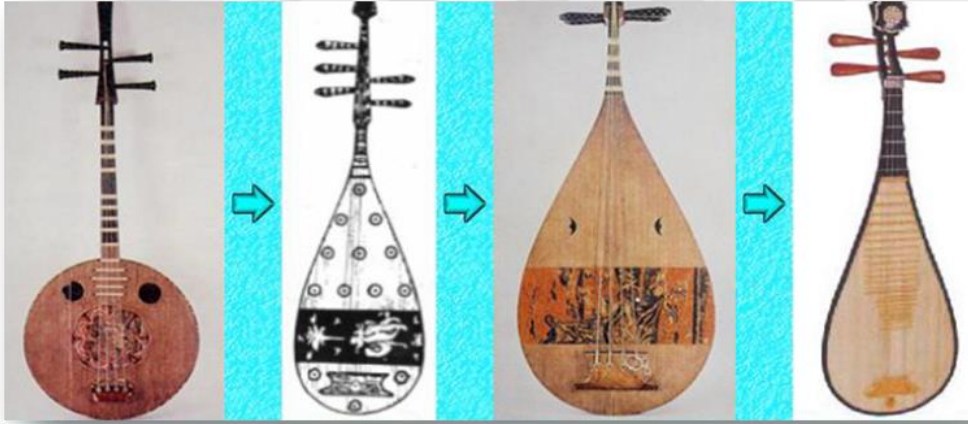
Hunlar ile Çinliler arasında başta savaşlar olmak üzere gerçekleşen çeşitli temaslar kültürel etkileşimi de beraberinde getirmiştir. İki topluluk arasındaki temaslar neticesinde her alanda olduğu gibi müzik alanında da önemli alışverişler olmuştur. Hunlar ve Çinliler arasındaki temaslar doğrultusunda Çinlilerin Hunların askerî müziğe dair geleneklerini taklit ettikleri çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. “Hun askerî müziği veya davul müziği Çinlilerle olan karşılıklı alışveriş, kültürel etkileşim ve belki de Çin müzik sanatının gelişmemiş olmasından ötürü, büyük ölçüde taklit edilmiştir” (Vural, 2013:26). Bu doğrultuda Gazimihal (2001), milattan önce 2. yüzyılda, Çinli bir generalin siyasetçisi Şan-kiyen ile birlikte Türklerin yaşadığı Fergana ve Baktriyana bölgesine geldiğini, çeşitli temasları tamamladıktan sonra dönüşte beraberlerinde Türklerin askerî müzikte kullandıkları çalgılardan götürdüklerini belirtmiştir. Tuğlacı (1986)’ya göre bahse konu bu çalgılardan birinin Hou Kya isminde, boyun kısmı dönük ve perde delikleri mevcut bir boru olduğu tarihi kaynaklardan öğrenilmiştir.

Hunlar, tuğ takımlarında kullandıkları davul, kös ve boru gibi önemli çalgıların yanı sıra zaman içerisinde zurna, kaval, def, çan, zil ve hatta kopuz gibi çalgıların kullanımını da gelenek haline getirmişlerdir. Türk çalgısı olarak bilinen kopuzun temelini Hunlara dayanmakta olduğunu çeşitli kaynaklardan öğrenmekteyiz. Çoruhlu (2007), Hun kurganlarında yapılan çalışmalarda kopuzun atalarından olması muhtemel telli saz parçalarının bulunduğunu belirtmektedir.

Hunlar, sonbaharda ve ilkbaharda, ayinler ve törenler yaparlardı. Bu ayinler esnasında, kamlar Gök Tanrıya (Ülgen) at, yer Tanrısına (Erlık) dağ keçisi veya koç kurban ederlerdi. Kam bu kurban geleneğinde tamburunu çalarak bir yandan Tanrıyı uyandırır, bir yandan da Tanrıdan koç sürülerini çoğaltması için ricada bulunurdu. (Diyarbakirli, 1972: 92 akt. Göher Vural, 2011: 65)

Göher, Diyarbakirli'nin yukarıdaki ifadesinde geçen tambur çalgısının bir çeşit kopuz olabileceğini belirtmektedir. Dini törenlerde çeşitli çalgılar kullanan kamlar Orta Asya'da yaşayan, büyücülük, din adamlığı, reislik ve hekimlik gibi niteliklere sahip olan topluluklardır (Mustan Dönmez, 2015).

Hunlar, kullandıkları ses sistemlerini geliştirerek pentatonik bir yapıya ulaştırmayı başarmışlar ve bu ekseninde savaş şarkıları söyleme konusunda da kendilerini geliştirmişlerdir (Göher Vural, 2011b). Özerdim (1943), milattan sonra 4 ve 5. yüzyıllarda Türklere ait 66 şarkının var olduğunu ancak bunlardan 24 adetinin net olarak tespit edildiğini, bahse konu şarkıların genel olarak flüt, gonk, davul, boynuz, tao-pi-pi-li, zil, pi-li-pipa, kaval ve hu-chia çalgılarıyla icra edildiğini ve şarkıların sık sık askerî müzik şeklinde törenlerde seslendirildiğini belirtmiştir.



Resim 2. Pipa'nın Tarihsel Gelişimi

www.cabrillo.edu

(Araştırmacı tarafından 19.10.2019 tarihinde erişilmiştir)

Hunlar, kurmuş oldukları tuğ takımları, geliştirmiş oldukları çalgı ve söylemiş oldukları savaş şarkıları ile birlikte, gelecekte nevbethaneye, nevbethaneden mehterhaneye, mehterhaneden ise çok sesli müzik anlayışına sahip modern askerî bandolara ulaşacak olan askerî müzik geleneğinin temellerini köklü bir şekilde atmışlardır.

2.1.2. Göktürk (Kök Türk) Dönemi ve Tuğ Geleneği

Milattan sonra 5. yüzyılda tarih sahnesine çıktığı bilinen ve tarihte ilk defa resmî olarak “Türk” ismini kullanan devlet olarak kabul edilen Göktürkler (Kök Türk) Doğu Türkistan’ın kuzeydoğu bölgesinde kurulmuştur. Askerî bir düzen üzerine kurulmuş olan Göktürk Devleti Hun Devletleri’nin devamı niteliğinde kabul edilmektedir (Şahin, 2018).

Göktürkler, Hunlar gibi askerliği benimsemiş, savaşçı ruha sahip ve müzik ile iç içe yaşayan insanlardan oluşmuş bir devlettir. Dolayısı ile Hunlarda olduğu gibi sancak ve askerî müzik topluluğu olan tuğ takımlarını savaşlarda, törenlerde ve çeşitli ritüellerde etkin bir biçimde kullanmışlardır. “Ordugâhlarda sabahlara kadar çaldıkları müzikler ile yiğitleri coşturan, düşmanın ise korkulu rüyaları olan askeri müzik toplulukları, savaş sırasında ise orduları bir silah gibi aynı anda ateşlemiş, ordunun savaş taktiğini komutanlara iletmiştir” (Vural, 2012:67).

Göktürklerin tuğ takımlarını kullandıklarına dair bilgilere Göktürk (Orhun Kitabeleri) ve Şine-Usu yazıtlarında rastlamaktayız. Erendil (1992), Göktürk ve Şine-Usu yazıtlarında külpülge ve tuğ adlarının geçtiğini belirtmiştir. Erendil ayrıca yazıtlarda, “uç tuğluk Türk buduning (üç tuğlu Türk boyu)”, “tuğ tısırık yelme eri (tuğ taşıyan karakol eri)” gibi tuğ takımları ile ilgili isimlendirmelerin geçtiğini belirtmekte ve tuğların çalgılarla bir bütün olarak nitelendirildiğini ifade etmektedir. Ögel (1971), Göktürklerin tuğlarının baş bölgesinde altından imal edilmiş kurt başı heykelinin bulunduğunu, bir tuğun dört bölümden oluştuğunu, bunların ise tuğ direği, direğin başına bağlanmış kuyruklar, tuğ başı ve tuğ başına konulan (kurt heykeli) semboller olduğunu belirtmiştir. Türklerde tarihten beri yedi ve dokuz sayıları kutsal olarak kabul edile gelmiştir. Hunlarda olduğu gibi Göktürk hükümdarları da bahse konu kutsallık doğrultusunda yedi veya dokuz adet tuğ kullanmıştır. “Türk hakanlarının tuğları 9 veya 7 tane olurdu. 9 sayısı, Türklerin kutsal rakamı idi. Çünkü göğün derinlikleri de yine 9 kattan meydana geliyordu. Bu sebeple, hakanların otağlarının önlerinde, 9 tane tuğ görülürdü” (Ögel, 1971:146).



Resim 3. Kurt Başı Tuğ

www.tamga.org

(Araştırmacı tarafından 19.10.2019 tarihinde erişilmiştir)

Kullanılan tuğlar her zaman çalgılar ile bir bütün şekilde bulunmuştur. “Göktürk askerî müziğinde tuğlarla birlikte çalgı aletlerinin de bulunuşu, tuğ adının kapsamını da genişletmiştir. Kaşgarlı Mahmud’un ‘Divan-ı Lugat-it Türk’ adlı eserinde, gerek sancak ve gerekse çalgı takımlarına tuğ adı verildiği kayıtlıdır” (Erendil, 1992:4-5). Göktürk yazıtlarında tuğ geleneği ile ilgili bilgilerin mevcut olduğunu yapılan araştırmalardan öğrenmekteyiz. Bahse konu yazıtlarda Türklerde davul ve tuğ geleneğine ilişkin tespit edilen beyitler dikkat çekicidir: “Bulut kökredi urdi nevbet tuğı/Gök gürlledi nevbet vurdu davulu, Yaşın yaşnadı tarttı hakan tuğı/Şimşek çaktı, hakan çekti tuğunu” (Erendil, 1992:5).

Göktürkler, müziği inanç boyutunda çeşitli ritüellerde etkin bir şekilde kullanmışlardır. Göktürklerin Asya topraklarında Sasani Devleti ile savaşlarda bulunduğu bilinmektedir. Bu durum, Göktürkleri, batısında bulunan komşusu Bizans ile stratejik olarak dost duruma getirmiştir. Bu doğrultuda Göktürkler ile Bizanslılar sürekli olarak birbirlerine dostluk heyetleri göndermişlerdir. Milattan sonra 568 yılında Bizans

İmparatoru Justinus Göktürlere bir dostluk heyeti göndermiştir. Gönderilen heyette bulunan Kilikyalı Zemarkhos izlemiş olduğu tören ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

Bunlar pagan papazlar, yani mecuslardı. Beraberlerinde getirdikleri eşyayı yıktıktan sonra hemen garip okuyup üflemelerine başlamışlardı. Çalıdan ateş yakmışlar ve Kök Türk diliyle Bizanslılarca anlaşılmaz bir takım saçma şeyler homurdanarak zillerle, trampetlerle dehşetli bir ahenk tertibetmişlerdi. (Ligeti, 1986:64)

Göktürkler tuğ takımlarının çalgılarını cenaze törenlerinde de kullanmıştır. Milattan sonra 682 yılında Göktürk topraklarına gelen piskopos İsrail Göktürklerin cenaze törenine şahit olmuştur. Piskopos İsrail, Göktürklerin cenaze merasimlerinde ölünün üstünde davul ve zurna çaldıklarını, bıçak ve hançerlerle yanaklarını, el ve ayaklarını çenterek kan akıttıklarını aktarmıştır (Acaoğlu, 2003). Bu kapsamda, günümüzde Türk askerî bandolarının cenaze törenlerinde icra etmiş oldukları askerî müzik uygulamasının temellerinin Göktürkler'e dayanmakta olabileceği kanaatine varabiliriz.

Toy törenleri Göktürklerin icra etmiş olduğu önemli törenlerdendir. Toy törenlerinin Göktürklerin günlük yaşamına etki eden önemli hususlara binaen icra edildiği bilinmektedir.

Devlette bir kurumun adı olarak sonraki asırlarda ortaya çıkan ve dilimize yerleşen kurultay sözcüğünün Türkçe karşılığı olan toy kelimesinin genel olarak yılın belli günlerinde hükümdarlar tarafından hükümdarlık alameti olarak devlet ileri gelenlerine ve halka verilen, devlet işlerinin görüşülüp kararlaştırıldığı, aynı zamanda yenilip içilip eğlencelerin yapıldığı bir tür toplantı anlamına geldiğini söyleyebiliriz. (Erdoğan, 2014:40-41)

Toy törenleri çeşitli müzik toplulukları eşliğinde, doğum, tahta çıkma, yaşanan bir felaketin sona ermesi, elçilerin kabulü gibi sebeplerden dolayı yapılmaktadır. Ayrıca düğün, ölüm, isim verme, karşılama ve uğurlama toy törenleri de yapılmaktadır (Ögel, 1988).

Toy törenleri kapsamında icra edilen Göktürk eğlenceleriyle ilgili olarak Hiuan-tsang şöyle demektedir: “Şölenler esnasında gürültülü müzikler işitiliyordu. Bunlar yarı vahşi havalardan olsalar bile kulağa hoş geliyordu ve kalbi neşelendiriyordu” (Giraud, 1999:129 akt. Göher Vural, 2011c:89). Bahse konu ifadede geçen gürültülü ve vahşi havalardan kastın Göktürklerin tuğ takımlarında kullanmış oldukları sesleri güçlü davul ve zil çalgıları olduğunu değerlendirebiliriz.

Hunlar zamanında Türklerin kullandıkları ses sistemi pentatonik yapıya ulaşmıştır. Göktürkler ile birlikte bu yapının iyice geliştiği ve belirginleştiği söylenebilir. Özellikle çalgılarda ve söylenen ezgilerde ses sayıları artmış ve ezgilerde geniş aralıklar kullanılabilir hale gelmiştir.

Çin kaynakları yoluyla günümüze kadar ulaşan büyük Türk müzikçiler yetişip kalıcı izli etkinliklerde bulundu. Bunların en ünlülerinden biri olan Sucup Akari 560'lı yıllarda 12 perdeli Türk müziği ses sistemini-kuramını ve Türk müziği modlarını Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı ve sunduğu müziklerle örneklendirdi. (Uçan, 1997:4)

Göktürkler döneminde kullanılan çalgılarda çeşitli gelişmeler yaşanmıştır. Hunlarda olduğu gibi kopuz kullanma geleneği devam etmiş, ayrıca yaylı kopuz olarak isimlendirilen ıklığ icat edilmiştir. İkliğın icat edilmesiyle Göktürk hükümdarlarının huzurlarında icra edilen müziklerde incelikli bir üsluba yöneliş başlamıştır. Üflemeli çalgılarda gelişmeler yaşanmıştır. Devletin askerî müzik topluluğu olan tuğ takımlarında üflemeli çalgılar, küvrük (kös), tomruk/köbürge (davul) ve ceng (zil) gibi vurmali çalgıların yanında önem kazanmaya başlamış, tuğ müziğinde melodik boyut, vurmali çalgıların sağladığı ritmik boyutun önüne geçmeye başlamıştır. Tuğ takımlarında yaşanan bu gelişmelerin aksine kamların icra etmiş olduğu dini tören ve ayinlerde sesi güçlü davullar kullanılmıştır. Tüngür isimli şaman davulu ise dinsel törenlerdeki yerini korumuştur (Say, 2010).

Göktürkler, Hunlardan edindikleri tuğ geleneğini daimî surette yaşamlarının her alanında sürdürmüşlerdir. Bu doğrultuda tuğ geleneğini, yeni çalgıların üretilmesi, yeni ses sistemleri ve tören çeşitlerinin artırılması yoluyla geliştirmişlerdir.

2.1.3. Uygur Dönemi ve Tuğ Geleneği

İnsanlık ve Türklerin tarihinde önemli bir yeri bulunan Uygurlar milattan sonra 744 yılında devlet halini almıştır. Uygur Devleti Baykal Gölünün güneyindeki Selenga, Tola ve Orhun nehirlerinin bulunduğu bölgede kurulmuştur (Ögel, 1971). “Uygurlar, devletin kuruluşunda Uygur bölgesinde, daha sonraları da Uluğ Türkistan denilen bölgede yerleşmişlerdir. Bugün de Doğu Türkistan dediğimiz coğrafyada yaşamaktadırlar” (Çandarlıoğlu, 2012:242).

Hun ve Göktürk Devletleri döneminde konargöçer bir yaşam sürdüren Türkler, sürekli yerleşik hayata Uygur Devleti ile geçmiştir. Kökenleri Büyük Hun Devleti'ne dayandığı bilinen Uygurlar, devletlerini kurmadan önce yaklaşık üç asır Göktürk Devleti'ne bağlı bir hayat sürdürmüşlerdir. Üç asırlık süre içerisinde Göktürklerin gelenekleri ve töreleri ile yoğrulan Uygurların kurduğu bu devlet, Göktürk Devleti'nin bir devamı niteliğinde kabul edilmektedir (Ögel, 1971). Türkler, Hun ve Göktürk Devletleri döneminde sahip oldukları dil, tarih, edebiyat, mimari ve özellikle de sanat seviyelerini Uygur Devleti döneminde daha da ileriye taşıyarak kültürel bir zenginliğe ulaşmışlar ve parlak bir dönem geçirmişlerdir (Budak, 2000). Bu doğrultuda Uygurlar dil, tarih, edebiyat gibi alanların yanı sıra sanatta, özellikle de sanatın müzik kolunda gelişme kaydetmişlerdir.

Türklerin, Hun ve Göktürk Devletleri döneminde sahip oldukları fetih politikası ve savaşçı ruhu, Uygur Devleti döneminde yerleşik hayata geçiş ve çeşitli inançların etkisi nedeniyle zayıflamıştır. Zengin bir kültüre sahip olan Uygurlar Budizm, Şamanizm ve Maniheizm gibi dinleri kabul edip, geleneklerinde de oldukça büyük değişimler göstermişlerdir. Bu doğrultuda Budizm ve Maniheizm dinleri Uygurları alışıla gelmiş olan savaşçı Türk yapısından uzaklaştırmıştır. Uygurlar, her ne kadar kabul etmiş oldukları dinler nedeniyle savaşçı ruhlarında zayıflama yaşasalar da bu durumu askerî müzik yolu ile güçlendirmişlerdir (Gömeç, 2014).

Uygurlar, Hun ve Göktürk Devletleri'nde büyük bir propaganda gücü olan tuğ geleneğini kendi dönemlerinde de aktif bir şekilde devam ettirmişlerdir. Devletin resmî askerî müzik topluluğu olan tuğ takımları, savaşlarda, hükümdarlara yönelik törenlerde, cenaze törenlerinde, devletin çeşitli önemli günlerinde kullanılmıştır. Farmer (1979) Uygurlarda tuğ takımlarının, askerleri coşturma, düşman askerlerini korkutma görevlerinin olduğunu, ayrıca devlet merasimleri, gelen misafirlerin karşılanmasında nevbet vurma görevlerinin olduğunu ifade etmektedir.

Uygurların tuğ takımlarında, Hun ve Göktürk Devletleri'nin tuğ takımlarında olduğu gibi sesi güçlü davullar ve üflemeli çalgılar yer almıştır. Finch (1997 akt. Vural, 2013)'e göre Uygurlar halka yönelik önemli duyurularını altın davul olarak ifade edilen davullar ile yapmışlardır. Uygurların tuğ takımlarında davulların dışında boru ve çeşitli ziller temel çalgılar olmuştur. Tuğlacı (1986)'ya göre şahnay (Hun borusu), sıbzıgı

(sipsili nefir) ve küvrük (kös) gibi çalgılar da tuğ takımlarında kullanılmışlardır. Uygurların tuğ takımlarına günümüzde kullanılan şekline yakın bir biçime sahip zurna da eklenmiştir. Uygurlar, askerî müzikte surnayı (zurna) aktif bir şekilde kullanmışlardır (Sertkaya, 1982).



Resim 4. Surnay

www.uyghurensemble.co.uk

(Araştırmacı tarafından 22.10.2019 tarihinde erişilmiştir)

Surnayın tuğ takımlarında kullanılması, Türk askerî müzik tarihi için dönüm noktası olmuştur. Çünkü surnay öncesinde kullanılan davul ve boru gibi çalgılar melodi çalmayan sadece ritim ve bazı temel sesleri verebilen çalgılardı. Surnayın tuğ takımına girmesi ile birlikte Uygur askerî müziğinde melodi içeren eserlerin çalınabilmesi sağlanmıştır (Vural, 2011).

Uygurlar tarihsel süreç içerisinde, kullanmış oldukları çalgı çeşitlerini artırmışlardır. Arslan ve Öğer (2008)'e göre Uygurlar yetmişten fazla çalgı kullanmıştır. Ayrıca günümüzde Türkler ve Çinliler tarafından kullanılan birçok çalgı da Uygurlar tarafından icat edilmiştir. Millward (2005) Çinliler tarafından kullanılan geleneksel birçok çalgının Orta Asya ve Uygur kökenli olduğunu, bu çalgıların da genel olarak pipa, rebap (ravab), miskal (flüt) ve suona denilen zurna olduğunu ifade etmektedir.



Resim 5. Rebap

www.uyghurensemble.co.uk

(Araştırmacı tarafından 22.10.2019 tarihinde erişilmiştir)

Millward'ın ifadesinde geçen rebap algısı Uygurların en çok kullanmış olduğu mızraplı çalgılardan biridir (Arslan ve ger, 2008). Rebabın kaşgar, dolan, kumul, aplıma, bas ve koyi gibi eşitleri de kullanılmıştır. Uygurların kaval kullandıklarına dair bilgileri de çeşitli kaynaklardan renmekteyiz.

Çeşitli boy ve biçimlerde, farklı özellikte kavallar da Uygur mızisyenleri tarafından alınmaktaydı. Bunların daha büyük olanları saray mızik topluluklarında yer alan mızisyenlerce, daha küçük olanları ise halk arasında, açık havada çalınır Şekilde resmedilmiştir. Ayrıca kaval kırsal kesimde yaşayanlar tarafından yukarı doğru tutularak, kentliler ya da saray mızisyenleri tarafından ise aşağı indirilerek çalınıyordu. (Göher Vural, 2011a:207)

Uygurlar tarafından kullanılan çalgılardan biri olan berbap, rebap gibi mızraplı bir çalgıdır. Berbap Uygurların Kua bölgesinde yaşarken icat etmiş oldukları bir çalgıdır. İlk icat edildiği dönemlerde yan tutularak çalınmış, daha sonraları dik tutularak alınacak Şekilde tasarlanmıştır (Arslan ve ger, 2008).

Hunlar ve Göktürkler döneminde özellikle kamlar tarafından kullanılan kopuz, Uygurlar döneminde de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. “Kopuz Kök Türk döneminde olduğu gibi hem yaylı (ıklığ) hem de elle ya da mızrapla çalınmıştır” (Göher Vural, 2011a:203). Uygurlarda kopuzun, daha çok ozanlar tarafından çeşitli destanların ve hikâyelerin halka aktarım aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Kökenleri çok eskiye dayanan ney Uygurların kullanmış olduğu çalgılardandır. Türklere halk müziği ve sanat müziği ayrımı belirginleşmeye genel olarak neyin de aralarında bulunduğu ıklığ ve kaval gibi çalgıların kullanılmasıyla başlamıştır. Uygurların ney türevinde bir başka çalgısı balimandır. Baliman günümüzde Khoten bölgesinde bulunan ve kullanılan bir çalgıdır. Baliman ile Uygurlara özgü 12 makamın icrası yapılabilmektedir (Arslan ve Öger, 2008).



Resim 6. Baliman

www.uyghurensemble.co.uk

(Araştırmacı tarafından 22.10.2019 tarihinde erişilmiştir)

Uygurların kullanmış oldukları çalgılardan biri de setardır. “Setar, armudi gövde yapısına sahip uzun saplı, yayla çalınan telli bir çalgı aletidir. Gövde ve sapta başta dut ağacı olmak üzere çınar, kelebek gibi sert ve orta sert ağaçlar kullanılır. Kapak kısmında ise yumuşak yapılı ağaç kullanılır” (Göher Vural, 2011a:205).

Nağra, güçlü bir sese sahip ve tokmak ile icra edilen bir çalgıdır. Sönmez (2017)'e göre dumbak cinsi vurmali bir çalgı olan nağra zamanla ağaç, bakır ve demirden yapılmaya başlanmıştır. Nağra kalabalık törenlerde yedili gruplar şeklinde dumbak ile beraber icra edilmektedir. Diğer taraftan surnay (zurna) her daim eşlik yapan çalgılar arasındadır. Nağra Uygurların askerî müzik topluluğu tuğ takımlarında kullanılan çalgılardan birisi olmuştur.

Uygurlar döneminde başta tuğ takımındaki çalgılar olmak üzere, diğer müzik topluluklarında kullanılan çalgılar fiziki ve duyuşsal olarak gelişmiştir. Çalgı gelişimi dışında ses sistemleri üzerine de gelişmeler yaşanmıştır. Uygurlarda modal müzik anlayışı önemli seviyelere ulaşmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda Türk müziğinde kullanılan on yedi perdeli ses dizisi sistemine doğru bir temel atılmış olduğunu söyleyebiliriz (Budak, 2000). Uçan (1997)'a göre Uygurlar döneminde kullanılan ezgiler daha geniş aralıkta, ince seslerden kalın seslere yönelik olarak daha büyük adımlı, simetrik ölçülü ve uzun motifli bir yapıya ulaşmıştır. Çalgıların çeşitleri, tutuluş biçimleri ve icra yöntemleri farklılaşmıştır. Başta tuğ takımları olmak üzere müzik topluluklarının teşkilatlanmalarında gelişmeler yaşanmıştır. Müziklerin icra edildiği mekân ve yerler ile ilgili yapısal gelişmeler gerçekleşmiştir. İcra edilen müziklerde bir kural anlayışı içerisine girilmeye başlanmıştır. Müzikte yaşanan bahse konu tüm gelişmeler doğrultusunda Uygurlar, başta askerî müzik ve tuğ geleneği olmak üzere Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuşlardır.

2.2. Selçuklu Dönemi Askerî Müzik ve Nevbethane Geleneği

Selçuklu olarak tabir edilen dönem, 11. ve 13. yüzyıllar arasında, Türkler tarafından kurulan Büyük Selçuklu, Anadolu (Türkiye) Selçuklu, Kirman Selçuklu, Irak Selçuklu ve Suriye Selçuklu Devletleri dönemidir. Selçuklular, doğuda Himalaya Dağları'nın sınırını çizdiği Tibet, kuzeyde Kazakistan, güneyde Arabistan, batıda ise Bizans İmparatorluğu'nun bulunduğu sınırlar içerisinde kalan topraklarda yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Selçuklular inanç, dil, felsefe ve sanatın çeşitli alanlarında önemli kültürel birikime sahip olmuşlar ve bu kültürel birikimlerini İslamiyet'i kabul ettikten sonra daha da artırmışlardır (Peacock, 2016).

İlk Türk devletlerinde olduğu gibi Selçuklularda da taht, taç, hutbe, sancak, nevbet, çetr, kılıç, tuğra ve tuğ takımları gibi unsurlar hükümdarlık alameti olarak kabul edilmiştir. Türklerde kültürel bir değer olan askerî müzik geleneğinin doğduğu ve gelişmeye yüz tuttuğu Hun, Göktürk ve Uygur Devletleri döneminde kullanılan tuğ takımları Selçuklularda da gelenek halinde hükümdarlık alameti olarak kullanılmıştır (Uslu, 2011). İlk Türk devletlerinde tuğ vuran diğer bir ifade ile nevbet vuran askerî müzik ve sancak topluluğu olan tuğ takımları, Selçuklularda nevbethaneye/tablhane (davulhane) dönüşmüştür (Merçil, 2007). Farmer (1979)'a göre nevbet, nevbethane tarafından beş namaz vaktinde hükümdarın saray veya çadırında icra edilen bir müzik parçasıdır. Say (2010) ise nevbeti, 11. ve 19. yüzyıllar arasında günün belli saatlerinde icra edilen geleneksel askerî müzik şöleni olarak ifade etmektedir. “Saraylarda nevbet musikî takımı ve heyetine nevbethane, burada çalanlara da nevbetiye denilirdi” (Merçil, 2007:116). Nebbethaneler sakilisanı (16 zamanlı 6 vuruş), sakiliremel (24 zamanlı 9 vuruş) ika devirlerinde nevbet icra etmişlerdir (Uslu, 2011).

Büyük Selçuklu Devleti'nde nevbethaneler, savaşlar başta olmak üzere birçok alanda çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Turan (2005) hükümdarlar sefere çıktıklarında, bir isyan bastırıldığında, bir zafer kazanıldığında, bayram törenlerinde, diğer ülkelerin hükümdar ve elçilerinin karşılama ve uğurlanma törenlerinde, şehzadelerin doğum ve sünnet kutlamalarında, hükümdarların ağır bir hastalıktan kurtuluşlarında ve beş vakit namazın vakit ilanı için nevbethanelerin nevbet vurduklarını belirtmektedir. Büyük Selçuklu Devleti'nde nevbethanenin kullanılış biçiminin, yüzyıllar önce kurulmuş ve yıkılmış olan Göktürk Devleti'ndeki toy törenleri geleneğine benzer niteliklerde olduğunu söyleyebiliriz.

Büyük Selçuklu Devleti'nde nevbethane ilk olarak hükümdar Tuğrul Bey tarafından kullanılmıştır (Uslu, 2011). Köymen (1976) Büyük Selçuklu Devleti'nde ilk kez Tuğrul Bey zamanında beş vakit namazın duyurulması amacıyla nevbethanenin nevbet vurduğunu belirtmiştir. Tuğrul Bey savaş zamanlarında da nevbethaneyi kullanmıştır. Merçil (2007)'e göre Tuğrul Bey kazandığı savaşlardan sonra yapılan şenliklerde, isyan çıkaran asilerin esir alınması veya öldürülmesinde nevbet vurdurmuştur. Selçuklular ile Gazneliler arasında 1035 yılında Nesa bölgesinde gerçekleşen savaş Büyük Selçuklu Devleti'nin kurulmasına ön ayak olmuştur. Tuğrul Bey hükümdarlığındaki Selçukluların zaferiyle sonuçlanan bu savaşta nevbethanelerin

etkin bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Bu savaşta nevbethanenin kullanıldığına dair bilgiye Erendil'in aktarımı ulaşmaktayız:

Gazne, askerî orduyu yağmaya ve Salar Beg Toğdı da seyretmekle meşgul oldu. Bunlar da tam ihtiyatsız ve yağmada, düşmanı yok sanıp, kimi yatıp kimi oturur iken, Selçuklular tabl (davul) ve nakkare çalıp, bir aradan hücum edip, Gazne ordusuna göz açtırmayıp çoğunu kılıçtan geçirip kırdılar. (Ahmed bin Mahmud, 1977:10 akt. Erendil, 1992:7)

Selçuklular ile Gazneliler arasında 1039 yılında Talhab bölgesinde gerçekleştirilen savaşta ve 1040 yılında gerçekleştirilen Dandanakan Savaşı'nda her iki topluluk tarafından nevbet vurulduğu bilinmektedir. Köymen (1979) bu savaş sırasında, her iki topluluğun nevbethanelerinin nevbet vurduğunu, kös, davul ve borular ile vurulan nevbetlerin oluşturduğu sesler neticesinde yer yerinden oynadığını Gazneli hükümdar Sultan Mesud'un ordugâhının saldırıya geçmesi sırasında, nevbetler ile kılıçların gürültülerinin birbirine karıştığını ifade etmektedir. Selçuklularda ölüm ve savaşlardaki mağlubiyetlerden sonra nevbet vurulmasına ara verilmiştir (Vural, 2013).

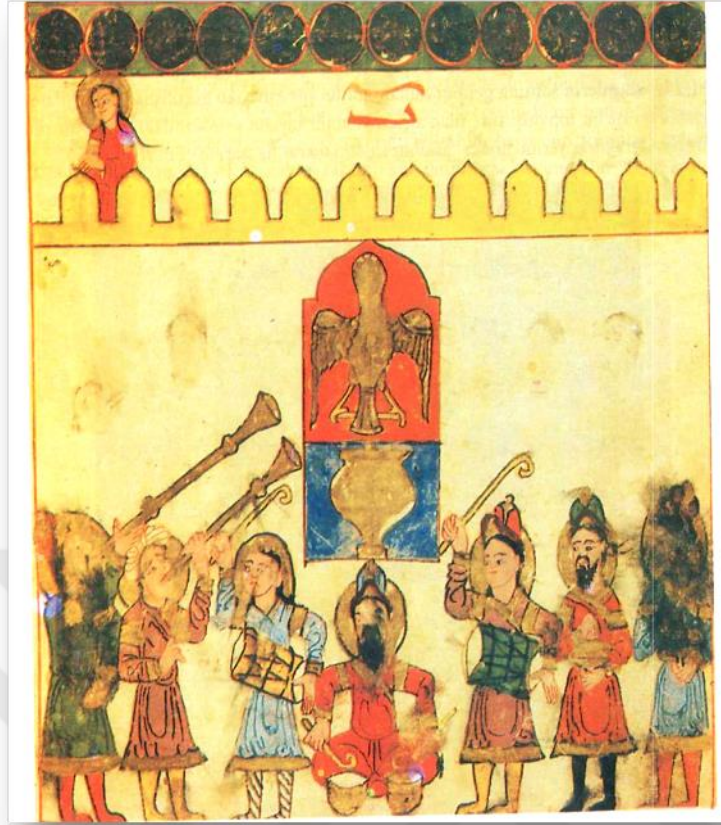
Büyük Selçuklu Devleti'nin ikinci hükümdarı olan Sultan Alparslan da Tuğrul Bey gibi nevbethane geleneğine büyük önem vermiştir. Sultan Alparslan döneminde nevbethaneler beş vakit namaz için nevbet vurmaya devam etmiştir (Uslu, 2011). Merçil (2007)'e göre Sultan Alparslan Hemedan şehrindeyken Fars hâkimi Fazlüye Sultan Alparslan'ın ziyaretine gelmiştir. Bu ziyaret sebebiyle Sultan Alparslan Fazlüye'nin kapısında namaz vakitlerinde nevbet vurdurmuştur. Namaz için vurulan nevbetin dışında Sultan Alparslan'ın karşılanma törenlerinde de nevbet vurulmuştur. Köymen (1963) Sultan Alparslan'a ilk karşılanma törenini vezir Amidu'l-Mülk Kündüri'nin yaptığını belirtmiştir. Sultan Alparslan'ın, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu Süleyman Şah'ın babası olan Kutalmış karşısında kazandığı zafer neticesinde Kündüri, Alparslan'ı hadem, haşem, davul ve âlem ile karşılamış ve tahta oturtmuştur.

Selçuklular gerçekleştirmiş oldukları seferlerde askerî müzik geleneğini sürdürmüşlerdir. Esas itibarıyla Ermeni tarihine yönelik olarak ele alınmış olan Mateos Vekayi-namesi (1962)'ne göre ordusuyla beraber Urfa şehrine sefer düzenleyen Sultan Alparslan şehri kuşatmış ve sekiz gün boyunca herhangi bir taarruz gerçekleştirilmeden beklemiştir. Bu süre içerisinde Müslüman bir askerin taarruz zamanını Hristiyanlara bildirmesi üzerine, Hristiyanlar şehrin dükü Vasil önderliğinde savaş hazırlıklarına başlamışlardır. Askerin bu davranışını duyan ve Hristiyanların hazırlık yaptıklarını gören

Sultan Alparslan sinirlenmiş ve ordusunu hücum boruları çaldırarak harekete geçirmiştir. Vural (2013) Mateos'un, Selçukluların savaşlarda kullandığı birçok askerî müzik çalgısı olmasına rağmen sadece borulardan bahsetmesini, o dönem yabancıların savaşlarda davul, kös vb. gibi çalgılar kullanmadıkları için isimlendirememiş olması ile bağdaştırmaktadır. Ayrıca Selçuklular ile Haçlı orduları arasında gerçekleşen savaşlarda Türk ordugâhında davul ve borazanlar çalındığına dair bilginin o dönemlerde yaşamış Albertus isimli Hristiyan kaynağından öğrenildiğini ve yabancıların Türklerin askerî müzik çalgılarını zaman içerisinde tanımış olduğunu ifade etmektedir. Türklerin Anadolu topraklarına yerleşmesini sağlayan Malazgirt Savaşı'nda (1071) nevbethane önemli ölçüde kullanılmıştır. Turan (2005)'a göre Sultan Alparslan bu büyük savaşta geceden sabah kadar davul ve boru çaldırarak düşman askerini uykusuzluk, korku ve şaşkınlık içerisinde bıraktırmıştır. Gecenin sabahında ise Sultan Alparslan'ın talimatıyla Türkler tekbir, davul ve boru sesleri ile hücumu geçmişlerdir. Malazgirt Savaşı'nda Sultan Alparslan'ın nevbethaneyi sadece kendi askerlerinin moral ve motivasyonunu yükseltmek amacıyla değil, ayrıca düşman askerlerinin her anlamda zayıf bırakılması amacıyla farklı bir strateji unsuru olarak kullandığını gözlemlemekteyiz.

Büyük Selçuklu Devleti'nde nevbethane geleneği, Tuğrul Bey ve Sultan Alparslan'dan sonra tahta geçen Melikşah ve Muhammed Tapar gibi hükümdarların himayesinde gelişerek sürdürülmeye devam edilmiştir (Uslu, 2011).

Büyük Selçuklu Devleti idaresine kısmen bağlı bir şekilde devlet halini almış olan Anadolu (Türkiye) Selçuklu Devleti Süleyman Şah tarafından 1075 yılında kurulmuştur (Şeker, 2016). Anadolu Selçuklu Devleti organik olarak bağlı olduğu Büyük Selçuklu Devleti'nin kültürel birikimlerine sahip çıkmış ve yaşatmıştır. Bu doğrultuda Büyük Selçuklu Devleti'nde olduğu gibi Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarları da askerî müzik geleneği doğrultusunda nevbethane hükümdarlık sembolü olarak görmüş ve önem vermişlerdir (Merçil, 2007).



Resim 7. Anadolu Selçuklu Dönemi Nevbethane
(Tekeli vd.,2002:LXXIII)

Hükümdar Süleyman Şah'ın tahta geçiş törenleri ile birlikte nevbethaneler nevbet vurmaya başlamıştır. Karakök (2017)'e göre Kilikya, Antakya, Van Gölü ve Maraş bölgelerinde özerk yapıda bir prensliği bulunan Ermeni Generali Philaretos Brachamios (Ermenilerin deyişi ile Vahram Varajnuni) halkına yönelik zulme varan bir idare yönetimi benimsemiştir. Antakya Valisi İsmail ile Urfa Valisi Barsam bu zalim yönetime karşı anlaşarak Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarı Süleyman Şah'ı yardım etmesi için bölgeye davet etmişlerdir. Ordusu ile büyük bir gizlilik içerisinde huzursuzluk yaşanan bölgeye gelen Süleyman Şah Antakya şehri ile birlikte bölgeyi kontrolü altına almış ve zafer elde etmiştir. Elde edilen bu zafer neticesinde nevbethaneler tarafından nevbet vurularak Selçuklu halkına zafer duyurularında bulunulmuş ve çeşitli kutlamalar icra edilmiştir (Sevim, 1988).

Selçuklular, Anadolu topraklarını ve kutsal mekânları ele geçirmek amacı doğrultusunda Hristiyan devletler tarafından oluşturulan Haçlı ordularıyla önemli savaşlarda bulunmuştur. Gerçekleşen bu savaşlarda nevbethaneler Selçuklular tarafından önemli bir güç unsuru olarak kullanılmıştır. Hristiyanlar Anadolu topraklarına düzenlemiş oldukları Birinci Haçlı Seferi'nde, Kastamonu'dan Amasya hattı doğrultusundaki ilerleyişlerinde önemli kayıplar vermişlerdir. Selçuklular, Haçlılar ile görsel temas kurduklarında davullarını çalarak atlarına binip düşmana ani saldırılar gerçekleştirmişlerdir (Turan, 1984).

İngiliz yazar Lord John De Joinville, "Cronicles of Crusades" isimli eserinde Haçlılar ve Türkler arasında geçen savaş hadiselerinden bahsetmektedir. Lord John De Joinville (1848) bahse konu eserinde 1191 yılında Haçlılar ile karşı karşıya gelen Türk ordusunda en ön kısımda çeşitli davullar, timbreller (zil), bakırdan ve boynuzdan yapılmış borular bulunduğunu, çalgıların büyük gürültü çıkardığını, Türklerin bu çalgıları kendilerini cesaretlendirmek, düşmanı ise korkutmak ve yıldırım için kullandıklarını belirtmektedir. Savaşlardan yüzyıllar sonra kaleme alınan "Cronicles of Crusades" isimli eser Türklerde askerî müzik geleneğinin ne kadar köklü ve etkili olduğunu gözler önüne sermektedir.

Anadolu Selçuklu Devleti ile Harzemşahlar arasında 1230 yılında Erzincan bölgesinde büyük bir savaş gerçekleşmiştir. Yassı Çemen ismiyle bilinen bu savaşta askerî müzik etkin şekilde icra edilmiştir. 13. yüzyılda yaşamış tarihçi İbn Bibi "Selçukname" isimli eserinde Yassı Çemen Savaşı'nda Türkler tarafından askerî müziğin kullanılmış olduğunu tarihe not düşmüştür. "Sultanın emriyle bütün askerler silahlarını kuşanarak saflar tertip eylediler ve meymene (ordunun sağ cenabı) ve meysere (ordunun sol cenabı), kalb, saka tayin ettiler...Davullar çalındı ve âlemler mancunuk ile beraber kımıldadı ve âlemler mencuka doğru ilerledi" (İbn Bibi, 2010:127).

Anadolu Selçuklu Hükümdarı Süleyman Şah'ın cülus (tahta oturuş) töreninde yer alan nevbethaneler, Süleyman Şah'tan sonraki hükümdarların cülus törenlerinde de yer almaya devam etmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin 8. hükümdarı olan Rükneddin Süleyman Şah'ın 1196 yılında Konya'da icra edilen cülus töreninde nevbethaneler tarafından nevbet vurulmuştur (Kaya, 2006). 1204 yılında Rükneddin Süleyman Şah'tan sonra Anadolu Selçuklu Devleti tahtına III.Kılıç Arslan oturmuştur. Kerimüddin

Mahmud-i Aksarayı (2000) “Müsameret’ül-Ahbar” isimli eserinde Konya’da icra edilen cülus töreninde III.Kılıç Arslan için beş nevbet vurulduğunu, Bağdat’tan çetr ve sancak gönderildiğini, ayrıca sultan için hutbeler okutulduğunu belirtmektedir.

Anadolu Selçuklu Devleti’nde, ilk hükümdar Süleyman Şah’tan son hükümdar II.Gıyaseddin Mesud’a kadarki süreçte askerî müzik nevbethaneler tarafından törenlerde, savaşlarda, halkı ve devleti ilgilendiren önemli günlerde her daim icra edile gelmiştir (Uslu, 2011).

Suriye ve Kirman Selçuklu Devletleri Büyük Selçuklu Devleti’nin kolları olarak Suriye ve İran toprakları üzerinde kurulmuş devletler olarak tarihe geçmişlerdir. İki devletin, devlet yönetimi ve kültürel mirası Büyük Selçuklu Devleti’ne dayanmaktadır (Merçil, 1989). Büyük Selçuklu Devleti’nde olduğu gibi Suriye ve Kirman Selçuklu Devletleri’nde de askerî müzik geleneğine önem verilmiştir. Bu kapsamda, askerî müzik unsuru olan nevbet, taht, tac, çetr, bayrak, tevki-tuğra ve hutbe ile birlikte hükümdarlık alametleri arasında kabul görmüştür. Nebbetin hükümdarların konakladığı bölgede beş namaz vaktinde, diğer devlet yöneticilerinin konakladığı bölgede ise üç namaz vaktinde icra edildiği bilinmektedir (Merçil, 2007).

Selçukluların en son devlet halini alan kolu olan Irak Selçuklu Devleti 1120 yılında, Büyük Selçuklu Devleti’ne bağlı olarak günümüz İran, Suriye, Arap yarımadası ve Gürcistan topraklarına temas eden bir bölgede Sultan Mahmud tarafından kurulmuştur (Kayhan, 2018).

Irak Selçukluları, devletlerinin kurulduğu 1120 yılından yıkılmış olduğu 1194 yılına kadarki süreçte askerî müziği etkin bir şekilde kullanmışlardır. Büyük Selçuklu Devleti’ne bağlı olarak yaşamlarını sürdüren Irak Selçukluları Büyük Selçuklu Devleti askerî müzik geleneğini buldukları topraklarda yaşatmışlardır. Irak Selçuklularında, Sultan Mahmud ve kendisinden sonra tahta oturan hükümdarların cülus törenlerinde, namaz vakitlerinde ve ağırlıklı olarak isyan başlangıçlarında nevbethaneler tarafından nevbet vurulduğu bilinmektedir. İlk hükümdar Sultan Mahmud’a karşı olan bazı emirler, hükümdarın kardeşi Mesud’u isyana teşvik ederek Mesud adına hükümdarlık alameti olarak hutbe okutmuş ve beş kez nevbet vurdurmuşlardır. Sultan Tuğrul’un hükümdarlığı döneminde ise Abbasi halifeliği Sultan Tuğrul’a karşı Selçuklu şehzadesi Mahmud’u kıskırtmış, Mahmud adına hutbe okutmuş ve kapısı önünde beş kez nevbet vurdurmuştur.

Irak Selçuklularında devlet adamları ve özellikle de vezirlerin üç namaz vakti nevbet vurma yetkisi olduğu bilinmektedir (Merçil, 2007).

Selçuklularda nevbethane teşkilatında kullanılan çalgılara bakıldığında ilk Türk devletlerinde olduğu gibi vurmali çalgıların ağırlıklı olduğunu gözlemlemekteyiz. 8. ve 9. yüzyıllarda davul ve borular ile icra edilen nevbet, 11. yüzyıla gelindiğinde kös, davul, zil ve boru gibi çeşitli üflemeli çalgılar ile vurulmaya başlanmıştır (Erendil, 1992).



Resim 8. Hariri'nin Makamat'ından Nevbet Çalgılarının Bulunduğu Kervan Minyatürü

Paris Bibliothèque Nationale de France, Arabe 5847

www.archivesetmanuscrits.bnf.fr

(Araştırmacı tarafından 01.11.2019 tarihinde erişilmiştir)

12. yüzyıla gelindiğinde ise mevcut nevbethane çalgılarına nay-i Türki (Türk borusu), çeres ve nefir gibi çalgılar eklenmiştir. Görüldüğü üzere Selçuklularda temel olarak kös, davul, zil ve borular kullanılmıştır (Uslu, 2011).

Selçuklularda nevbethanelerin icra etmiş oldukları müzikler belirli ses dizi ve sistemlerine dayanmaktadır. Selçuklular yoğun olarak buselik, uşşak ve neva makamlarını kullanmışlardır. Selçuklular döneminde yaşamış olan teorisyen Safiyyüddin Urmevi on yedili perde sistemi anlayışını ortaya koymuş ve müzik yazısında ise ebced müzik yazısını geliştirmiştir. Selçuklu müziğinde yaşanan bahse konu gelişmeler neticesinde askerî müzik anlayışı güçlenmiş ve Osmanlı Devleti mehterhane geleneğinin temelleri atılmıştır (Uslu, 2011).

2.3. Osmanlı Dönemi Askerî Müzik

13. yüzyılda İznik, Bursa, Yenişehir ve Bilecik şehirlerinin bulunduğu bölgeye yerleştiği bilinen Osmanlılar, Anadolu Selçuklu Devletine bağlı uç beyliği konumunda bulunmuşlardır (Uzunçarşılı, 1988a). Uç beyliği olarak Bizans Devleti sınırına yönelik faaliyetlerde önemli rol oynamışlardır. Osmanlı Beyliği, Bizans Devleti sınırına yönelik faaliyetlerini Anadolu Selçuklu Devleti adına icra etmiştir. 1243 yılında İlhanlılar ile girilen Köseadağ Muharebesi'nde alınan yenilgi ve Moğolların yayılmacı politikaları nedeniyle zayıf düşen Anadolu Selçuklu Devleti hızla dağılma sürecine girmiştir. Osmanlı Beyliği'nin Bizans sınırında gerçekleştirdiği başarılı politikalar neticesinde halkın takdirini kazanan Osman Gazi, Moğolların himayesine girmek istemeyen Selçuklu halkını etrafında toplamayı başarmıştır. Yaşanan gelişmeler doğrultusunda Anadolu topraklarında üç asır süren Selçuklu egemenliği 14. yüzyılın başlarında yerini Osman Gazi tarafından kurulan Osmanlı Devleti'ne bırakmıştır (Erendil, 1992).

Osmanlı Devleti Selçuklulardan başta kültür olmak üzere askerî, siyasi, iktisadi ve sosyal birikimler devralmış ve asırlar içerisinde bu birikimleri zenginleştirmiştir. Bu kapsamda ilk Türk devletlerinden asırlar içerisinde Selçuklulara devredilen taht, hutbe, sancak, nevbet, çetr, kılıç, tuğra ve tuğ takımları gibi hükümdarlık alametleri, Osmanlı Devleti tarafından da kabul edilmiş ve devralınmıştır. Hükümdarlık alametleri arasında bulunan ve askerî müzik geleneği oluşturan tuğ takımları ve nevbet, ilk Türk devletleri ve Selçuklularda olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de önem arz eden konumda bulunmuştur. Osmanlı Devleti'nde askerî müzik geleneğinin, bir fetih sonucunda başarılı olan Osman Gazi'ye Selçuklu Sultanı tarafından gönderilen sancak, kılıç ve tuğ takımı gibi hükümdarlık alametleri ile başladığı bilinmektedir (Erendil, 1992). “Oruç Beğ Tarihi” (1973) isimli çalışmaya göre, dönemin Selçuklu hükümdarı Sultan Alaeddin,

Osman Gazi'nin bahse konu fethini takdirle karşılamış ve Osman Gazi'ye tuğ, bayrak, sancak, boru, davul, nakkare ve kösler göndermiştir. Marsilli (1934) ise eserinde Sultan Alaeddin'in Osman Gazi'ye istiklal ve şeref sembolü olarak davul, sancak ve kılıç verdiğini, ayrıca Rum hâkimiyeti bulunan yerlere yürüyerek harp etmesine izin verdiğini belirtmiştir.

Osmanlı Devleti kuruluşu itibarıyla her alanda olduğu gibi askerî müzik alanında da hızlı bir gelişim göstermiştir. Selçuklulardan devralınan askerî müzik geleneği nevbet, Osmanlı Devleti'nin kurulduğu ilk yıllardan itibaren ismen değişikliğe uğramış ve mehter ismini almıştır (Tekeli, 2018). Türklerde askerî müziğin mehter ismiyle anılmasına Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarını kapsayan 14. yüzyılda başlanmıştır (Reinhard, 1992). "Osmanlı askerî musikisi olan mehter Osman Gazi devrinde hayat bulmuş ve bundan böyle savaşlarda ve çeşitli sebeplerle yapılan törenlerde adet olduğu üzere her gün çalınmıştır" (Tuğlacı, 1986:7). Fatih Sultan Mehmed dönemini kapsayan 15. yüzyıla gelindiğinde askerî müziğin kurumsallaşması ve teşkilatlaşmasına yönelik gelişmeler ön plana çıkmıştır. Fatih Sultan Mehmed dönemi ile birlikte mehter müziğinin icra edildiği askerî müzik toplulukları mehterhaneler kurulmaya başlanmıştır (Tezbaşar, 1975).

Osmanlı Devleti'nde altı asırlık bir süre içerisinde savaşlarda, törenlerde ve birçok alanda etkin bir şekilde istifade edilen mehterhaneler II.Mahmud döneminde gerçekleşen reform hareketleri kapsamında yerini çok sesli armonik müzik icra edebilen bando ve aynı zamanda müzik eğitim kurumu olan Musika-i Hümayûna bırakmıştır. İtalyan bando şefi Giuseppe Donizetti'nin başında bulunduğu Musika-i Hümayûn marifetiyle kurulan saray bandosu ve diğer bandolar devlet çapında çok sesli müzik anlayışının yayılması hususunda önemli rol oynamıştır.

Mehterhane ve Musika-i Hümayûn Osmanlı Devleti dönemi askerî müzik geleneğinin iki etkin kolunu oluşturmuş ve günümüz Türk askerî müzik geleneğini önemli ölçüde etkilemiştir.

2.3.1. Mehterhane

Türklerde askerî müzik geleneğinin teşkilatlı bir şekilde kurumsallaşmasının Osmanlı Devleti dönemi ile başladığı bilinmektedir. Selçuklulardan devralınan nevbet/nevbethane geleneği Osmanlı Devleti döneminde teşkilatı ve kuralları belirlenmiş olarak mehter/mehterhane geleneği şeklinde sürdürülmüştür. Osmanlı Devleti'nde

mehterhane olarak da isimlendirilen mehter, kuralları kesinleşmiş, teşkilatı ve tefrişatı nizama bağlanmış, müzik prensipleri belirlenmiş bir kuruluş olarak Osmanlı Devleti teşkilatındaki yerini almıştır (Sanal, 1964). Bu doğrultuda Türk müzikolog ve tarihçi Mahmud Ragıp Gazimihal “Türk Askerî Muzikaları Tarihi” isimli eserinde maddeler halinde mehterhane ile ilgili önemli tespitlerde bulunmuştur:

- Teşkilatı eski tabihanelere nispetle muhakkak ki gelişmiş ve icra kabiliyeti incelmıştır.
- Binlerce Türk musikicisi askerî bir disiplin altında olmak üzere elbirlikli meslektaşlık hayatına en başta bu ocak sayesinde imkân bulmuşlardı; ‘muzikacılık elbirliği’ bizde bu ocak sayesinde kurulmuştur.
- Devlet maaşına bağlı tek yaygın musiki ocağı mehterhane idi.
- Ordularda pek geniş kadrolu muzikalar yaşatmak hususunda Avrupa uzun zaman bu Türk sanat ocağını örnek edinmişti denilebilir.
- Müzik tanzimatımıza aynı ocağın eşiğinden girdik.
- Bizde ordu muzikacılığı, bu ocak sayesinde, yüce askerlik tarihimizin en eski, halk arasında o nispette girgin, en saygıdeğer ve en atalar armağanı bir müessesesi olmak imtiyazını elde tutmuştur. (Gazimihal, 1955:11)

Mehter ilk olarak I.Murad (1359-1389) döneminde bir ocak halinde teşkilatlanan Yeniçeri Ocağına bağlanmıştır. Mehter teşkilatı Osmanlı Devleti’nde Mehterhane-i Tabl-ı Alem ismi ile ifade edilmiştir (Tekeli, 2018).

Osmanlı Devleti’nde padişahlar başta olmak üzere devlet büyükleri mevki ve derecelerine göre himyelerinde mehter bulundurmuşlardır. Türkmen (2009) Osmanlı Devleti’nde merkezden taşraya kadar birçok devlet büyüğünün mehter bulundurduğunu, bu mehterlerin padişah mehteri olarak bilinen Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa’ya bağlı olduğunu belirtmektedir. Bazı kaynaklarda padişah mehterine Mehterhane-i Hakanî ve Mehterhane-i Humayûn denildiği gözlemlenmektedir. Sanal (1964)’a göre Osmanlı padişahları 17. yüzyıla kadar dokuz kat, 17. yüzyıldan sonra ise on iki kat mehter bulundurmuşlardır. Padişah mehterlerinin kat sayısı on iki olarak bulundurulduğu zamanlarda vezir mehterleri dokuz kat olarak teşkil edilmiştir. Vezirlerden itibaren daha düşük mevkilerde bulunanlar kat sayısı daha az mehter bulundurmuşlardır.



Resim 9. 1800'lü Yıllarda Dokuz Kath Mehter
Mecmu'a-i Tesâvir-i Osmâniye
(Arif Mehmed Paşa,1863:22)

Osmanlı Devleti'nde, Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa'ya bağlı olmak üzere yeniçerilere ait Tabl-ı Alem mehterleri ve esnaf mehterleri olmak üzere iki ayrı yapı bulunmuştur. Esnaf mehterleri düğün ve şenlik gibi etkinliklerde müzik icra etmiş, savaş zamanında Tabl-ı Alem mehterleri gibi görev yapmış topluluklardır. Tabl-ı Alem mehterleri saltanat sancaklarının muhafazasından sorumlu alemdarlar ve müziği temsil eden tabl mehterlerinden teşkil edilmiş askerî müzik topluluklarıdır (Sanal, 1964). Tabl-ı Alem mehterleri zaman içerisinde ismen değişikliklere uğramıştır.

Kanuni Sultan Süleyman zamanı

- M.1525 Alem Mehterleri
- M.1542 Cemaat-i Mehteran-ı Alem

III. Sultan Mustafa zamanı

- (1757-1774) Mehteran-ı Tabl-ü Alem-i Hassa

III. Sultan Selim zamanı

- (1789-1807) Tabl-ü Alem-i Hassa Mehterleri
- H.1210 Mehteran-ı Tabl-ü Alem-i Hassa
- H.1211 Hassa Tabl-ü Alem Neferatı

II. Sultan Mahmud zamanı

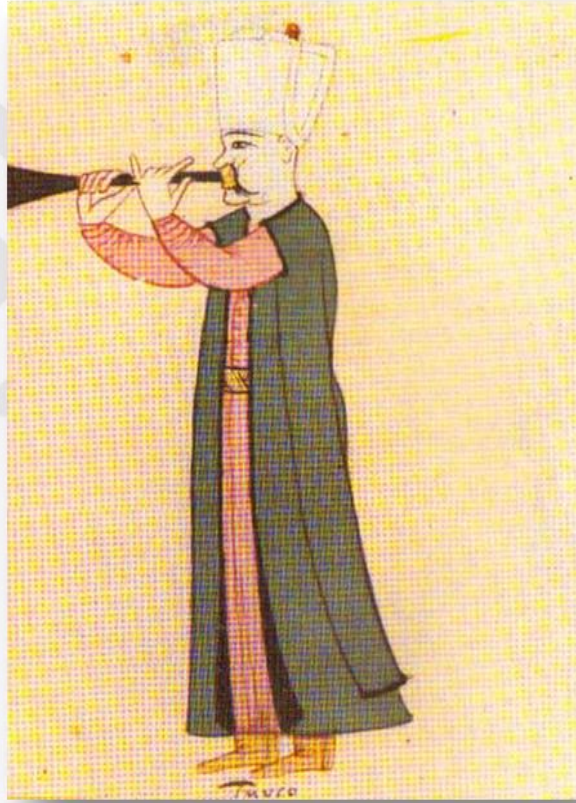
- H.1226 Alemdaran-ı Hassaya tabi Mehteran-ı Tabl-ü Alem-i Hassa
- H.1243 ve 1246 Mehteran-ı Tabl-ü Alem-i Hassa. (Sanal, 1964:8)

Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa teşkilatının başında idareci olarak Emir-i Alem (Mir-i Alem) ismi verilen kişi bulunmaktadır. Mehterhane ve saltanat sancakları Emir-i Alem'in himayesi altında yer almıştır. Bu kapsamda mehterhane ve saltanat sancaklarına yapılacak tayinleri Emir-i Alem belirlemiştir. Emir-i Alem savaşlarda ve törenlerde saltanat sancaklarının ön kısmında yürümekte ve ak alem ismi verilen beyaz bayrağı taşımaktadır. 16 ve 17. Yüzyıllarda Emir-i Alem himayesinde 228 mehterhane bulunmuştur (Uzunçarşılı, 1988a).

Tabl-ı Alem mehterlerinin icra yönünden idarecisi mehterbaşı (mehterbaşı ağa) ismi verilen kişidir. Mehterbaşı hiyerarşik olarak Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa teşkilatının başında bulunan Emir-i Alem'e bağlıdır (Tezbaşar, 1975). Sanal (1964) mehterbaşının mehterin müzikal açıdan yetiştirilmesinden sorumlu olduğunu belirtmektedir. Mehterbaşının genel olarak icrası iyi olan sazandelerden seçildiği bilinmektedir. Sanal (1964) çalgısında ehil ve üstat olan icracıların mehterbaşı olabildiğini, Kanuni Sultan Süleyman zamanında, zurna icrasında iyi olan Mustafa-i Bostan'ın Şehzade Mehmed'in Alem mehterinde mehterbaşı olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda Tezbaşar (1975) mehterbaşının aynı zamanda zurnazenbaşı olduğunu ve mehteri bu şekilde yönettiğini belirtmiştir.

Tabl-ı Alem mehterleri surnazenan/zurnazenan (zurnacılar), nefiriyan (borucular), tabbalin (davulcular), nakkarezenan (nakkareciler), zençciyan (zilciler), köszen, çevgen/çogan, alemdaran ve şakirdan (şakirdler) bölüklerinden teşkil edilmiştir. Tabl-ı Alem mehterlerinde temel olarak zurna, boru, davul, kös, nakkare ve zil çalgıları kullanılmıştır (Türkmen, 2009).

Zurnazenan bölüğü, zurna icracılarının bulunduğu bölüktür. Zurnazenan bölüğünün başında ser zurna veya zurnazenbaşı ismi verilen ağa bulunmaktadır. Zurnazenbaşı mehterbaşından sonra gelmektedir. Zurnazenbaşının önemli bir konumda bulunmasının sebebi çalgısının icra kuvvetinden kaynaklanmaktadır. Zurna, ezgilerin tam olarak icra edilebilmesine imkân tanıdığı için mehterin en önemli çalgılarından kabul edilmiştir (Türkmen, 2009). Zurna icracılarının sayıları çeşitli tarihlerde farklı mevcutlara sahip olmuştur. Bu kapsamda zurnazenan bölüklerinde 1525 yılında 231, 1566 yılında 43 ve 1595 yılında ise 44 kişi bulunmuştur (Boztaş, 2009).



Resim 10. Zurnazen
(Tuğlacı, 1989:38)

Tabl-1 Alem mehterlerinde iki çeşit zurna kullanıldığı bilinmektedir. “Bunlardan birincisi Osmanlı ve Kırım mehterhanelerinde çalınan ve kaba zurna adı verilen kalın ses veren iri zurnadır. Cura zurna denilen ve ince sesli olanı ise davul ve nakkare ile birlikte çalınandır” (Tezbaşar, 1975:65).

Nefiriyan bölüğü, nefir veya boru icracılarının bulunduğu bölüktür. Nefiriyan bölüğünün başında boruzenbaşı veya ser boru ismi verilen ağa bulunmaktadır. Bölüğün diğer efradına borucu veya boruzen adı verilmektedir. Bahse konu icracılar er rütbesindedir (Tezbaşar, 1975).



Resim 11. Boruzen
(Tuğlacı,1989:39)

Tabl-1 Alem mehterlerinde perdesiz boru kullanılmıştır. Mehter boruları düz olup perde delikleri yoktur. Boru ağızlıktan sonra düz ve ince olarak uzanan bir yapıya sahiptir (Tuğlacı, 1986). Mehterhanede kullanılan borular pirinçten yapılmıştır. Tiz ve uzun sesleri icra etmek için kullanılmıştır. Boruda sesler sağ el ile kavranmak suretiyle dudak marifetiyle çıkarılmaktadır (Sanal, 1964).

Tabbalin bölüğü, davul icracılarının bulunduğu bölüktür. Tabbalin bölümünün başında davulcubaşı, tabbal veya ser tabl ismi verilen ağa bulunmaktadır. Başlarında davulcubaşı ağa bulunur. Subay rütbesini haiz olup baş mehter hüviyetini taşımaktadır. Bölüğün diğer efradına davulcu (davulzen) denilmektedir. Bahse konu icracılar er rütbesindedir (Tezbaşar, 1975).



Resim 12. Davulzen
(Tuğlacı,1989:43)

Davul tarihten beri Türklerin askerî müzik geleneğinde yerini koruyan bir çalgı olmuştur. Mehterde kullanılan davul tahta bir kasnak ile kasnağın iki yanından gerilmiş deriler, germe bağlar, kaytan ve tokmalardan ibaret bir çalgıdır. Mehterhanelerde genel olarak davul, beşaret, asayiş, savaş, derbend, nöbet ve haberleşme hususlarında kullanılmıştır (Sanal, 1964).

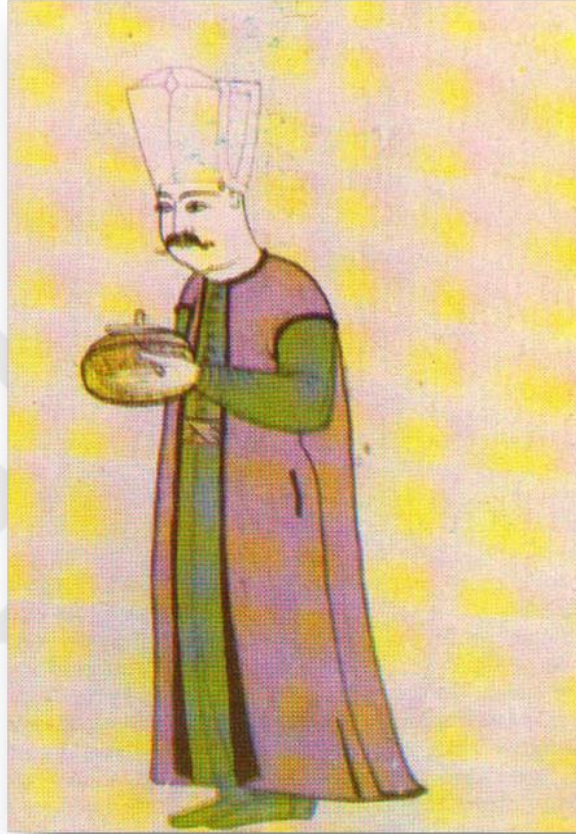
Nakkarezenan bölüğü, nakkare icracılarının bulunduğu bölüktür. Nakkarezenan bölüğünün başında ser nakkare veya nakkarezenbaşı ismi verilen ağa bulunmaktadır. Subay rütbesini haiz olup kıyafeti mehterbaşınınki gibidir. Bölüğün diğer efradına nakkarezen veya nakkareci adı verilmektedir. Bahse konu icracılar er rütbesindedir Nakkarezenan bölüğü mehterhanenin en kalabalık bölüklerindedir (Tezbaşar, 1975).



Resim 13. Nakkarezen
(Tuğlacı,1989:44)

Nakkare, davul ve kös gibi vurmali çalgıların dışında mehterin özellikle askerî haberleşmede kullandığı bir diğer önemli çalgı olmuştur. Nakkare mehterin icra ettiği müziğin usûl aralarını dolduran ve icraya canlılık katan bir çalgıdır. Nakkareler kâse görünümlü iki bakır üzerine deri gerilmesiyle yapılmış olan ve zahme ismi verilen tokmaklar ile icra edilen çalgılardır (Tekeli, 2018).

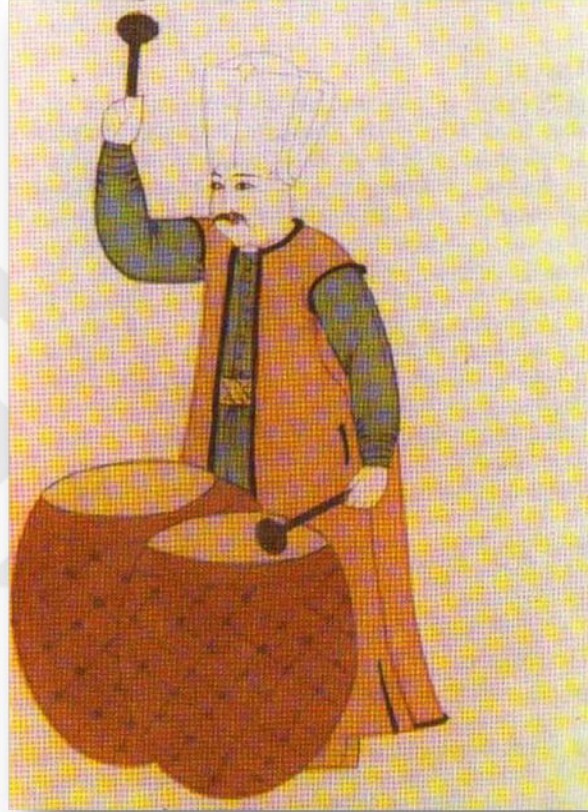
Zençciyan (zilzen) bölüğü, zil icracılarının bulunduğu bölüktür. Zençciyan bölüğünün başında ser zil, zilzenbaşı veya zilcibaşı ismi verilen ağa bulunmaktadır. Subay rütbesini haiz olup kıyafeti mehterbaşıninki gibidir. Bölüğün diğer efradına zilzen veya zilci adı verilmektedir. Bahse konu icracılar er rütbesindedir. (Tezbaşar, 1975).



Resim 14. Zilzen
(Tuğlacı,1989:45)

Zil her zaman davul ve kös gibi çalgılar ile birlikte Türklerin askerî müzikte kullandığı önemli çalgılardan biri olmuştur. Sanal (1964)'a göre ziller mehter müziğinde çift olarak kullanılmıştır. Mehterhanede zil kullanımında dik çalış, yatık çalış ve halilevi çalış teknikleri bulunmaktadır. Mehterde ziller özellikle ceng-i harbilerde kendilerine has bir düzüm ile icra edilmiştir.

Köszen bölüğü, kös icracılarının bulunduğu bölüktür. Kössen bölüğünün çoğu zaman davulcular bölüğü içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Kössen bölüğünün başında köşçübaşı veya ser küsî ismi verilen ağa bulunmaktadır. Bu ağa subay rütbesindedir. Bölüğün diğer efradı ise er rütbesindedir. Kös bölüğü mehter takımına sonradan ilave edilmiş bir bölüktür (Tezbaşar, 1975).



Resim 15. Kössen
(Tuğlacı,1989:41)

Kös mehterin en görkemli çalgılarından biridir. Seferler, savaşlar ve fetihler başta olmak üzere elçi divanlarında, bayramlarda, idam zamanlarında, haber verilmesi gereken olaylarda, göç zamanlarında yerleşik veya bindirilmiş olarak etkin bir şekilde kullanılmıştır. Kösen madenden bir kâse üzerine gerilmiş deve derisi ve tokmaklardan ibarettir. Kösenin kaidesi ve deri gerilmiş yüzü daire şeklindedir. Ebatlarına göre sırası ile deve köseni, at köseni ve fil köseni olarak isimlendirilmişlerdir (Sanal, 1964). Mehterde bahse konu temel çalgılar dışında, mehter düdüğü, kurrenay, tabılbaz, ve def gibi çalgılar da yer almış ve aktif bir şekilde kullanılmışlardır (Erendil, 1992).

Çevgen/çogan bölüğü, mehter ezgilerini okuyanların bulunduğu bölüktür. Okuyucu isminde takımın iki katı sayısında mevcutlu bir bölüktürler. Elllerinde bulunan zilli çevgenlerle marşlar okurlar ve ritim tutarlar. Hepsi ağa (subay) rütbesindedir (Tezbaşar, 1975).



Resim 16. Çevgen/Çogan

www.europeana.eu

(Araştırmacı tarafından 27.02.2020 tarihinde erişilmiştir)

Alemdaran bölükleri mehterhane bünyesinde bulunan ve saltanat sancaklarını taşıyan bölüktür. Türkmen (2009)'e göre Alemdaran bölüğü mehterin devleti temsil etmesini sağlayan alemleri koruyan ve taşıyan, aynı zamanda Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa'ya adını veren bir bölüktür. Alemdaran bölüğü mehterin önünde tuğ ve sancaklar taşır. Bölüğün başında sancaktar ismi verilen ağa bulunmaktadır.

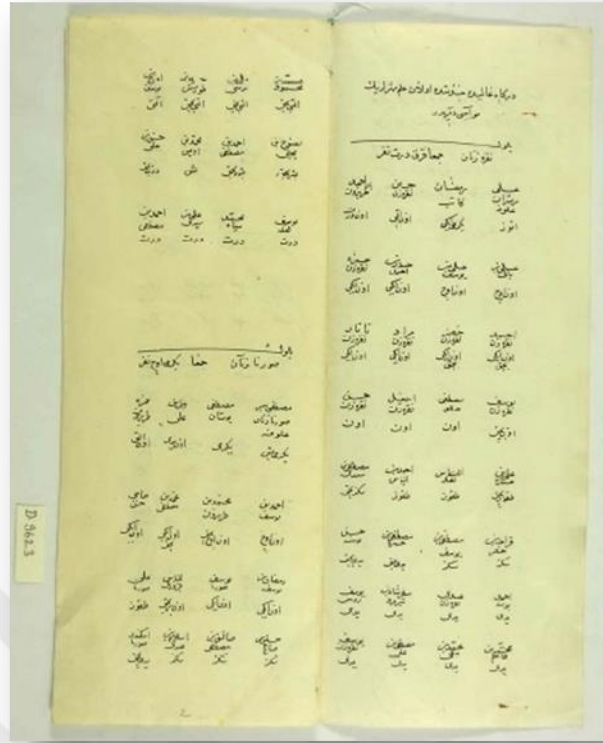
Şakirdan (şakirdler) bölüğü mehter icracılarının yetiştirilmesi ile alakalı bölüktür.

Mehter sazandeleri Enderunda yetiştirilirdi. Enderunda büyük ve küçük çıkmalarda yer açılınca Galata Sarayı'nın, İbrahim Paşa Sarayı'nın ve Edirne Sarayı'nın acemi oğlanları arasından seçilmiş olanlar Enderun'a alınarak musiki eğitimine tâbi tutulurdu. Bunlara 'şâkirdan' denilirdi. Acemi oğlanlar büyük ve küçük odalara alınıyorlar ve bu odalardaki eğitimleri sonunda terfi ederek liyakatlerine göre diğer odalara naklolunuyorlardı. Şakirdler, m. 1622-1628 yıllarında 'has oda' hariç olmak üzere 'büyük oda', 'küçük oda', 'seferli odası', 'kiler odası' ve 'hazine odası'na dağılmış bulunuyorlardı. Büyük ve küçük çıkmalarda sazandeler dış hizmetlere tâyin olunurlardı. Bir kısmı sipahi olur, bir kısmı müteferrika olarak sarayda alıkonulurdu. Sazandelerin bazıları da 'tabl-ü'alem-i hassaya' ayrılırdı; 'ibtida şühegân' denilen bu mülâzimler ile münhaller doldurulurdu. (Sanal, 1964:12-13)

Tabl-1 Alem mehterlerinin kadroları genel itibarıyla 60-200 icracıdan oluşmaktadır. Ancak savaş zamanlarında bu sayının 3250 icracıya ulaştığına dair bilgiler de mevcuttur. Bahse konu kadroların, mehter teşkilatının ilk kurulduğu zamanlarda kısıtlı olduğunu çeşitli araştırmalardan öğrenmekteyiz:

Mehter'in teşkilatı ve kadro sayıları ile ilgili bildiğimiz en eski bilgi Sultan II.Murad (1421-1451) dönemine aittir. Bu dönemde Burgonya Dükü Philippe'in (1419-1467) hizmetinde görev yapan ve 1432-1433 yılları arasında Mısır, Kudüs ve Osmanlı Devleti'ne yaptığı yolculukları bir rapor halinde sunan Bertrandon de la Broquiêre, bu seyahatleri sırasında 1433 yılında uğradığı Edirne'de gördüğü çalgı takımını '...on iki yahut on dört adam vardı, bunların ikisi halk ozanı, biri boru, biri kös, geri kalanı da en az sekiz çift nakkare çalan çalgıcılardı. Hepsi de ata binmiş, hayhuy içinde gidiyordu...' şeklinde tarif etmiştir. Gördüğü bu mehter, hareket halindeki bir atlı mehterdir. (Vural, 2011:5 akt. Tekeli, 2018:48)

Fatih Sultan Mehmed dönemini incelediğimizde 1480 yılında Tabl-1 Alem mehterlerinin kadrosu 100 icracıdan oluşmuştur (Tekeli, 2018). Kanuni Sultan Süleyman döneminin ilk yıllarında mehterin kadrosunun 125 icracıdan oluştuğunu Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde bulunan 1525 yılına ait mevacib defterinden öğrenmekteyiz.



Resim 17. 1525 Yılı Mecavib Defterinde Mehter Kadro Bilgileri
(Boztaş, 2009:114)

Kanuni Sultan Süleyman döneminin ilerleyen yıllarında mehter icracılarının sayıları bir hayli artırılmıştır. “D’Aramon seyahatnamesindeki kayda göre on altıncı asır ortalarında padişaha ait mehter takımı ile mehterbaşına tabi mehterler bin iki yüz olup bunların bir kısmının atlı ve bir kısmının yaya buldukları anlaşılıyor” (Monsieur D’Aramon, 1887 akt. Uzunçarşılı, 1988a:451-452).

17. yüzyılda gerçekleşen Viyana Kuşatması’nda, Avrupalılara korku salan mehterin güçlü bir kadro ile kuşatma sahasında yer aldığı bilinmektedir.

1683 yılının 12 Eylül günü Viyana varoşlarındaki Kahlenberg eteğinde kös vuran mehteran, Türklerin savaş meydanlarına getirdikleri en büyük mehter takımıdır. 3250 müzisyenden oluşan mehter yeri göğü inletirken davul, zurna, zil ve daha çok farklı çalgıların aynı anda çıkardığı ses, Avrupa insanı tarafından ilk defa duyuluyordu. (Çelik, 2009:256 akt. Vural, 2012:71)

18. yüzyıla gelindiğinde mehterin kadro derinliği ile ilgili önemli bilgilere ulaşmaktayız. Uzunçarşılı (1988a)’ya göre 1755 ve 1766 yıllarına ait Tabl-ı Alem mehteri

maaş defterlerinde 16 zurnazen, 8 nakkarezen, 16 davulzen, 7 zilzen, 12 boruzen ve 5 köszenin olduğu bir kadronun varlığı söz konusudur.

19. yüzyılın ilk çeyreği ile birlikte II.Mahmud'un reform hareketleri kapsamında, yeniçeri ocağının kaldırılması neticesinde mehterhaneler kapatılmıştır. Ancak yeniçeri ocağının yerine kurulan yeni ordu ile birlikte küçük kadrolu mehterler teşkil edilmiştir. Gazimihal (1955)'e göre yeni teşkil edilen mehterlerin kadrosunda 2 zurnazen, 2 nakkarezen, 2 davulzen, 2 zilzen ve 2 de trampetçi yer almıştır. Bahse konu mehterler kısa süre içerisinde devamlılıklarını yitirmişlerdir.

Osmanlı Devleti döneminde mehterhanelerde kullanılan ses sistemine değinmekte fayda bulunmaktadır. Askerî müzikte Hunlar döneminde pentatonik, Göktürkler döneminde on iki perdeli, Uygurlar döneminde modal, Selçuklular döneminde Safiyyüddin Urmevi'nin on yedili perde ses sistemini kullanan Türkler Osmanlı Devleti döneminde, çalgılarda yaşanan gelişmeler neticesinde makamsal ses sistemini tatbik etmişlerdir (Göher Vural, 2011b; Uçan, 1997; Uslu, 2011).

Mehter musikisinde kullanılan makamlar Türk musikisinin başka kollarında kullanılanların aynıdır. Mehter musiki eserlerinde, nota metinleri elde bulunanlarında ve isim olarak bilinenlerinde olmak üzere 25 makam kullanılmıştır. Bu makamlar eserlerin bestelenmiş olduğu asıl makamlardır. Beste içinde yapılan makam geçkileri aynıdır. Makamların dizileri Türk musiki ses sistemine göre teşekkül etmiştir. Makamların klasik tasnifinde 7 avaze, 12 makam, 24 şube ve 48 terkip ayrılırdı. Bu tasnif küçükten başlayarak zamanla büyümüştür. Sonraları makamların çoğalmasında neticesinde bu tasnif kâfi gelmemiş ve birçok makam tasnifin dışında kalmıştır...Mesela irak makamı dini hisler tebliğ eden bir makam olarak tanındığı halde, mehter musikişinasları bu makamda Elçi peşrevi, Hünkâr peşrevi, fahte harbi peşrev olmak üzere iki tane mükemmel tören peşrevi ile bir tane askerî hava bestelemişlerdir. Saba makamı gibi hicran ve hüsrânı ifade eden bir makamdaki At peşrevi ve bir Sancak peşrevi muvaffakiyetle ezgilenmiştir. Keza dini hisleri tebliğ eden segâh makamında bestelenmiş olan Sancak peşrevi eşine az rastlanır bir askerî musiki üslûbundadır. Bir savaş havası olan Ceng-i harbî ve kadırgalarda çalınan Kadırga peşrevi neva makamındadır. Rast makamı da harbi peşrevlerin ve nevbet havalarının bestelenmesinde kullanılmıştır. (Sanal, 1964:36)

Mehter müziğinde irak, saba, segâh ve rast makamı ile birlikte acem, bayatî, buselik, evc, çargâh, gülûzar, kürdi, hüseyini, muhayyer, mahûr, nihavend, neva, nikriz, pençgâh, rehavî, rahatülervah, sümbüle, tahir, uzal, uşşak ve zirgüleli hicaz makamları kullanılmıştır (Budak, 2000; Türkmen, 2009).

Mehter müziğinde kullanılan usûller ahlâtî ve yarım ahlâtî, ceng-i harbî, berefşan, def, büyük hafif, devr-i kebir, çenber, devr-i hindi, değışme, saf, fahte ve fahte-i kebir,

düm devir, sakil, düm sakil, düyek, fer, hafif, küçük hafif, semai, revani ve sofyandır (Budak, 2000; Sanal, 1964).

İlk Türk devletleri döneminde, Selçuklu devletleri döneminde ve diğer Anadolu beylikleri döneminde savaşta ve barışta belirli amaç ve hedefler doğrultusunda kurulan ve kullanılan askerî müzik toplulukları, Osmanlı Devleti döneminde de çeşitli amaç ve hedefler doğrultusunda kurulmuş ve etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Türk devletlerinde hükümdarların cülus törenlerinde askerî müzik topluluklarının varlığı vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Osmanlı Devleti padişahlarının cülus törenlerinde de askerî müzik topluluğu mehter her zaman yerini almıştır. “Selim-name” isimli eserde Yavuz Sultan Selim’in cülus töreninde mehterin varlığına değinilmektedir:

...herkes divan kapusundan ta Yenibağçeye varınca manend-i muğr-u tuyür uçmakda idiler. Bir an Yenibağçe Daru’s-Selam ve Daru’l-Huld olub, asuman-rıf’at felek-bestat otaklar ve sayebanlar kurulub, çetr-i hümayun-ı Osmani tutulub ve adet-i sabika üzre cümle Yeniçeriler hazır ve amade olub havlıların kurdular. Alem-i mehterleri, tabl-u küs-i husrevani ve nakkare ve sanc-ı giti-sitani birle alem ve kayınatı pür-huruş eylediler. (Celal-zade Mustafa, 1990:98)

Kanuni Sultan Süleyman’ın cülus töreninde mehterin yer aldığına dair bilgiye “16. Yüzyıl Osmanlı Devleti’nde Cülus ve Cenaze Törenleri” isimli eser vasıtasıyla ulaşmaktayız:

Kaptan-ı derya ve diğer denizciler mağribi şeb külahları, sultani tolga ve davudi zırhlarla alay halinde dururken diğer taraftan da Rumeli Beylerbeyi’nin mülazımları adamları ile beraber pelenki libasları, Rüstemi kulahları ile etrafa hayranlık ve korku veriyorlardı. Serracılar ve at oğlanları donatılmış olan filler ve zürafalarla gösteri yaparken bir iki çift nekkare ve tabl, nay ve nefir ve surnayla çeşitli güzel ezgiler çalınıyordu. (Tarım Ertuğ, 1999:49)

Osmanlı Devleti’nde mehterhaneler nevbet vurulması geleneğini uzun yıllar sürdürmüşlerdir. Türkmen (2009) Mehterhane-i Tabl-ı Alem-i Hassa’da ve diğer mehterhanelerde Nevbet-i Padişahî vurulduğunu, bu uygulamanın yatsı namazını müteakip üç fasıl halinde dua ile icra edildiğini belirtmiştir. Sabah namazlarından önce halkın uyandırılması amacıyla da nevbet vurulduğu bilinmektedir. 16. yüzyılda İstanbul’da yaşadığı bilinen Cenovalı Giovanni Antonio Menavino (1551, akt. Aksoy, 2003)’ya göre mehter her sabah saat ikide ve şafak sökmeden bir saat önce nefir, zurna,

kös ve davullar ile nevbet vurmıştır. Mehterin nevbet görevlerine dair bilgilere 17. yüzyılda yaşamış olan gezgin ve nesir yazarı Evliya Çelebi sayesinde ulaşmaktayız.

Evliya Çelebi'nin anlattığına göre çalıcı mehterlerin yeri hünkâr sarayının kapılarından biri olan Demirkapı yakınlarındadır; çalıştıkları yerin ortasında, Menavino'nun sözünü ettiği, dört köşeli yüksek bir kule vardır, işte mehterler burada üç fasıl, bir de çeng-i harbi çalıp padişaha dua ederler, sabaha üç saat kala da, başta divanda hazır bulunacaklar olmak üzere herkesi namaza kaldırmak için üç kere faslederler...Bir de Yedikule mehterleri vardır. Bunlar akşam karanlığı bastırıldığı zaman ve sabahleyin gene üç kere faslederler. Bu Fatih Sultan Mehmed zamanında konulmuş bir kanundur. İstanbul'un mevleviyet yerlerinde, yani Eyüp'te, Kasımpaşa'da, Galata'da, Tophane'de, Beşiktaş'ta, Rumelihisarı'nda ve Kızkulesi'nde her akşam ve her sabah mehter musikisi icra etmeleri ve o sırada subaşılının, kadıların, dizdarların uyanık bulunması Fatih kanunudur. (Aksoy, 2003:32)

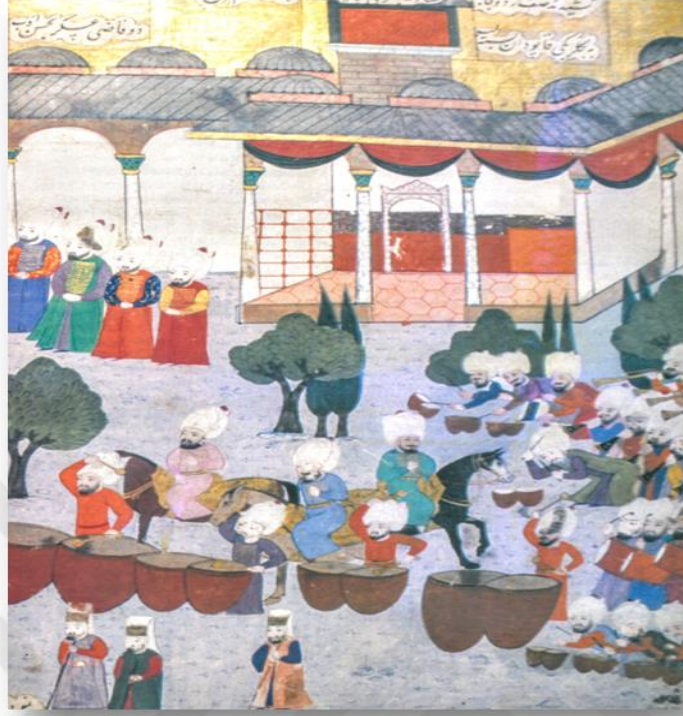
Nevbetin, Selçuklularda olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de başta namaz olmak üzere çeşitli vakitlerin tayin edilmesi maksadıyla vurulduğunu yukarıda yer alan metinde gözlemlemekteyiz.

Mehterhaneler, arife divanı olarak isimlendirilen bayram tebriklerinde görev almışlardır. Arife divanı tebriklerinde mehterhanelerin namaz vakitlerinde nevbet vurduğu bilinmektedir.

Arife gününden itibaren kös, nakkare, zurna ve nefir gibi güçlü seslerin olduğu çalgıları kullanan mehter takımı kutlamalara heyecan ve şevk verirdi. Mehter takımı ikinci avluda, mutfak tarafındaki revaklara yakın bir kısma yerleşerek sabah namazından sonra ve törenden hemen önce müzik icrasına başlardı. Özellikle köslerle yapılan peşrev/giriş ihtişam etkisi oluşturarak etkileyici bir ortam hazırlardı. Bayramlaşma töreni seferde veya göçte bile olsa mutlaka mehter takımının icrası ile gerçekleşirdi. (Tarım Ertuğ, 2006 akt. Boztaş, 2009:88)

Uzunçarşılı (1988a), Arife divanı tebriklerine ikindi namazından sonra dua ile başladığını, duaya müteakip mehterin vurması ve çavuşların alkışlarıyla törene devam edildiğini ve törenin son olarak yine dua ile bitirildiğini belirtmiştir.

Osmanlı Devleti'nde Muayede törenlerinde mehter vurulmuştur. Uzunçarşılı (1988a)'ya göre Ramazan ve Kurban bayramı törenleri Muayede olarak isimlendirilmiştir. Muayede törenlerinden bir gün önce ikindi ezanından sonra mehter dinlenir ve merasim yapılırdı. Mehter icrası esnasında divan çavuşları alkış tutar, törenin sonuna doğru divan nevbeti vurulur ve duaların edilmesiyle tören sona ererdi.



Resim 18. Bayram Töreninde Mehter

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
Şehinşahname II B.200, 160a

(Araştırmacı tarafından 03.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Barış zamanlarında mehterhaneler devlet erkânına ve halka yönelik olarak konserler icra etmişlerdir.

Mehterin kuruluş amaçlarından biri de, halkın müzik ihtiyacını sağlamaktır. Asker bir millet olarak Türkler, ruhsal bakımdan tatmin edilmek isteğinde olduklarından, topluma musiki hizmeti, bunların kuruluş sebeplerinden birini teşkil eder. Mehterlerin günün belirli zamanlarında, günümüzün konser anlayışına uygun şekilde halka müzik şöleni vermeleri bu amaca hizmet içindir. (Erendil, 1992:14-15)

Osmanlı Devleti döneminde mehterhaneler Arife günlerinde ve sonraki bayram günlerinde şehrin belirli yerlerinde konserler vermiştir (Sanal, 1964). Osmanlı sarayı düğün ve şenlikleri olan sür-ı hümayûnlarda mehterin yer aldığı bilinmektedir (Arslan, 1999).



Resim 19. Şenlik Esnasında Mehter

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi

Surname-i Vehbi 3593, 116a

(Araştırmacı tarafından 03.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Padişah IV. Mehmed döneminde 1675 yılında gerçekleşen Şehzade Mustafa'nın sünnet düğününe yönelik olarak çok üst düzey bir devlet töreni icra edilmiştir. 17. yüzyılda yaşamış olan İngiliz bilim adamı John Covel Şehzade Mustafa'nın sünnet düğününe şahit olmuş ve düğün tertibine yönelik bir çizim yapmıştır. Mevcut çizimde padişahın otağı ortada, sağ yanında vezirler, paşalar, yeniçeri ağaları ve sünnet çadırı, sol yanında ise kahveciler, baltacılar, şehzade hocaları ve mehter yer almaktadır. Covel'in çizdiği bu düzen yarım aya benzetilmektedir. "Edirne Şenliği" isimli eserde IV.Mehmet'in bahse konu sünnet düğününde yer alan mehter ile ilgili hususlara değinilmiştir:

Halk çocuklarının sünnet çadırı yarım ayın sağ tarafındaki en ucundaydı, donanma şenlikleri için hazırlanan yerin yakınında ve mehter takımıyla da tam karşı karşıyaydı. Böylece, sünnet olacak çocuklar alayla Mehter tarafından alınıp padişahın önüne götürülüyordu... Mehter şenlikteki törenleri başlatan ve yürüten bir araçtı: 'Tabl-u nekaare vü küs-ü surna/Velveyleyle salıcak çerha sada' bundan sonra da tören başlardı...Mehter takımı bütün şenlik süresince orada bulunduğu

için, çalgıcılar nöbetleşe çalarlardı. 1582 şenliğini gören bir yabancı tanık mehter takımının on onbir saat sürekli olarak çaldığını, ama arada çalgıcıların değiştirilip dinlendirildiğini belirtiyor. (Nutku, 1987:48, 80-81)

Osmanlı Devleti'nde elçi kabul ve karşılama törenlerine büyük önem verilmiştir. İlk Türk devletlerinde olduğu gibi Osmanlı Devleti'ndeki elçi kabul ve karşılama törenlerinde de askerî müziğin gücünden yararlanılmıştır. Tezbaşar (1975)'a göre Osmanlı Devleti'nde yabancı elçilerin kabulü ve karşılama törenlerinde mehter her zaman yerini almıştır. Aynı şekilde Osmanlı Devleti bir ülkeye elçi gönderdiğinde elçi heyeti ile birlikte devletin gücünü simgelemek adına mehter göndermiştir. "1666 yılında Viyana'ya elçi olarak atanan Kara Mehmet Paşa, kente mehter takımı eşliğinde girmiş, mehter elçilik binası yanında Viyanalıları konserler vermişti" (Kahramankaptan, 2009:60). Bu kapsamda elçi kabul ve karşılama törenlerinde icra edilmek üzere Elçi peşrevi bestelendiği bilinmektedir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren lağvedilen mehterhanelerden yıllar sonra 1914 yılında temsili olarak kurulan Mehterhane-i Hakanî çeşitli görev ve etkinliklerde yer almıştır.

...Buradaki görevi halkta ve cepheye gidecek askerlerde hamasi milliyetçi duygular uyandırmaktı. Mehter takımı günlük müze programlarının yanı sıra, şehrin çeşitli yerlerinde şehit aileleri, gaziler ve savaş muhacirleri yararına çeşitli konserler verir, savaşlarda yaralanmış gazileri neşelendirmek için hastanelere ziyaretler yapardı. (Shaw, 2004:278 akt. Tekeli, 2018:81)

V.Mehmed (Reşad) Mehterhane-i Hakanîye büyük önem vermiştir. Sarayda verilen yemek ve davetlerde mehterin konser vermek üzere yer aldığı bilinmektedir.

Topkapı'daki Askerî Müze'de yeniçeri kıyafetleriyle bir mehterhane takımı tertip kılınmıştı. Bunlar zaman zaman saraya getirilip, padişahın huzurunda konser vermeleri arzu edilirdi. Padişah, belirli günlerde bakan ve milletvekillerini Malta Köşkü'nde öğle yemeğine davet ederdi. Yine böyle bir ortamda mehter takımı, bakan ve milletvekillerine bir konser verecekti. Bir önceki gece, yani 29 Nisan 1916'da Kut'ül- Amâre zaferinin haberi saraya ulaşınca, padişah bu güzel haberin Malta Köşkü'nde davetli bulunan bakan ve milletvekillerine de okunmasını istedi. Hatta kendisi de buraya giderek bir tebrik merasimi yapılarak çok hoş bir gün geçirdi. (Türkgeldi, 1949:134)

V.Mehmed döneminde Mehterhane-i Hakanînin karşılama törenlerinde yer almış olduğu bilinmektedir.

15 Ekim 1917'de Alman İmparatoru, Birinci Dünya Harbi'nin en buhranlı döneminde üçüncü defa İstanbul'a bir ziyarette bulunmuştu. İstanbul'da top atışlarıyla karşılanan imparator, şehri gezmiş ve diğer iki gezisinden çok farklı olarak Çanakkale Savaşı'nın geçtiği yerleri de ziyaret ederek Türk askerinin başarısını takdir etmişti. Alman İmparatoru 18 Ekim 1917'de mihmandarı Esad Paşa, Alman hariciye nazırı ve Almanya büyükelçisiyle beraber Askerî Müze'yi de ziyaret etti. Burada müze müdürü Muhtar Paşa tarafından karşılanan Alman İmparatorunu giriş kapısında otuz beş kişilik mehter takımı Turhan Marşı'yla selamladı. (Tekeli, 2018:83-84)

Osmanlı Devleti döneminde mehterhanelerin en büyük katkısı şüphesiz ki seferlerde ve savaşlarda gerçekleşmiştir. “Topçular Katibi Abdülkadir Efendi Tarihi” (2003) isimli eserde, sefere çıkan Osmanlı ordusunun her hareketinin mehteranın müzik icrasıyla başladığı, mehter sesinin ordudan önce düşmana ulaştığı ifade edilmektedir. Bahse konu “Topçular Katibi Abdülkadir Efendi Tarihi” (2003) isimli eserde seferler esnasında köprü, yol, kale yapımları gibi istihkam faaliyetlerinde görev alan askerlerin çalışma gücünü ve morallerini artırmak üzere mehterin müzik icra ettiği belirtilmiştir. Padişah I.Bayezid düzenlediği seferlerde mehteri etkin bir şekilde kullanmıştır. “Tevârih-i Al-î Osman” (2000) isimli eserde I.Bayezid'in Bosna'ya doğru sefere çıktığı ve Bosna topraklarının mehter sesi ile dolduğu ifade edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin askerleri sefer esnasında kendi topraklarından ve önemli merkezlerin yanından geçerken, şehir girişlerinde, çıkışlarında mehter döğülürdü. Burada halka güvende olduğu mesajı verilir, devletin halkını korumak için güçlü olduğu belirtilirdi. Bu sesi duyan halk kendisini güvende hisseder, devletine güvenir ve devleti ile gurur duyardı. (Boztaş, 2009:92)

Osmanlı Devleti'nde seferler hususunda çeşitli bilgilere Evliya Çelebi vasıtasıyla ulaşmaktayız. Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde, mehterin Malta Seferi'nde yer aldığına dair ifadeler geçmektedir:

Yıldızbilimde çağın en olgun bilginleri olan Münecim başı Çelebi, Münecim Hasan Küfri, Münecimek Efendi ile Sadreddin zade Efendi astropla saad yani uygun saatin gelip çattığını serdara 'sultanım eyyam saadtir hareket buyurun' dediklerinde, serdar-i azam Yusuf Paşa kapudan paşaya salya denir deyu emr edince, yedi yüz yerden cengi harbiler çalınıp en önce baştardadan gülbang-i Muhammedi çekildi. Sonra bir yaylım tüfek, bir yaylım top atılıp sadası gökleri tuttu. Denizin üstü kara barut dumanıyla kara denize döndü. Gülbang sadalarıyla yer gök titreyip tekrar üç yaylım tüfek şenlikleri edilerek en önce baştarda avanta demir hareket ederken çalıcı mehterbaşı segâh faslıyla Sinan Paşa köşkü önüne geldi. (Evliya Çelebi, 1983:99-100)

Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde bahsedilen ceng-i harbi mehterin, sefer sırasında orduya savaşa başlama işareti vermek, savaş sırasında orduya moral ve coşku, düşmana ise korku ve endişe vermek üzere icra ettiği bir usuldür.

...buyurdu ki, mehteran-ı darbi خَالِدُونَ فِيهَا هُمْ deyub, ceng-i harbi çaldılar. Ve her yanadan asakir-i pür-gayret ve cünud-ı sahib-hamiyyet وَجَاهِدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَجَاهِدُوا sadasını dehen-i süfar-ı tir-i zaferperden halka-i güş-ı zirhlara memlü edüp, sahra-yı cihana saldılar (Sağırlı, 1993:47).

Sağırlı'nın belirtmiş olduğu metinde özet olarak mehterin vuracağı ceng-i harbiye Bakara Suresi'nin 217. ayeti (ve onlar orada sürekli kalacaklardır) ile başladığı ve Hac Suresi'nin 78. ayeti ile (Allah yolunda hakkıyla cihad edin) savaşıarak devam edildiği ifade edilmektedir. Osmanlı Devleti'nde ceng-i harbinin hemen her zaman dualar ile birlikte icra edildiği bilinmektedir. Gazimihal, "Türk Askerî Muzikaları Tarihi" isimli eserinde ceng-i harbiye değinmiştir:

Savaş meydanında vurulan tabilhane havalalarının da muayyen olduğu edebi metinlerden anlaşılıyor. Çeng-i harbi bu cümledendir. Mısır fethinin sevinci içinde Enderunlu Vasıf'ın musiki ıstılahlarını kullanarak söylediği tarihin henüz ilk beytinde o tabirle bir daha karşılaşılıyor; 'Çalınsın çeng-i harbiler döğülsün kus-i şadiler, Nida etsin münadiler bugün idüp ıtrayı'. (Gazimihal, 1955:30)

Kanuni Sultan Süleyman 1566 yılında Zigetvar Kuşatması'nı gerçekleştirmiştir. Padişahın bu kuşatmaya yönelik sefer sırasında mehteri yanından ayırmadığı bilinmektedir. Zigetvar Kuşatması'nın tasvir edildiği Resim 20'de bulunan minyatürün sağ üst bölümünde at binmiş mehterin bulunduğunu gözlemlemekteyiz.



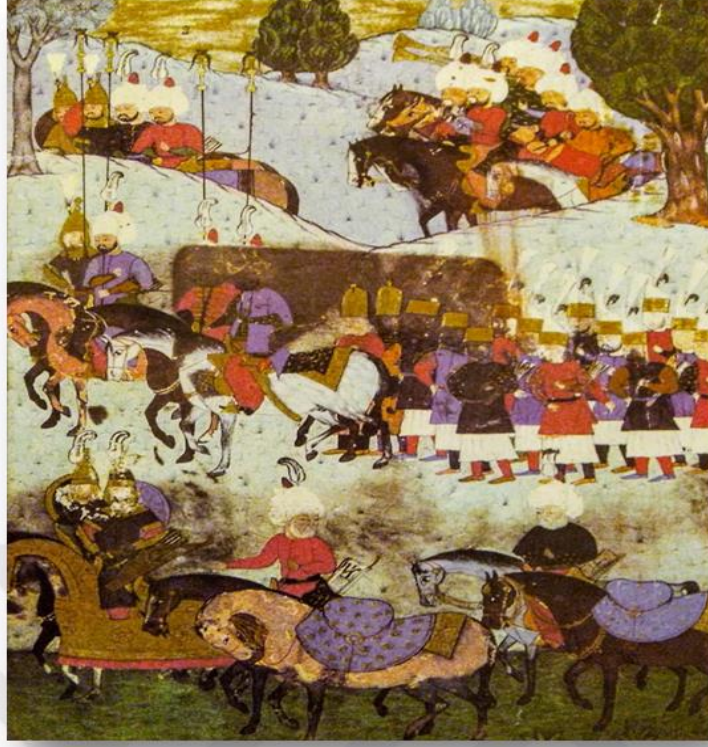
Resim 20. Zigetvar Seferi'nde Mehter
(Tarım Ertuğ,1999:102)

Mehterhaneler sefer ve savaşlarda Osmanlı askerlerinin moralini üst seviyeye çıkarıcı, düşmanın ise moralini kırıcı görevler üstlenmiştir. Mehterin savaşlarda kullanıldığına dair ilk bilgilere Fatih Sultan Mehmed döneminde rastlamaktayız. Fatih Sultan Mehmed 1453 yılında İstanbul'un fethinde mehterin etkileyici gücünden faydalanmıştır. Şahiner (2007), İstanbul'un fethinde 300 kişiden oluşan bir mehterin savaş meydanında bulunduğunu, top atışları esnasında mehter tarafından cenk havası çalındığını belirtmiştir.

İstanbul'un fethinden sonraki süreçte Fatih Sultan Mehmed Trabzon bölgesinde bulunan Rum Devleti engelini ortadan kaldırarak fetih politikasını Doğu Anadolu istikametine doğru kaydırmıştır. Doğu Anadolu ve İran bölgesinin hâkimiyetini elinde bulunduran Akkoyunlu Devleti Osmanlı Devleti'ne karşı olumsuz politikalar gütmüş ve bu sebeple taraflar arasında savaş ilan edilmiştir. 1473 yılında Osmanlı Devleti ile Akkoyunlu Devleti arasında gerçekleşen Otlukbeli Savaşı Osmanlı Devleti'nin zaferiyle sonuçlanmıştır. İstanbul'un fethinde mehteri savaş alanında bulunduran Osmanlı Devleti bu savaşta da mehterin gücünden faydalanmıştır. Bu savaşta Osmanlı Devleti'nin yanı sıra Akkoyunlu Devleti'nin de askerî müzik topluluklarından faydalandığı bilinmektedir:

Akkoyunlu ordusunda hükümdarlarla Şehzade ve emirlerin maiyyetlerindeki kuvvetlerin bayrakları, tabılhane ve nekkare denilen bandoları vardı. Yarlığda Timur torunlarının ve ümeradan birinin Tuğları olduğu görülüyor. Muharebede Tabılhane çalınarak Asker teşçi edilirdi...Akkoyunlu ordusunda kös, davul, zurna, nekkare, nefirden mürekkep tabılhane veya nekkare denilen bando takımı vardı. (Uzunçarşılı, 1988b:288-289)

Fatih Sultan Mehmed'ten kırk yıl sonra tahta geçen Yavuz Sultan Selim döneminde mehterin 1516 yılında gerçekleşen Mercidabık Savaşı'nda yer aldığı çeşitli kaynaklarda mevcuttur. "Solakzade Tarihi" (1989) isimli eserin bahse konu savaş ile ilgili kısmında "Devlet elbisesi bir ariyettir. Bir müddet giyib salınanların arkasından alınır. Saltanat kösü, tahta oturanların Bab-ı saadetlerinde nevbet ile çalınır" ifadesi ile mehtere vurgu yapıldığı açıktır.



Resim 21. Sefer Halinde Mehter
(Tekeli, 2018:53)

Kanuni Sultan Süleyman döneminde mehter Mohaç Meydan Savaşı'nda yer almıştır. "Peçevi Tarihi" (1992) isimli eserde Mohaç Meydan Savaşı'nda karşılıklı kılıç vuruşmalarının gürültülü sesine mehterde bulunan davul, kös, zil ve zurna seslerinin eklenmesiyle birlikte savaşın hararetlendiği belirtilmiştir. "Solakzade Tarihi" (1989:142-146) isimli eserde Mohaç Meydan Savaşı ile ilgili olarak "Kös ve tabıl sedaları ile boru sesleri ufuklara velvele verdi; yerden feleklere kadar gulguleler saldı...Gece yarısına kadar sevinç davulları vuruldu...Bütün devlet erkanı ve saltanat ayanı, fahir hil'atler ve vafir teşrifler ile izzetlendiler. O mahalde, köslere muttasıl turalar vurulub, nevbet-i Süleymani çalındı" ifadeleriyle mehterin kullanılış amacı ortaya konulmuştur.

Türklerin tarihinde önemli bir yere sahip olan Preveze Deniz Savaşı 1538 yılında Osmanlı donanması ile Haçlı donanması arasında gerçekleşmiş ve Barbaros Hayreddin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının zaferi ile sonuçlanmıştır. Kanuni Sultan Süleyman dönemine denk gelen bu önemli savaşta donanma mehterlerinin önemli bir yeri

olmuştur. Osmanlı donanması kumandanı Barbaros Hayreddin Paşa savaşa başlama emrini mehterine nevbet vurdurarak vermiştir (Eralp, 1999).

1596 yılında Osmanlı Devleti ile Avusturya Arşidüklüğü arasında gerçekleşen Haçova Savaşı'nda Padişah III. Mehmed'in komutasındaki Osmanlı ordusu önemli bir zafer elde etmiştir. Haçova Savaşı'nda boru ve zurnanın yer aldığı mehterhane Resim 22'de 1605 yılına ait minyatürün üst kısmında gözlemlenmektedir.



Resim 22. Haçova Savaşı'nda Mehter

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi

Nadiri Divani H.889

(Araştırmacı tarafından 03.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Girit'in fethine yönelik olarak 1648 yılında başlayıp 1669 yılına kadar 21 yıl süren ve Venedik ordusuna karşı yapılan Kandiye Kuşatması'nda mehterin, Osmanlı askerine moral, düşman askerine korku vermek amacı dışında da kullanıldığı gözlemlenmektedir:

Kandiye muhasarasının dehşetini yer altı sığınaklarından takibeden Evliya Çelebi, 'düşman tarafından lağım kazılıp kazılmadığını' kontrol için bizim taraftan kazılan derin oyukların en ileri noktalarına davullar yatırılıp derileri üstüne birer miktar kum dökültüğünü, öte yanda kazmalar çalışıyorsa kum tanelerinin bittabi gittikçe sıçrayarak lağım teşkilatının yaklaştığını

haber verdiklerini, o noktadan karşılık tedbir alındığını anlatır...Başka türlü pek eski bir harb hilesini bir Bizanslı kronikör yani Osman Gaziden on beş yıl önce -1310'da- ölmüş olan G.Pakhymer anlatır; vaka, Germiyanoğlu Birinci Yakup Bey, Menderes suyu üzerindeki Tripolis şehrini zaptettiği sırada cereyan etmiştir: Türkler, kararlaştırmış bir şarta göre, içleri buğday dolu olduğunu söyledikleri sandıklara cengaverler yerleştirirler. Bunları, içlerine yine asker koydukları çalgılar -yani koca kösler- ile birlikte şehir kapılarından teslim ve içeri sevk ettiler. Kaleye giren yiğitler gece yarısında fırsat kolluyarak bir işaretle meydana çıkar, kösleri velveleye verir, dışarıdan da saldıran Türklerin yardımıyla kaleyi içerden fethederler. (Gazimihal, 1955:9)

1683 yılında Osmanlı Devleti tarafından gerçekleştirilen ve 17. yüzyılın en önemli askerî olaylarından biri olarak kabul edilen İkinci Viyana Kuşatması'nda mehterin önemli bir rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. 17. yüzyılda yaşamış İngiliz diplomat ve tarihçi Sir Paul Rycaut İkinci Viyana Kuşatması'nda mehterin rolüne yönelik olarak "The History of the Turks" isimli eserinde çeşitli ifadelerde bulunmuştur:

Gene kuşatmaya dönecek olursak, bu süre içinde ortalıkta bunlar olup biterken her iki taraf da birbirine ateş ve mermi yağdırıyor. Ayın 26'sında (Temmuz 1683) Türkler kulak tırmalayıcı bir ses çıkaran flütlerin (zurna), zillerin, pirinç boruların en tiz sesleriyle harekâtı başlatacak olan askerleri yüreklendirerek, cengâver musikilerinin desteğinde korkunç bir taarruza girişmeyi düşünüyorlardı. (Rycaut, 1700:107 akt. Aksoy, 2003:56)

1695 yılında Osmanlı Devleti ve Avusturya arasında gerçekleşen Lugos Savaşı'nda II.Mustafa kumandasındaki Osmanlı ordusu önemli bir zafer elde etmiştir. Osmanlı ordusuna Macaristan yolunu açan bu önemli zaferde mehterin de katkısı olmuştur.

Savaştan evvel Türk hakani, saba makamında mehter havaları çaldırmaya başlamıştı. Bütün Lugoş Ovası mehter nağmeleri ile inliyordu. Alman komutanı Vctarinî, mehter nâmelerinden dehşete düşüyor ve etrafındakilere şöyle diyordu: 'Duyuyor musunuz? Bu kadar yıl savaşa girdim, böyle insana dehşet veren bir nağme duymadım'. (Anadol vd., 2007:629)

1736-1739 yıllarında I.Mahmud döneminde Rusya'ya karşı gerçekleşen savaşlarda donanma mehterlerinin yer almış olduğu bilinmektedir.

Sefere katılacak olan ümera-yı derya (gemi kaptanları), Padişah I.Mahmud huzurunda, kendilerine mahsus elbiselerini giydikten sonra düzenlenen törenle çekdirmelerinin başlarına geçtiler. Başlarda'ya kaptan-ı derya Süleyman Paşa geldikten sonra demir alınıp mehter eşliğinde top ve tüfek atışlarıyla Karadeniz'e doğru yola çıkıldı. (Danış, 2007:66)

1914-1918 Birinci Dünya Savaşı ve 1919-1922 İstiklâl Savaşı döneminde mehter halkımıza ve askerlerimize moral vermek üzere faaliyetlerde bulunmuştur.

1914'te tarihi birlikten farklı olarak, yeni ve gene canlı olarak ellerinde otantik çalgıları ve kıyafetleri ile Mehterhane-i Hakanî adı ile eski millî mızıka tarzında, yani eski çalgıları, elbise ve kıyafetleri ile benzer bir mehter takımı oluşturuldu. Yeni oluşturulan bu eski millî mızıka, her gün müzenin açık olduğu günlerde öğleden sonra önce müze dış bahçesinde, sonra da müze içinde Kubbealtı'nda eski usul nevbet-i Hakanî vururdu. Ayrıca müze haricinde, kale bahçesinde müsait havalarda ve müzenin açık olduğu Salı, Perşembe, Cuma ve Pazar günlerinde mehter musikisi halka icra edilirdi...İstiklâl Harbi sırasında Kuvâ-yı Milliye bölge komutanlarından Teğmen Nuri Efendi (Yurdakul) tarafından kendi birliğinin moralini yükseltmek için Bozüyük'te bir mehter takımı kurulmuştu. Gazeteci Arif Oruç, Eskişehir-Kütahya yenilgisinden sonra çıkardıkları gazetenin makinelerini Ankara'ya götürmek üzere toparlanırken duyduğu cenk havasıyla irkilir ve gördüğü manzara karşısında şaşkına döner. En önde at üstünde Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'ye benzeyen bir serdar, arkasında Osmanlı askerî kıyafetleriyle bir mehter takımı. Bir an gözlerine inanamaz. Kadınli erkekli nay-i Türki zurnası, borusu, 'bunu devlet yapmıyor. Milletın bağırdan çıkardığı kıymetler yapıyor' der ve akşam ziyarete gittiği Ali Fuat Paşa da 'kendisini tanım. Halil Nuri isimli genç bir Üsteğmendir. Daha önce Nazıfpaşa-Pazarcık hattını topladığı millî kuvvetlerle müdafaa etmiş, şimdi de mehter takımı kurmaya vakit bulmuş' diyerek bu genç ile ilgili bilgi verir. (Tekeli, 2018:78-86)



Resim 23. Teğmen (Mülâzım-ı Sâni) Halil Nuri Bey ve Kurduğu Mehter
İbrahim Hakkı Konyalı Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 04.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Osmanlı Devleti döneminde icra edilen mehter müziği Batı ülkelerinin müzik kültürünü önemli derecede etkilemiştir. Mehterin Batı ülkeleri üzerinde yaratmış olduğu bu etki şüphesiz ki Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirmiş olduğu seferler, savaşlar ve diplomatik ilişkiler neticesinde olmuştur. Avrupalılar özellikle mehterin ihtişamlı ses

gücünden etkilenmiştir. Mehter bu doğrultuda Avrupalılar üzerinde bir taraftan korku bir taraftan ise saygı uyandırmıştır. Batı ülkeleri üzerinde yaratılan etkinin oluşmasında rol oynayan en önemli unsurlar ise gerek savaşlara şahit olan gerekse Osmanlı Devleti topraklarında çeşitli gözlemlerde bulunan Avrupalı aydın ve gezginler olmuştur:

Avusturya Habsburg İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasında yüzyıllarca bitmeyen savaşlar 17. yüzyıldan itibaren Avusturya lehine gelişmeye başladı. İki ülke arasındaki savaşlar sırasında Osmanlı ordusunda yer alan mehterin korku salan etkisi, ganimet olarak ele geçen Osmanlı mehterine ait müzik aletleri ve malzemeleri, başta Avusturya olmak üzere Avrupa ülkelerinin askerî bandoları ve müzisyenlerinde ilgi ve merak uyandırdı. Avrupa ordu bandoları, yeniçeri bandosunun bu egzotik sesler çıkaran çalgıları ve müziğinden derinden etkilenmeye başladı. Bu etkilenmeye Osmanlı ülkesine gelen seyyahların kaleme aldığı eserler de katkı sağladı. Osmanlı Devleti ile ilişkileri süren Avrupalı ve Osmanlı elçileri de, mehterin Avrupa ülkelerinde tanınmasında önemli rol oynadılar. (Tekeli, 2018:129)

Mehterin Avrupalılar tarafından tanınmasında önemli rol oynayan Joseph de Tournefort, Giambattista Toderini, M.Guer ve Schubart gibi aydınlar mehter ile ilgili çeşitli görüşlerde bulunmuşlardır. M.Guer mehter icrasını çok başarılı bulmuştur. M.Guer, Türklerin aynı anda yüzlerce çalgıdan tek ve doğru şekilde sesler çıkarabildiğini belirtmiştir. Toderini mehteri görkemli ve saltanata özgü olarak ifadelendirmiş, Alman şair Schubart ise mehteri her zaman övgüyle tanımlamıştır (Aksoy, 2003:88). Joseph de Tournefort'un mehter ile ilgili görüşlerini ise Vural'ın aktarımıyla öğrenmekteyiz:

Bursa seyahati sırasında Osmanlının atası olan Orhan Gazi'nin davulunu gören Tournefort 'normal bir davuldan üç kat büyük olan davulun caminin giriş holünde sergilendiğini aktarmıştır. Bu davula tahta tokmakla ya da davulun tınlamasını sağlayan başka bir nesneyle vurulduğunda çok büyük bir gürültü çıkıyor, insanlar buna şaşıyor. Davulun ağırlığı 50 kiloyu aşıyor, davula takılmış ziller ve bakır aletler, davul vurulduğunda çok güçlü bir ses çıkartıyor'. (Tournefort, 2008:235-236 akt. Vural, 2013:206)

Mehterin Avrupa müziğine etkisi özellikle 18. yüzyıl itibarıyla gerçekleşmiştir. Çelik (2005)'e göre 1700 yılından itibaren Avrupa ülkeleri tarafından çeşitli şehirlerde Türken Trommel ismi verilen bandolar kurulmuştur. Bu bandoların ilk yıllarında savaşlarda esir alınmış Türk mehter icracıları kullanılmıştır. Ceyhun (1992)'un ifadesine göre Avrupa orduları savaşlarda yönlendirici işaretler vermek üzere çeşitli çalgılar kullanmışlardır. Ancak bu çalgıları askerî müzik topluluğu oluşturarak değil birbirinden ayrı bir şekilde icra etmişlerdir. Mehter modelini kendi ordusunda ilk uygulayan hükümdar Polonya Kralı Jan Sobieski olmuştur. Polonya'dan sonra mehter modelini

Avusturya, daha sonra ise Rusya, Prusya ve Alman orduları uygulamışlardır. Mahmud Ragıp Gazimihal'in (Köseihal) Avrupa ve dünyada mehter modelinde askerî müzik topluluğu kuran devletlere yönelik önemli tespitleri bulunmaktadır:

Yeniçeri muzikası Prusya'ya I. Fredrik zamanında girdi. Schubart'a göre Türk muzikası zevki Alman saraylarında 1750 de şümül kazanarak yerleşti. Gerek Prusya Kralının, gerek Avusturya İmparatorunun doğrudan doğruya asıl vatanlarından getirilmiş bu nevi bandoları vardı...Ruslar, Büyük Petronun karısı ve halefi Birinci Katerina zamanında (1725-1727) Yeniçeri muzikalarına benzeyen bir teşkilat yapmışlardı. Büyük Petronun kızı çariçe Elizabet Petrofna ise anasının başlattığı mehterhane taklidi teşkilatı ıslah ettirmek istedi. Elizabet (1741-1763) selefinin teşkilatını aslına uygun bulmadığı için keyfiyeti yerinde tetkik ettirmek maksadıyla muzikaları müdürü Alman Schirmfeil'i İstanbul'a gönderdi. Bu Alman ustası, Rusya'ya dönünce mehterhaneye şeklen pek benzeyen bir Türk muzikası kurmaya muvaffak oldu...Lehistan'da II. August ikinci defa hükümet sürdüğü sırada komşusu Türkiye Sultanından hediye olarak iyi teşkilatlı ve iyi teçhizatlı bir Yeniçeri bandosu almış. August gösteriş meraklısı bir hükümdar olduğu için bu muzikayı Saksonya Kralı ile birlikte ve ilk defa olarak Mühlberg'de Almanlara dinletmiş. Yeniçeri muzikasının Avrupa'daki başlangıcı olarak bazı müellifler bu vakayı, bazıları da Rusya'daki teşkilatı gösterirler. (Köseihal, 1939:28-29)

Mehterin Avrupa müziğine olan etkisini ünlü bestecilerin eserlerinde görmemiz mümkündür. 18. yüzyıl itibarıyla Avrupa'da özellikle İtalya'da Alla Turca müzik anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda örneğin W.A. Mozart'ın bestelemiş olduğu 11 numaralı piyano sonatının üçüncü bölümünde Alla Turca üslubunu gözlemlemekteyiz. Ünlü opera bestecisi C.W. Gluck Alceste isimli operasında, J.Haydn operaları L'incontro improvviso ve Lo Speziale'sinde, Askerî Senfoni'sinde, G.Bizet L'arlesienne Suiti'nde, L.v. Beethoven'ın ise Atina Harabeleri ve 9. Senfoni'sinde mehter müziği etkileri bulunmaktadır (Kalyoncu, 2005; Schmidt-Jones, 2013).

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren savaşta ve barışta hemen hemen her türlü alanda varlığını gösteren mehterhaneler, 1826 yılında II.Mahmud döneminde yaşanan ve tarihe Vaka-i Hayriye ismi ile geçen Yeniçeri Ocağının kaldırılması olayı neticesinde lağvedilme sürecine girmiş ve bu sürecin sonunda kapatılmıştır (Pirgon, 2014).

1914 yılında Müze-i Askerî Osmanî çatısı altında, temsili olmak üzere Mehterhane-i Hakanî ismi ile bir mehterhane kurulmuştur. Aynı yıl Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından ordu çapında mehterhaneler kurulması emredilmiştir. Ancak ordunun Birinci Dünya Savaşı'na girmesi sebebiyle emir tatbik edilememiştir. Mehterhane-i Hakanî ise kurulduktan bir süre sonra kapatılmıştır (Eralp, 2001).



Resim 24. Mehterhane-i Hakanî
(Kösemihal,1939:22)

1952 yılında İstanbul'un fethinin 500. yılı etkinlikleri hazırlıkları kapsamında Genelkurmay Başkanlığı Harp Tarihi Dairesine bağlı olarak İstanbul'da bulunan Askerî Müzede Mehteran Birlik Komutanlığı ismiyle 3 katlı bir mehterhane kurulmuştur. Mehteran Birlik Komutanlığı 1968 yılında gerçekleştirilen bir çalışma neticesinde 9 kat olarak teşkil edilmiştir (Erendil, 1992). Mehteran Birliği önce 6 kat daha sonra ise tarihi kıyafetleri ve sazları ile birlikte 9 kata dönüştürülmüştür (Tekeli, 2018).



Resim 25. Mehteran Birlik Komutanlığı
Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 04.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

1968-2019 yılları arasında Genelkurmay Başkanlığı bünyesinde bulunan Mehteran Birlik Komutanlığı 2019 yılında Millî Savunma Bakanlığı bünyesinde teşkilatlandırılmıştır (www.msb.gov.tr/Erisim:18.03.2020). Görülen lüzum üzerine 2020 yılında Mehteran Birlik Komutanlığına bağlı olarak görev yapmak üzere Mehteran Bölüğü kurulmuştur. Mehteran Birlik Komutanlığının yönetici personeli (Emir-i Alem, Mehterbaşı) subay, icracı personeli ise astsubaylardan oluşmaktadır. Mehteran Birlik Komutanlığı kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarma yönündeki başarılı çalışmaları nedeniyle 2021 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi çerçevesinde “Yaşayan İnsan Hazinesi” olarak ilan edilmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022). Mehteran Birlik Komutanlığının bu başarısı Türk askerî müzik geleneğinde yeni bir sayfa açmış ve müzik tarihine geçmiştir. Mehteran Birlik Komutanlığı Albay Aydın Erdem (Emir-i Alem) ve Yarbay Deniz Ergün (Mehterbaşı) yönetiminde yurt içinde ve yurt dışında icra ettiği tören ve konser faaliyetleriyle Türk askerî müzik gelenek ve kültürünü tanıtmaya devam etmektedir.

2.3.2. Musika-i Hümayûn

III.Selim döneminde özellikle askerî alanda gerçekleştirilen reformları, II.Mahmud döneminde, askerî, siyasi, iktisadi, kültürel ve daha birçok alanda gerçekleştirilen köklü reformlar izlemiştir. II.Mahmud döneminin birinci evresi olarak tanımlanan 1808-1826 yılları arası, reform hareketleri kapsamında kısır bir döngü içerisinde geçmiştir (Közleme, 2018). Bunun nedeni ise, dönemin siyasi ortamı ve askerî disiplin sisteminde bozulmalar gözlemlenen Yeniçeri Ocağının, II.Mahmud’un yenilikçi politikalarına karşı olumsuz ve sert bir tutum sergilemesi olmuştur. 1826 yılında ayaklanan Yeniçeri Ocağının kanlı bir şekilde kaldırılması ile birlikte, II.Mahmud’un, ikinci evre olarak tanımlanan 1826-1839 yılları arasındaki reform hareketlerinin önünde herhangi bir engel kalmamıştır (Elibol, 2009).

II.Mahmud, Vaka-i Hayriye’den sonra askerî, siyasi ve iktisadi alanların yanı sıra kültürel alanda özellikle müzik sanatına yönelik reformlarını uygulamaya geçmiştir. Bu kapsamda vermiş olduğu talimat neticesinde, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla Ocağın teşkilatında yer alan mehterhaneler de kapatılmaya başlanmış ve mehterhanelerin yerine Batı’lı tarzda modern bir askerî bando kurulmasına yönelik çalışmalara girişilmiştir.

Gazimihal (1955)'e göre çeşitli çalışmalar sonucunda 1826 yılında boru trampet takımı seviyesinde kurulan Musika-i Hümayûnun ilk icracı kadroları Enderun ağalarından oluşturulmuştur. Enderun ağalarına öğretmenlik ve şeflik yapmak üzere, III.Selim döneminde Fransızlardan boru çalmayı öğrenen süvari boruzeni Vaybelim Ahmet Ağa ile trampetçi Ahmet usta görevlendirilmiştir. Gelişmeleri yakından takip eden II.Mahmud boru trampet takımı seviyesindeki müzik topluluğunu arzu ettiği nitelikte bulmamış ve bu topluluğun şefliğine o dönemde İstanbul'da yaşayan Fransız Monsieur Manguel görevlendirilmiştir. Ancak Monsieur Manguel de şefliğini üstlenmiş olduğu müzik topluluğunu arzu edilen modern bando düzeyine ulaştıramamıştır. Bu nedenle kısa bir süre sonra II.Mahmud'un talimatıyla daha tecrübeli bir şef arayışlarına başlanmıştır.

19. yüzyıl Avrupa'sında önemli bir konumda bulunan Sardinya ve Piemonte Krallığı'nda (1861'den sonra İtalya ismine dönüşmüştür) Klasik Batı Müziği anlayışına sahip orkestra ve askerî bandoların gerek müzikal gerekse donanımsal açıdan iyi seviyede ve popüler olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bu nedenle Osmanlı Devleti tarafından, Musika-i Hümayûnun istenilen seviyeye getirilmesi adına en iyi çarenin Sardinya ve Piemonte Krallığı'nda olduğu düşünülmüştür (Aracı, 2014). II.Mahmud döneminde askerî alandaki reformlardan sorumlu bulunan Kaptan-ı Derya Serasker Koca Hüseyin Paşa Musika-i Hümayûnun başına getirilecek şef konusunda Sardinya ve Piemonte Krallığı'nın İstanbul'da bulunan elçisi ile görüşmelerde bulunmuştur. Koca Hüseyin Paşa elçi Marchese Gropallo ile görüşmüş ve Musika-i Hümayûna uygun bir müzikçi önerilmesi konusunda ricada bulunmuştur. Elçi Gropallo bu görüşmenin akabinde Torino'da bulunan Dışişleri Bakanlığına bir yazı göndermiş ve durumu bildirmiştir. Gönderilen yazıya cevaben Sardinya ve Piemonte Krallığı Dışişleri Bakanlığı tarafından Giuseppe Donizetti ismi önerilmiştir (Bacolla, 1911). Giuseppe Donizetti gerekli prosedürlerin tamamlanması neticesinde 1827 yılında Osmanlı Devleti'ndeki görevine "Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane/Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakârı" ünvanı ile tayin edilmiştir (Gazimihal, 1955).

1828 yılı itibarıyla Musika-i Hümayûndaki görevine başlayan Giuseppe Donizetti, ilk olarak kulaktan müzik icrası yapan ve kısmen Hamparsum notasını kullanan müzik topluluğuna Batı müziği nota sistemini öğretmiştir. Daha sonra yurt dışından yeni enstrüman teminini sağlamak ve bahse konu müzik topluluğunu yeni icracılarla takviye etmek suretiyle kısa bir süre içerisinde modern bir bando oluşturabilmiştir. Bando beş

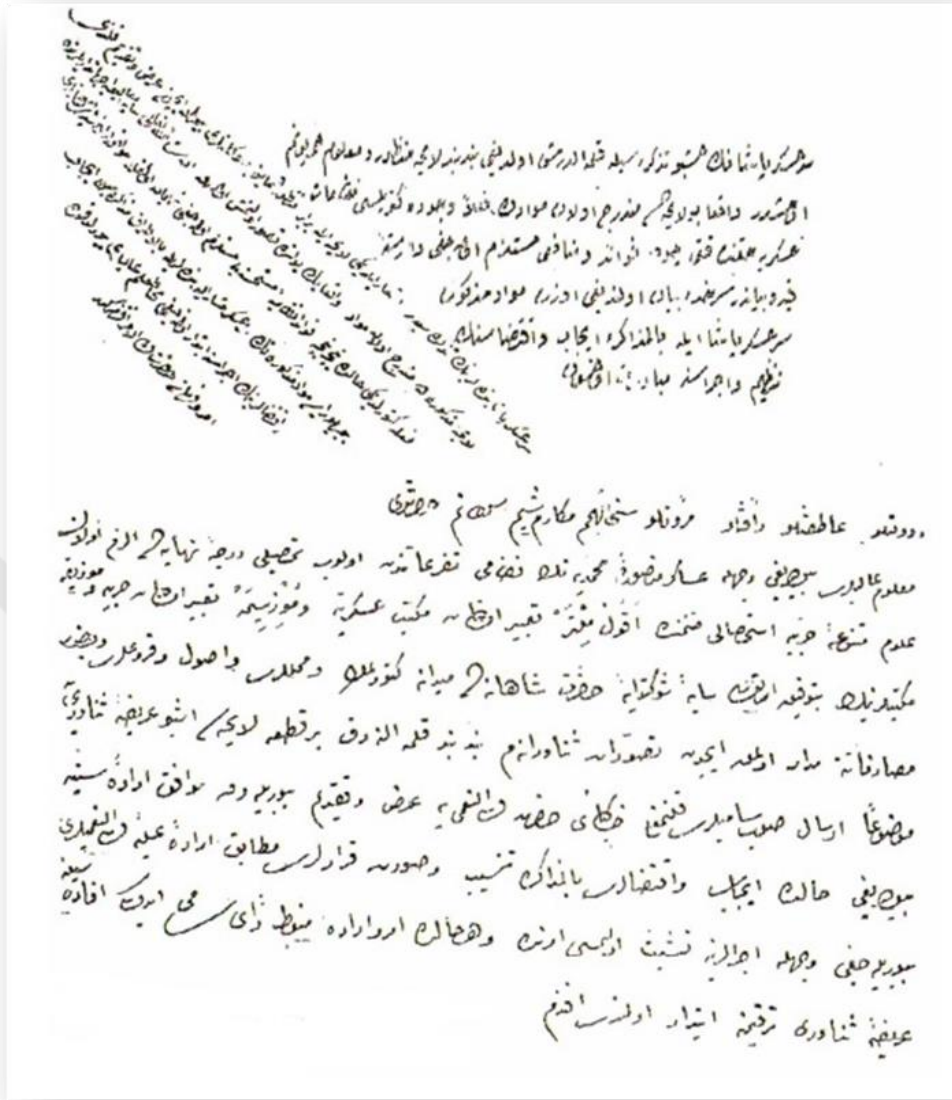
aylık süre içerisinde marşlardan oluşan çeşitli eserler seslendirmeye ve bazı resmî törenlerde yer almaya başlamıştır. Musika-i Hümayûn 19 Nisan 1829 yılında Rami Kışlası'nda icra edilen bayram töreninde görev almıştır (Bacolla, 1911; Gazimihal, 1955).

Sağ sıradaki süvari zabitlerinin arkasında Zat-ı Hümayun'a mahsus musika duruyordu. Evvela Nakib Efendi hazretleri biat edeceği zaman, padişah ayağa kalktı, musika ile güzel bir alkış oldu. Ondan sonra mazûl kazaskerler, yeşil feraceler ve enli telli sarıklarla İstanbul mazûlü Efendiler de üç parmak enli tenli sarıklarla gelip padişahın ayağına yüz sürdükçe musika ile alkışlar oluyordu. (Gazimihal, 1955:44)

Musika-i Hümayûndan önce hâlihazırda sarayda yer alan fasıl takımı 1827 yılı itibarıyla Musika-i Hümayûn çatısı altında teşkilatlandırılmıştır. Fasıl takımının bu şekilde teşkilatlanması doğrultusunda Musika-i Hümayûnun bir kurum hüviyetine ulaşmasında ilk adımın atılmış olduğunu ifade edebilmemiz mümkündür. 1828 yılında, bünyesinde askerî bir bando ve fasıl takımı bulunduran Musika-i Hümayûna bir de müezzinan kısmı eklenmiştir. Müezzinan kısmı; makam eğitimi almış müezzinler yetiştirmek, namaz vakitlerinde, Cuma ve bayram günü selamlıklarında ezan okumak vazifelerini üstlenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde müezzinan kısmında; Miralay Rıfat Bey, Hacı Tahir Bey, Baha Bey, Hidayet Bey, Hafız Tevfik Bey, Fevzi Bey, Çamlıcalı Halid Bey, Hafız Hakkı Bey ve Hafız İsmail Efendi gibi önemli müezzin ve müezzinbaşılar görev almışlardır (Gazimihal, 1955).

Musika-i Hümayûn bandosuna yönelik kuruluş çalışmalarının 1828 yılında tamamlanmasını müteakip az bir süre içerisinde Osmanlı Devleti'nin İstanbul dışındaki vilayetlerine de askerî bando kurulması için çalışmalara başlanmıştır. II.Mahmud'un müsaadesiyle, Musika-i Hümayûn bandosuna ve yeni kurulacak bandolara yönelik icracı yetiştirmek amacıyla 1831 yılında Giuseppe Donizetti'nin öncülüğünde bir okul teşkil edilmiştir.

Bir hamlede muhtelif bandolar yetiştirilmesine imkân bulunamayacağı pek tabii idi. Merkezî bir ocakla, bir nevi Muzika mektebi kurulmakla işe başlanması zaruri görüldü: Muzika-i Hümayun denilen Saray konservatuvarının menşei işte budur; eski enderun musiki teşkilatının yeni bir kolu meydana geldi. (Gazimihal, 1955:41)



Resim 26. Musika-i Hümayûnun Okul Bölümünün Kurulmasına Dair Müsaade Yazısı
(Gök, 2005:203)

Musika-i Hümayûnun okul bölümünün (mektep) kurulmasına dair müsaade yazısının; ilk paragrafında, Seraskerin (Osmanlı orduları komutanı) askerî müzik okulu ve harp okulu kurulmasına yönelik bir tasarı hazırladığı ve bu tasarımın Sadrazam tarafından II.Mahmud'a arzedilmesi, ikinci paragrafında, II.Mahmud'un, Seraskerin tasarımını incelemesi ve gerekli çalışmaların başlatılmasına yönelik Seraskere talimat vermesi, üçüncü paragrafında ise talimatı alan Seraskerin, çalışmalara başladığına dair bilgiyi II.Mahmud'a arz etmesinin konu edildiği anlaşılmaktadır. Müsaade yazısının Osmanlı Türkçesi ve günümüz Türkçesine çevirisi aşağıda sunulmuştur:

Serasker-i paşa bendelerinin tezkiresidir ihzâr eylediği lâyiha ile beraber manzûr-ı hümâyûn-ı ‘âlinin cevabı için arz ve takdîm kılındı lâyiha-i mezkûrede mûnderic olan mevâdd-ı vâkı‘â pek yolunda tasavvur olunmuş olarak ... himmet-i te‘âlâ sâye-i ... icrâ etdirilmelerinde fi‘ile götürüldüğü halde nice nice fevâid-i inzâmiye-i müstahsine müstelzem olacağı şâyân olmağla muvâfık-ı re‘y-i seniyye şeref ... ise mevâdd-ı mezkûrenin serasker-i müşarûn-ileyh bendeleriyle bi‘l-etrâf müzâkeresiyle icâb-ı iktizâlarının icrâsına ibtidâr olunacağı muhât-ı ‘ilm emr ü fermân hazret-i veliyyü‘l-emrinizdir.

Sadrazam

Serasker Paşa’nın işbu tezkire-i seniyye kaleme aldırılmış olduğu bend bend lâyiha manzûr ve ma‘lûm-ı hümâyûnum olmuştur vâkı‘a bu lâyhada mûnderic olan mevâddın fi‘ilen ve bâlâda gösterilmesi nizâmât-ı askeriye hakkında ... fevâ‘id ve menâfi‘i müstelzem olacağı ve vâreste-i kayd ve beyânıdır ... beyân olunduğu üzere mevâdd-ı mezkûre serasker paşa ile bi‘l-müzâkere icâb ve iktizâsının tanzîm ve icrâsına mübâderet olunsun.

II. Mahmud

Devletlü atûfetlü re‘fetlü mürüvvetlü seniyyü‘l-himem mekârim-şiyem sultanım hazretleri, Ma‘lûm-ı ‘âlileri buyrulduğu vechile Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyenin nizâmı teferrû‘âtından olub temâsili derece-i nihâyede elzem olan ‘ulûm-ı mütenevvi‘a-i harbiye istihsâli zımnında ekol-i mektebi ta‘bîr olunan mekteb-i askeriye ve müzîsime ta‘bîr olunan harbiye ve muzîka mektebinin tevfikullahu te‘âlâ sâye-i şevket-vâye-i hazret-i şâhâne meydana getirülmek ve mahalleri ve usûl ve furû‘ları ve mesârifâtına medâr olmak için tasavvurât-ı senâverânem bend bend kaleme alınarak bir kıt‘a lâyihası işbu arıza-i senâveriye mevzu‘ân irsâl-i savb-ı sâmilere kılınmağla hâk-pâ-yı hazret-i veliyyü‘l-ni‘miye arz ve takdîm buyrularak muvâfık-ı idâre-i seniyye buyrulduğu halde icâb ve iktizâları bi‘l-müzâkere tensîb ve sûret-i kararları mutâbık-ı idâre-i aliye-i veliyyü‘l-ni‘mleri buyrulacağı vechile icrâlarına nisbet olması emrinde ve her halde emr ü irâde menût-ı re‘y-i sâmi idüğü ifâdesine arıza-i senâveri terkîmine ibtidâr olundu efendim.

Serasker Paşa

Serasker Paşa kullarının resmî yazısıdır. Hazırladığı tasarı ile beraber makamın cevabı için arz ve takdîm kılındı. Bu tasarının içinde olan ve bilinen maddeler, pek yolunda olarak zihinde canlandırılmış, Allah’ın sayesinde pratik uygulanmaların yapılması uygun görülmüştür. Bu halde nice nice güzel faydalı düzenlemeler gerekli olacağı değerli olmaktadır. Makamın uygun görmesiyle bu maddelerin Serasker kullarıyla etraflıca görüşülmüş icabının ve gereklerinin yapılmasına başlanacağına emir ve fermanı ilim sahibi padişahımızdır.

Sadrazam

Serasker Paşa’nın kaleme aldırılmış olduğu resmî yazı ile satır satır incelenen tasarı benim bilgim dâhilinde olmuştur. Gerçekte bu tasarının içeriği olan; maddelerin pratik ve üstte gösterilmesinin, askerî düzenler hakkında elde edilecek faydalar ve yararları olacağının kayıt ve beyanıdır. Beyan olunduğu üzere; bu maddeler Serasker Paşa ile görüşmede, düzenlenme yapılmasının icap ve gerekliliği, uygulamanın yerine getirilmesi ile işe bir an önce başlansın.

II. Mahmud

Devletli, şefkatli, merhametli, cömert sultanım hazretleri,
Makamın bilgisi ile buyrulduğu şekliyle; Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin düzenlenmesi ayrıntılarından olup; sembolleri son derecede lüzumlu olan çeşitli savaş ilimleri meydana gelmesi amacıyla ekol-i mektebi denilen askerî okul ve müzisine denilen savaş ve müzik okulunun Allah'ın yardımı sayesinde ve padişahımızın şefkatiyle meydana getirilecektir. Yer, usul ve esas masraflarına harcanmak için tasavvur edilenler satır satır kaleme alınmıştır. Bir adet tasarısı; işbu yazı ile makama sevk edilerek onaya sunulmuştur. Padişahımıza arz ve takdim edilen yazı makamca emir buyrulduğu gibi; seraskerin icap ve gerekli görüşmesinin uygun, karar suretlerinin padişahımızca münasip gördüğü şekilde uygulanacağı, uygun olması emrindeki gibi her halde emir ve irade ile işe başlandı efendim.

Serasker Paşa

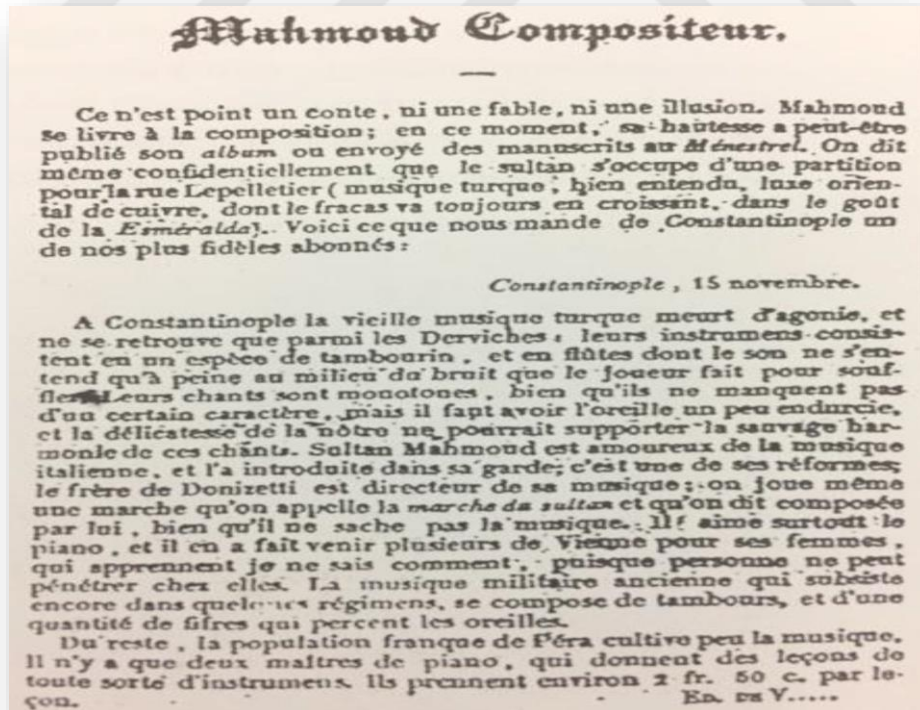
Musika-i Hümayûnun eğitimci kadrosu genel itibarıyla Avrupalı eğitimcilerden oluşturulmuştur. Klarnet öğretmenleri Francisco ve Manto Kiri, bakır enstrümanlar öğretmeni Doos, piyano öğretmeni Freel, müzik nazariyatı öğretmeni Hanzen, flavta öğretmeni Monaldi, keman öğretmeni Valz ve Bugvani Musika-i Hümayûnun eğitimci kadrosunda bulunan isimler olmuştur. Musika-i Hümayûnda müzik eğitimi dışında Fransızca, Türkçe, Arapça, yazı ve nota yazım eğitimi de verilmiştir. Fransızca öğretmenleri Eki Pavis, tercüman Ohannes, nota yazım öğretmeni Salih Efendi, Arapça hocası Süleyman Efendi, yazı hocası olarak da Kadri Efendi Musika-i Hümayûnda görev almıştır (Gazimihal, 1955).



Resim 27. Musika-i Hümayûnda Yetişen İcraçılardan Teşkil Edilmiş Bir Alay Bandosu
(Karateke, 2017:105)

Musika-i Hümayûnun kurulmasından kısa bir süre sonra bahriye bünyesinde askerî bir müzik okulunun (Birinci Muzika Okulu) kurulduğu ve bu okulun yetiştirdiği sanatçılar ile üç bando ihdas edildiği bilinmektedir. Bahse konu bandolar, Tersane-i Âmire Şişhaneci Alayında ve donanmanın 1834 yılında kullanmaya başladığı Mahmudiye Gemisi'nde ihdas edilmiştir (Arman, 1958).

Giuseppe Donizetti II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid döneminde 28 yıl süreyle görevde bulunmuştur. II. Mahmud döneminde 11 yıl süre ile görev yapan Donizetti bu süreç içerisinde Musika-i Hümayûn bandosunu yerli ve yabancı marşların yanı sıra çeşitli senfonik eserleri seslendirebilecek seviyeye ulaştırmıştır. “Gelişimden kısa bir süre sonra, bandonun Rossini'nin bir müzik parçasını çaldığını duyduğumu söylemişim. Ancak bunlar artık İstanbul'da normal melodilerdi ve saray zaten çeşitli parçaları çok saygıdeğer bir şekilde çalabiliyordu” (MacFarlane, 1829:170 akt. Serdaroğlu, 2008:14). Ayrıca Giuseppe Donizetti tarafından II.Mahmud'a ithafen bestelenen ve Osmanlı Devleti resmî marşı olarak kabul edilen Mahmudiye Marşı ilk olarak Musika-i Hümayûn bandosu tarafından seslendirilmiştir (Bacolla, 1911).



Resim 28. II.Mahmud'un Müzik Reformlarına Dair Fransız Dergisinde Yayımlanan Bir Yazı (Le Ménestrel, 1836:1)

Besteci Mahmud

Ne hikaye, ne masal, ne de hayal. Mahmud kendini besteciliğe verdi. Bu sıralar Hazretleri albümünü yayınlamış veya *Méneştrel'e* yazılar göndermiş olabilir. Hatta rivayetlere göre padişahın Lepelletier sokağı (lüks bakırımsı oryantal, sesi sürekli yükselen, *Esmeralda* tadında bir Türk müziği) için bir partiyon hazırlamakla meşgul olduğu söylenmekte. İşte en sadık abonelerimizden birinin İstanbul'dan bize gönderdiği:

İstanbul, 15 Kasım

İstanbul'da eski Türk musikisi adeta can çekişiyor ve yalnızca Dervişlerin nezdinde can buluyor. Kullandıkları enstrümanlar teften ve çalanın nefesinin ortasında anca sesi çıkan flütlerden oluşmakta. Ezgileri monoton olmakla birlikte belirli bir karaktere sahiptir. Ancak bunu anlamak için biraz katı bir kulağa sahip olmak gerekir, bizimkinin inceliği de bu hırçın ahengi kaldıramayabilir. Sultan Mahmud İtalyan musikisine âşıktır ve bu musikiyi himayesi altına almıştır. İslahatlarından biri de Donizetti'nin kardeşini, musikisinin yönetmeni yapmak oldu. Sultan'ın Marşı adlı bir marşın, musikiyi bilmemesine rağmen, onun tarafından bestelendiği söylenir. Mahmud en çok da piyanoyu sevmektedir, hatta Viyana'dan hanımları için birçok piyano getirtmiştir. Kimse hanımlarının yanına giremediğine göre, onların da nasıl öğrendiği meçhul. Birkaç alayda halen varlığını sürdüren eski askerî musiki, tambur ve kulakları delen bir miktar fifreden oluşmaktadır.

Pera'nın Fransız toplumu musikiyle pek ilgilenmiyor. Yalnızca iki piyano ustası her türlü enstrüman dersi vermektedir. Ders başı yaklaşık 2 frank 50 kuruş almaktadırlar.

Fransız Dergisi *Le Méneştrel*'in 18 Aralık 1836 tarihli sayısının ilk sayfasında II.Mahmud'un müziğe karşı ilgisi ve müzik reformlarına yönelik adımlarına yer verilmiştir.

II.Mahmud döneminde kültür ve sanat faaliyetleri kapsamında saraya ülke dışından birçok müzisyen davet edilmiştir. Aracı (2014)'ya göre dünyada ün salmış virtüözler Fransa, Avusturya, İngiltere ve Rusya gibi ülkelerin saraylarında kabul gördükleri sürece II.Mahmud'un sarayında da ağırlanmışlardır. Besteci ve arp sanatçısı Elie Parish-Alvars bu konuda öncülük eden müzisyenlerden olmuştur. 1832 yılında İstanbul'a gelmiş ve II.Mahmud'un huzurunda konser icra etmiştir. Alvars sarayda bulunduğu süre içerisinde II.Mahmud'a ithafen *Marche favorite du Sultan* isimli bir marş bestelemiştir.

II.Mahmud'un, sarayda ağırlanan müzisyenlerin *Musika-i Hümayûn* hakkındaki fikirlerini merak ettiği ve bu doğrultuda bahse konu müzisyenlerin *Musika-i Hümayûn* ile temas ettikleri bilinmektedir. *Musika-i Hümayûn*'ün gelişimini takip etmek maksadıyla II.Mahmud tarafından başlatılan ünlü müzisyenlerden fikir veya rapor alma geleneği Sultan Abdülmecid döneminde de süregelmiştir.

II.Mahmud'un 1826-1839 yıllarında himayesinde bulundurduğu Musika-i Hümayûn bahse konu süre içerisinde iyi seviyede bando, fasıl takımı, müezzınan kısmı ve müzik okulunun bulunduğu önemli bir kurum haline gelmiştir. Bu kapsamda ülkemizin hâlihazırda çok sesli, armonik müzik anlayışına yönelik temellerinin Musika-i Hümayûn ile atıldığını ifade edebiliriz.

Sultan Abdülmecid, 1839 yılında II.Mahmud'un ölümü ile birlikte Osmanlı Devleti yönetimine gelmiş ve II.Mahmud gibi reformist yaklaşımlara sahip bir padişah olarak tarihe geçmiştir. Sultan Abdülmecid devlet yönetimine gelmesi ile birlikte ivedilikle reformlara başlamıştır. 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Hümayûnu diğer ifade ile Tanzimat Fermanı ilan edilmiş, askerî, mülki ve hukuki alanlarda düzenleyici reformlara girişilmiştir. Tanzimat Fermanı ile başlayan reformlar kültür ve sanat alanında da devam etmiştir (Katrancı Kasalı, 2014).

Sultan Abdülmecid kültür ve sanat alanında ilk olarak tiyatro ve opera icrası yönünde girişimlerde bulunmuştur. III.Selim döneminde başarısız olan tiyatro ve opera faaliyetleri, II.Mahmud'un tahtta bulunduğu son yıllarda Venedikli M.Giustiniani'nin Beyoğlu'nda kurduğu tiyatro ile yavaş yavaş tekrar canlanmış, Sultan Abdülmecid döneminde ise Bosco, Naum ve Dolmabahçe Saray Tiyatroları ile artmaya ve gelişmeye başlamıştır (Baydar, 2010).

1840 yılında İtalya'dan İstanbul'a gelen Bosco, Sultan Abdülmecid'ten aldığı izin ile Beyoğlu'nda bir tiyatro kurmuştur.

Zamanımızdan tam bir asır evvel yani Abdülmecid'in hemen ilk padişahlık senesinde Bosko adlı bir İtalyan impresario kalabalık bir oyun takımı halinde İstanbul'a geldi. Beyoğlunda Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane karşısındaki nevezhur tiyatrodaki envai ziynetler ve mülevven perdelerle her türlü dram, komedi, vodvil ve opera temsilleri vermeye başladı. (Köseihal, 1939:116)

1842 yılına gelindiğinde Bosco Tiyatrosunda işler yolunda gitmemeye başlamış ve sanatsal faaliyetler durmuştur. Faaliyetlerin durmasından yaklaşık iki yıl sonra Bosco Tiyatrosu, arazi sahibi olan Michael Naum Duhani tarafından devralınmış ve 1844 yılında İstanbul'un en önemli opera sahnesi olan Naum Tiyatrosu (Pera Tiyatrosu) kurulmuştur. Naum Tiyatrosunun kurulması ile birlikte Osmanlı Devleti'nin kültür ve sanat yaşamı üst seviyelere ulaşmaya başlamıştır (Aracı, 2010).

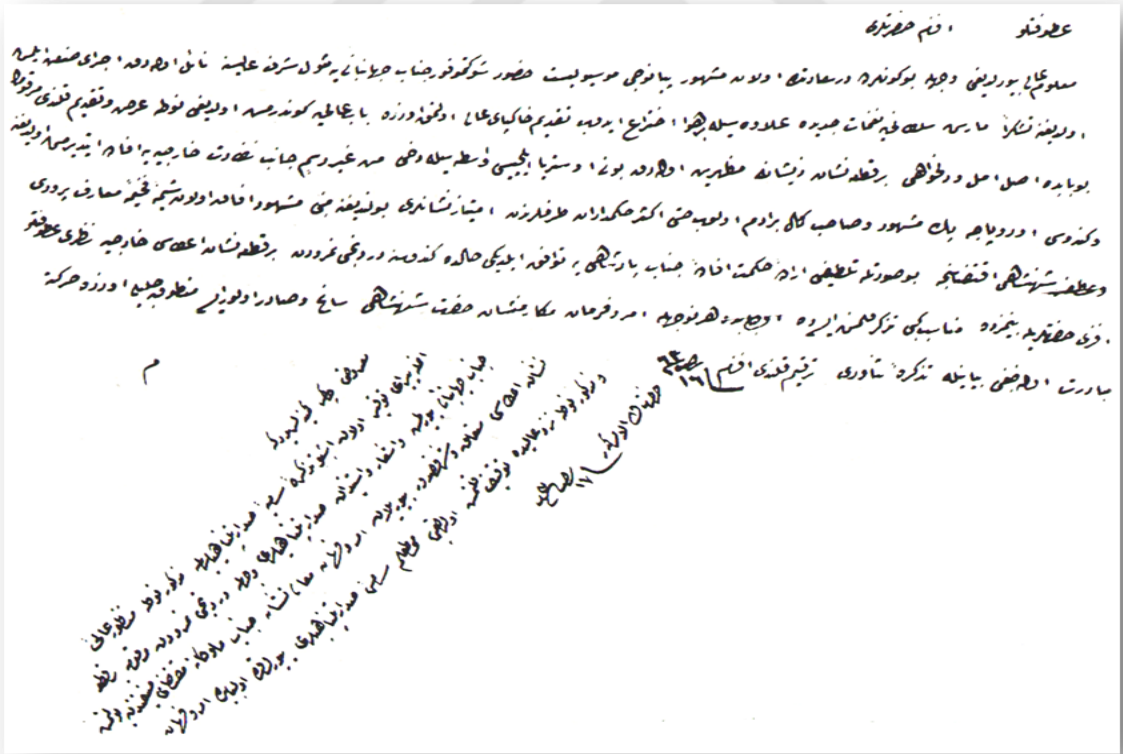
Opera ve tiyatro gibi sanatsal faaliyetlerin hızla sürdüğü bu dönemde Musika-i Hümayûnda da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sanatsal faaliyetleri maddi ve manevi olarak her zaman desteklemiş olan Sultan Abdülmecid opera ve tiyatro konusunda Musika-i Hümayûna yönelik bir çalışma yapılmasını istemiştir. Sevengil (1969)'e göre Sultan Abdülmecid'in isteğini gerçekleştirmek sorumluluğunu Giuseppe Donizetti üstlenmiş ve ivedilikle çalışmalara başlanmıştır. Giuseppe Donizetti, bünyesinde askerî bir bando, fasıl takımı, müezzinan kısmı ve müzik okulu bulunduran Musika-i Hümayûnun çatısı altında bir orkestra kurmuş, orkestrayı kurmasından sonra opera eserlerini seslendirmek üzere bir de koro ihdas etmiştir. Sevengil (1969)'in aktarımına göre 1847 yılında sarayda asker müzikçiler tarafından verilmiş olan bir konserde Haydn, Verdi ve Rossini gibi ünlü bestecilere ait opera eserleri seslendirilmiştir. Verilen konser ile birlikte opera ve tiyatro artık Musika-i Hümayûndaki yerini almıştır. Bu doğrultuda Sultan Abdülmecid'in isteği tam olarak yerine getirilmiştir.

Musika-i Hümayûn bünyesinde kurulan ve tamamı erkek icracılardan oluşan orkestradan kısa bir süre sonra, yine Musika-i Hümayûn bünyesinde tamamı kadınlardan oluşan bir orkestra ve bale bölümü kurulmuştur.

Abdülmecid sarayındaki musiki çalışmalarından biri de erkek san'atkarların teşkil ettikleri fanfardan başka genç kızlardan mürekkep bir fanfar, bir de bale vücuda getirilmesidir. Donizetti'nin idaresinde olmak ve başka başka sazları öğrenmek üzere ayrı ayrı İtalyan hocalar tutulduğu gibi sarayda dans dersleriyle de meşgul olan ustalar vardı. Kız bale hey'eti tarafından haremde verilecek temsillerin musiki kısmını yine kızların icra etmesi, yani hareme erkek musikicilerin girmemesi amacıyla bu kadın fanfarı teşkil edilmişti...Kız fanfarlarının ve kız bale hey'etinin gösterdiği faaliyetler, sarayda Sultan düğünlerinde opera parçaları çalmaktan, Avrupa dansları göstermekten ve nihayet pantomimalar oynamaktan ibaret kalmış, Donizetti'nin ses musikisi ve orkestra teşkili yolundan varmak istediği operet ve operalarda kızlar vazifelendirilmemiştir. (Sevengil, 1969:62-63)

II.Mahmud döneminde dünyaca ünlü müzisyenlerin saraya davet edilmesi geleneği Sultan Abdülmecid döneminde de devam etmiştir. Musika-i Hümayûnun Avrupa'ya kadar ulaşan ünü, dünyaca ünlü birçok müzisyenin, sarayın davetine icabet etmesini sağlamıştır. Sultan Abdülmecid döneminde sarayda ağırlanan ünlü müzisyenlerin başında Macar piyanist Franz Liszt gelmektedir. II. Mahmud döneminde davet edilen ancak çeşitli sebeplerden dolayı gelemeyen ünlü piyanist ancak 1847 yılında İstanbul'a gelebilmiştir. Franz Liszt İstanbul'a varır varmaz Sultan Abdülmecid'in huzuruna kabul edilmiş ve kabulün akşamında Sultan tarafından Musika-i Hümayûnun

icra edeceği bir konsere davet edilmiştir (Aracı, 2010). Aracı'nın aktarımına göre dönemin uluslararası nitelikte bulunan önemli müzik dergisi The Musical World (17 Temmuz 1847) Sultan Abdülmecid'in Franz Liszt'i konsere davet etmesinin sebebini; Sultanın Osmanlı Devleti'nin gelmiş olduğu sanatsal seviyeyi ünlü piyaniste göstermek olduğu şeklinde bir yazı ile ifade etmiştir. Bahse konu konser vesilesiyle Sultan Abdülmecid, II.Mahmud'un geleneği olduğu gibi sanatsal seviyede gelinek nokta ve Musika-i Hümayûnun gelişimi ile ilgili olarak Franz Liszt'in fikir ve yorumlarını almayı ihmal etmemiştir. Franz Liszt'in İstanbul'da kaldığı süre içerisinde sanatsal açıdan mihmandarlığını Musika-i Hümayûn komutanı ve şefi Giuseppe Donizetti yapmıştır. Franz Liszt bu süreçte ayrıca Giuseppe Donizetti'nin saltanat marşı olarak bestelediği Mecidiye Marşı'na yönelik olarak bir parafraz bestelemiş ve Sultan Abdülmecid'e sunmuştur. Ünlü piyanist İstanbul'da vermiş olduğu konserler ve Sultan Abdülmecid'e sunmuş olduğu parafraz neticesinde Dördüncü Dereceden Rütbe Nişanı ile ödüllendirilmiştir (Aracı, 2010).



Resim 29. Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid Tarafından Dördüncü Dereceden Rütbe Nişanı ile Taltif Edildiğine Dair İrade-i Seniyye
(Tuğlacı, 1986:178)

Merhametli efendim hazretleri

Bilginiz üzere buyrulduğu gibi; bu günlerde İstanbul'da olan meşhur piyanocu Mösyö Liszt şevketli padişahımızın huzuruna çıkmaya nail olmuştu. Huzurda sanatını icra etmişti. Daha sonra Sultani Marşına yeni nağmeler ilavesiyle güzel bir hava icra etmiştir. Bu marşın padişahımıza takdim edilmek üzere İstanbul'a göndermiş olduğu nota arz edildi. Bu eserden dolayı kendisi padişahımızca bir adet nişan ile ödüllendirilmiştir. Bu nişan, Avusturya elçisi aracılığıyla gayri resmi olarak Dışişleri Bakanlığınca ifade edilmiştir. Sanatçının kendisi Avrupaca pek meşhur ve bilinen birisi olup, birçok hükümdarlar tarafından imtiyaz nişanı verilmiştir. Şahit olunan ifade ile eğitim sever ve merhametli padişahımız tarafından bu şekilde ödüllendirilmesi uygun görüldüğü halde; kendisine dördüncü numaradan bir adet nişan verilmesi, Dışişleri Bakanı ile aramızda münasip bir tezkire yazılmıştır. Ancak bu konuda her ne şekilde emr ü ferman padişahımız hazretlerince buyrulursa, bunun gereği olarak hareket edileceği beyanıyla bu tezkire yazıldı. 30 Haziran 1847

Kulunuzun isteğidir.

Bakanın bu tezkiresi padişahımıza sunulmuş olup, sözü geçen nota beğenilmiştir. Bakanın yazı ve izniyle dördüncü dereceden sözü geçen bir adet nişan verilmesi uygun görüldüğü padişahımızın emir ve fermanı gereğince. Sözü geçen nota kabul edilmiş olduğu bakanlıkça buyrulduğundan emir ve ferman padişahımızındır. 1 Temmuz 1847.

Franz Liszt'den sonra 1848 yılında bir başka ünlü müzisyen, keman virtüözü Henri Vieuxtemps İstanbul'a davet edilmiştir. İstanbul'da çeşitli noktalarda konser icra eden ünlü müzisyen Sultan Abdülmecid'in huzurunda da bir konser gerçekleştirmiştir. Sarayda icra edilen konserin akabinde gelenek olduğu üzere ünlü müzisyenden Musika-i Hümayûnu incelemesi ve bu doğrultuda fikirlerini arz etmesi istenmiştir. Vieuxtemps Musika-i Hümayûnu hem müzikal açıdan hem de eğitim sistemi açısından inceleme imkânı bulmuştur. Ünlü müzisyen incelemeler neticesinde Musika-i Hümayûnda gördükleri karşısında pek etkilenmemiş ve bazı noktaları olumsuz yönde eleştirmiştir. Ancak Vieuxtemps, Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelemiş olduğu marşın Musika-i Hümayûn bandosu tarafından ilk görüşte deşifre edilmesini ise takdire şayan bulmuştur (Aracı, 2014).

İstanbul doğumlu besteci ve keman virtüözü August Ritter von Adelburg, Sultan Abdülmecid döneminde Musika-i Hümayûnu inceleyerek fikirlerini bir rapor doğrultusunda arz eden ünlü müzisyenlerden birisi olmuştur. Aracı'nın aktarımına göre Adelburg'un Musika-i Hümayûnu incelemeleri neticesinde sunduğu rapor 1861 yılında Fransız müzik dergisi Revue et Gazette Musicale de Paris'in yorumu ile yayımlanmıştır.

D'Adelburg'un Conservatoire Impêriale olarak tanımladığı askerî muzika okulu padişahın sarayından pek de fazla uzakta olmayan, Boğaz kıyısında büyük ve muhteşem bir binayı işgal eden, çok iyi organize edilmiş bir Türk kurumudur. Ziyareti Giuseppe Donizetti'nin ölümünden sonra gerçekleştiği için kendisini okulun yeni direktörü Callisto Guatelli karşılar. Büyük içtima salonunda 150'ye yakın genç Türk öğrenci paldır küldür bir halde nota pasajlarını tekrar tekrar çalarak yüksek sesle enstrümanlarını çalışmaktadırlar. 8 yaşından 20 yaşına kadar olan bu öğrencilerin hepsi askerî üniforma içerisinde ve Türk askerleri olduklarını belirten metal mavi rozetler takmaktadırlar. Guatelli'nin bildirdiğine göre bu 200 öğrenci padişahın müzik takımını oluşturmakta olup, her akşam günbatımı O'nu neşelendirmek için sarayın kapısında çalarlar. Hepsi yüksek makamlı paşaların oğullarıdır ve iyi bir mevkiye ulaşabilmeleri açısından konservatuvara yazılmışlardır. D'Adelburg'un kendi ifadesiyle bu durum bizim Avrupalı idealimizi paylaştan İstanbul Müslümanlarının ne kadar inkişaf ettiğinin göstergesidir. (Aracı, 2014:113-114)

Bahse konu rapordan da anlaşılacağı üzere August Ritter von Adelburg'un incelemeleri, Musika-i Hümayûnun bando, orkestra veya korosundan ziyade müzik eğitiminin verildiği okul bölümü üzerine yoğunlaşmıştır. Adelburg, okulun genel anlamda eğitim sistemini beğenmiştir. Ayrıca öğrencilerden kurulu bandoyu prova sırasında dinlemiş, bandonun entonasyonunu, icra seviyesini ve müzikalitesini iyi seviyede bulmuş ve bu durumu raporlamıştır. August Ritter von Adelburg da kendinden önce saraya davet edilen müzisyenler gibi Sultan Abdülmecid'e yönelik olarak bir eser bestelemiş ve ithaf etmiştir (Aracı, 2014).



Resim 30. August Ritter von Adelburg'un Sultan Abdülmecid'e İthafen Bestelediği Eser
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 05.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Sultan Abdülmecid döneminde Franz Liszt, Henri Vieuxtemps ve August Ritter von Adelburg dışında Leopold de Meyer ve Eugene Leon Vivier gibi ünlü müzisyenlerin de İstanbul'a geldikleri ve çeşitli konserler icra ettikleri bilinmektedir.

1859 yılında Sultan Abdülmecid'in kültür ve sanat reformları kapsamında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu kurulmuştur. Tiyatro 1863 yılında çıkan bir yangın neticesinde yanmış ve faaliyetleri sona ermiştir. Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda dört yıllık bir süre içerisinde ünlü bestecilerin opera eserlerinin bulunduğu birçok temsil gerçekleştirilmiştir. "Açılış gecesinin programı Luigi Ricci'nin Scaramuccia operasından ilk iki perde ve Chasse de Diana adında yeni bir baleden oluşmaktadır. Bunları 25 ve 26 Şubat akşamları Verdi'nin La Traviata ve Gaetano Donizetti'nin Maria di Rohan operalarının temsilleri takip eder" (Aracı, 2014:127). Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda verilen temsillerin önemli bir bölümünde Musika-i Hümayûn orkestrası görev almıştır. "Bu tiyatroda Beyoğlu'na gelmiş olan ecnebi truplarına temsiller verdirilmiştir. Bu heyetlerin orkestrasını saray muzika heyeti sanatkârları teşkil ederlerdi" (Sevengil, 1969:65).

Musika-i Hümayûnun komutanı ve şefi Giuseppe Donizetti'nin 1856 yılında vefat etmesi ile birlikte kurumun yönetici kadrosuna yönelik teşkilatlanmasında değişikliğe gidilmiştir. Anlaşılacağı üzere Musika-i Hümayûnun idarî ve müzikâl direktörlük görevleri, vefatına kadar Donizetti tarafından tek elden yürütülmüştür. Donizetti'nin vefatından sonra bir zamanlar kendi öğrencisi de olan Ahmet Necip Paşa idarî yönden işleri yürütmek üzere Musika-i Hümayûnun komutanlığına getirilmiştir. Musika-i Hümayûnun müzik direktörlüğüne Naum Tiyatrosunun orkestra şefliğini yürüten Callisto Guatelli Paşa getirilmiş, Musika-i Hümayûnun opera ve tiyatro faaliyetlerinin sorumluluğu ise Berti Pisani'ye verilmiştir (Aracı, 2014).



Resim 31. Callisto Guatelli Paşa ve Ahmet Necip Paşa
(Gazimihal, 1955:66-70)

Musika-i Hümayûn yüksek sanat değeri olan konser, opera ve tiyatro faaliyetlerinin yanı sıra Sultan Abdülmecid'in katıldığı askerî tören, bayram törenleri ve Cuma selamlığı gibi faaliyetlerde önemli görevlerde bulunmuştur.

Sultan Abdülmecid'in 1839-1861 yıllarını kapsayan ve 22 yıl süren hükümdarlık dönemini Musika-i Hümayûn açısından gelişim dönemi olarak kabul edebiliriz.

Sultan Abdülaziz, 1861 yılında Sultan Abdülmecid'in ölümü ile birlikte Osmanlı Devleti yönetimine gelmiştir. Başta eğitim olmak üzere askerî ve iktisadi alanlarda reformlar gerçekleştirmiş, kültür ve sanat alanlarında çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Sultan Abdülaziz'in kültür ve sanat alanlarına yönelik girişimleri değerlendirildiğinde, II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid'e göre inişli çıkışlı bir politika izlediği görülmektedir. Sultan Abdülaziz'in bahse konu inişli çıkışlı politikalarının sebebi, hükümdarlığının ilk yıllarında yakınında görevli bulunan paşaların etkisi altında kalması ve devletin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar olarak açıklanabilir (Artaç, 2018).

Sultan Abdülaziz'in kültür ve sanat alanlarındaki inişli çıkışlı politikaları sebebiyle müzik sanatı olumsuz yönde çok fazla etkinlenmiştir. Müzik sanatına yönelik etkileri ilk hisseden kurum ise Musika-i Hümayûn olmuştur. Sultan Abdülaziz'in hükümdarlığının henüz ikinci yılında (1862), Sultan Abdülmecid döneminde Musika-i Hümayûn çatısı altında ihdas edilen ve çok sayıda konser icra eden orkestra kaldırılmış, orkestranın kaldırılması ile birlikte Musika-i Hümayûn'un opera ve tiyatro faaliyetleri de sekteye uğramıştır. Musika-i Hümayûn dışında icra edilen opera ve tiyatro faaliyetlerinde sayısal açıdan düşüşler yaşanmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosundaki temsil faaliyetleri önemli ölçüde azaltılmış hatta 1863 yılında durdurulmuştur (Sevengil, 1969). Sultan Abdülmecid döneminde kurulan kız fanfar orkestrası kaldırılan unsurlar arasındaki yerini almıştır. Yine Sultan Abdülmecid döneminde Musika-i Hümayûn komutanlığına getirilen Ahmet Necip Paşa görevden alınmıştır. Ahmet Necip Paşa orkestraların kaldırılmasına karşı olumsuz bir tutumda bulunduğu için görevden alınmıştır (Gazimihal, 1955).

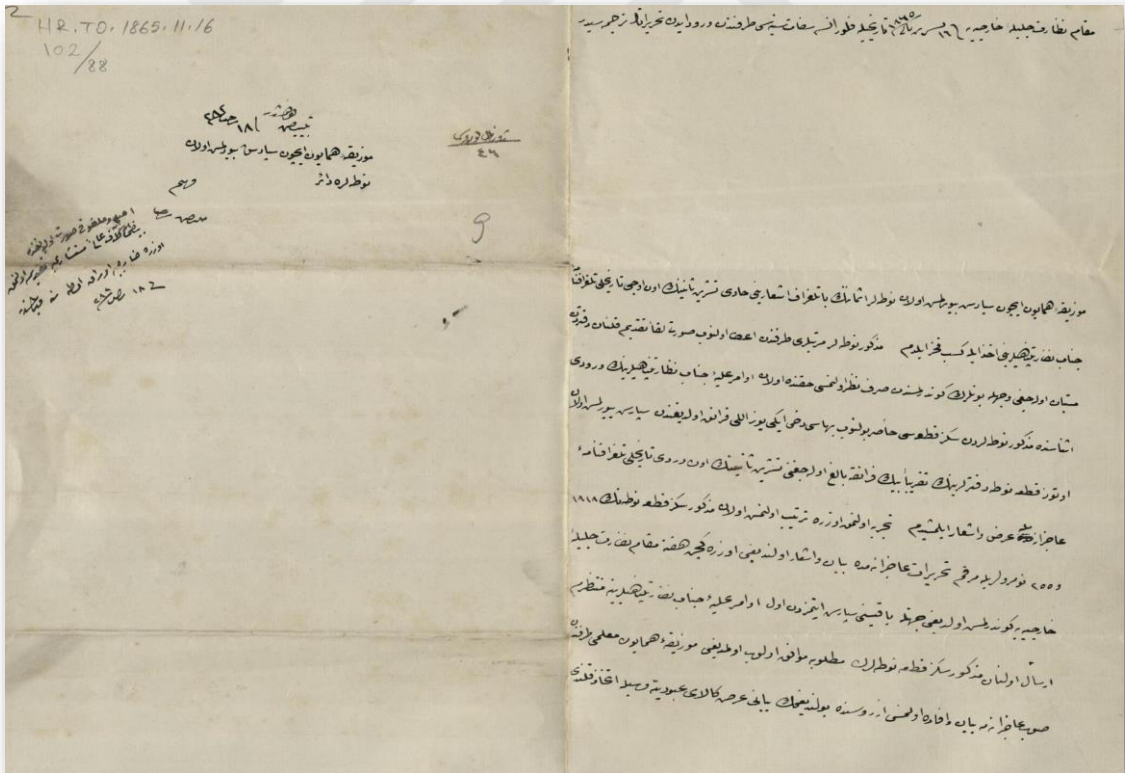
Sultan Abdülaziz tarafından çıkarılan bir karar neticesinde Musika-i Hümayûnda bulunan yabancı eğitimciler azaltılmış ve yerli eğitimcilerin istihdamına başlanmıştır. Yerli eğitimcilerin göreve başlaması olumlu bir netice vermemiş ve Musika-i Hümayûnda verilen eğitimin kalitesi düşmüştür. Gazimihal, "Türk Askerî Muzikaları Tarihi" isimli çalışmasında bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Bilhassa izin verilen İtalyan öğretmenler yerine çavuşların ikamesi kararının Abdülaziz'in tahta çıktığı yıllarda alınması dikkate şayandır. İstidatlı gençler öğretmenlik edebilecek olgunluğa eriştikçe mi yabancı ustalara yer verildiği, yoksa Wieuxtemps'in müşahedesi mucibince ilk yabancı öğretmenlerin kâmilen kâfi kuvvetle görülmemiş olmalarına binaen mi vazifelerine son verildiği, yahut da iktisadi kaygıyla mı yeni padişahın mevsimsiz olarak tahsisatı daralttığı araştırılmaya değer. Her halde Abdülmecid'in sanat için harcayacak parayı 'israf faslından' saymadığı (ki kültür davası bakımından bunda tamamıyla haklı idi, tam bir mecene idi), bulabildiği yabancı öğretmenler yardımıyla -bunlar orta kuvvette öğreticiler de olsa- zararsız bir muzika heyeti kurduğu muhakkaktı. Abdülaziz'in daha kuvvetli üstatlar getirterek başlanan işi daha ileri bir hamleye kavuşturması, en istidatlı gençleri 'görgülerini artırmaları için' batı konservatuvarlarına göndermesi, millî bir saray operası için teşkilat kurulması, kompozisyon öğretimine hemen o yıllarda ehemmiyet verilmesi gerekiyordu. Bunları düşünmek şöyle dursun, atılan adımlar Abdülaziz devrinde bil'akis yüz geri etti, hiç değilse yerinde sayıldı. Şuur ve kıyaset elden bırakılmasaydı İstanbul meşrutiyetten çok evvel -muayyen muhitinde de olsa- Avrupa'nın en ileri müzik merkezlerinden biri halini alırdı. (Gazimihal, 1955:55)

Giuseppe Donizetti'nin Musika-i Hümayûn bandosunun kuruluş aşamasında İtalya'dan enstrüman sipariş ettiği bilinmektedir. İlerleyen yıllarda Donizetti, yerli

enstrüman yapımcılığını teşvik etmek amacıyla bandonun enstrüman ihtiyaçlarını İstanbul'da bulunan yerli yapımcılardan karşılamıştır. Sultan Abdülaziz'in hükümdarlığının ilk yıllarında yönetim bakımından Avrupa'ya karşı bir tutum sergilemesi, yerli enstrüman yapımcıları tarafından, Avrupa'daki enstrüman yapımcılığına dair gelişmelerin takip edilememesine neden olmuştur. Bu durum neticesinde, ihtiyaç duyulan enstrümanlar devlet tarafından yüksek maliyetler ile yeniden Avrupa'dan temin edilmek zorunda kalmıştır (Kösemihal, 1939).

1865 yılında Musika-i Hümayûnun repertuarının geliştirilmesine yönelik çeşitli çalışmalar icra edilmiştir. Bahse konu çalışmalar Sultan Abdülaziz döneminin ilk yıllarında gerçekleşen nadir olumlu nitelikte girişimlerdenidir. Bu doğrultuda 13 Kasım 1865 yılında Floransa elçiliğine resmî yazı gönderilerek çeşitli notaların sipariş edildiğini, Floransa elçiliğinden Osmanlı Devleti Hariciye Nazırlığına (Dışişleri Bakanlığı) gönderilen 16 Kasım 1865 tarihli cevap yazısı ile öğrenmekteyiz:



Resim 32. Musika-i Hümayûna Yönelik Nota Sipariş Edildiğine Dair Belge
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi
(BOA, HR.TO,102-88)
(Araştırmacı tarafından 11.09.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Dışışleri Bakanlığı Makamına. 16 Kasım 1865 tarihli Floransa Elçiliği tarafından gönderilen yazının tercümesidir.

Musika-i Hümayûn için sipariş verilmiş olan notaların değerinin telgrafla bildirildiğini içeren, Kasımın on üçü tarihli bakanlık telgrafını aldığım için kıvanç duydum. Sözü geçen notaların düzenleyicileri tarafından verilmiş olduğu, bir sureti ekte sunulan defterden anlaşılacaktır. Bunların gönderilmesinden vazgeçilmesi hakkında olan bakanlık emirlerinin geldiği sırada, sözü geçen notalardan sekiz kıtası hazırlanmıştı. Bu notaların değeri de iki yüz elli Frank olduğundan, sipariş verilmiş olan otuz kıta nota defterlerinin takriben bin Franka ulaşacağını, Kasım ayının on dördü tarihli telgrafımla bildirmiştim. Tecrübe etmek üzere düzenlenmiş olan sözü geçen sekiz kıta nota, 1818 ve 255 numaralarıyla numaralanmış yazılarımda beyan ederek bildirdiğim üzere geçen hafta Dışışleri Bakanlığı Makamına gönderilmiştir. Geri kalanının sipariş etmezden önce bakanlık emirlerini beklemekteyim. Gönderilen sekiz kıta notaların isteğe uygun olup olmadığı Musika-i Hümayûn öğretmeni tarafından şahsıma bildirilmesi arzusunda olduğum beyanım, kulunuzun aracılığı ile kabul edildi.

Jurnal numarası/46

Müşveddeden temize çekilmiştir. 7 Aralık 1865

Musika-i Hümayûn için sipariş verilmiş olan notalara dair

Aslı ve eki suretinin temize çekilen hali, müsteşara takdim olunmak üzere Dışışleri Evrak Odasına verilmiştir. 7 Aralık 1865.

Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Fransa hükümdarı III.Napoleon tarafından sanat sergisine davet edilmiş ve davete icabet etmiştir. Sultan bu davet vesilesi ile sadece Fransa'yı değil İngiltere, Belçika ve Almanya gibi Avrupa ülkelerini de gözlemlene imkânı bulmuştur. Kültür ve sanat faaliyetleri kapsamında gerçekleştirilen Avrupa gezisi Sultan Abdülaziz'in Batı'ya yönelik düşüncelerinin değişmesinde önemli rol oynamıştır (Artaç, 2018). Bu doğrultuda Sultanın müzik politikalarına yönelik yaklaşımlarında da değişim başlamıştır. Gazimihal (1955)'e göre 1862 yılında Musika-i Hümayûn teşkilatından kaldırılan orkestra yeniden kurulmuştur. Orkestranın kurulması ile birlikte opera ve tiyatro faaliyetlerine yeniden önem verilmeye başlanmıştır. Naum Tiyatrosunda, diğer tiyatrolarda ve bazı elçiliklerde Sultan Abdülmecid döneminde olduğu gibi önemli eserler temsil edilmeye başlanmıştır. Naum Tiyatrosunda; Giuseppe Verdi'nin Rigoletto, Otello, Nabucco, Ernani, Trovatore, Macbeth ve Ballo in Maschera, Gaetano Donizetti'nin Lucrezia Borgia, La Favorita, Poliuto, Lucia di Lammermoor ve Don Pasquale, Gioacchino Rossini'nin Semaramide ve Il Barbiere di Siviglia, Vincenzo Bellini'nin Capuleti et Montecchi, La Sonnambula ve Mira o Norma eserleri temsil edilmiştir. Sultan Abdülaziz tarafından ülkeye davet edilen hükümdar ve prensler kültür

ve sanat faaliyetleri kapsamında Naum Tiyatrosunda konuk edilmeye başlanmıştır (Aracı, 2010; Sevensil, 1970).

Musika-i Hümayûn bünyesinde hâlihazırda tören ve konser faaliyetlerini yürütmeye devam eden bandonun kadrosu Sultan Abdülaziz döneminde, enstrüman çeşitliliği başta olmak üzere birçok açılardan güçlendirilmiş, ordu ve alay bandolarının ise nitelikleri ve sayısı artırılmıştır. Cerîde-i Havâdis gazetesinin 5 Eylül 1867 tarihine ait baskısında ordu bandoları ile ilgili girişimlere dair bir bilgiye yer verilmiştir:

Orduyu hümayunlar muzikalarının ıslah ahvali hazırası için kürşadı mukarrer olan mektep heyetinin tertip ve tanzimile bir nezareti daima altında bulundurulması fevaidi mucip olduğundan ve fenni musikide malumat ve mahareti müsellemler bulunan saadetlû Yusuf Bey efendinin uhdesine müceddeden mirlivalık rütbesi tevecihiyle umum muzikalar nezaretine memur ve tayin hususuna irade-i seniye-i cenabı melûkâne şerefsunuh ve sudur buyrularak icabı icra kılınmıştır. (Cerîde-i Havâdis, 1867)

Cerîde-i Havâdis gazetesinde yer alan bahse konu metinde “umum muzikalar nezareti” ifadesi önemli bir hususu gündeme getirmektedir. Ordu ve alay bandolarının donanım ve sayısal olarak artması ile birlikte bandoların faaliyetlerini takip ve koordine eden bir bakanlığın kurulduğu bilgisi ortaya çıkmaktadır. Müzik sanatını icra eden kurumların bakanlık seviyesinde temsil edilmesi ve ayrıca müzisyenlerin paşalık/general rütbelere getirilmeleri, devletin müzik sanatına vermekte olduğu değerin bir göstergesidir.

Sultan Abdülaziz döneminin ilerleyen yıllarında Musika-i Hümayûnun İstanbul dışına görevlendirilmesine imkân tanınmaya başlanmıştır. Gazimihal (1955)’e göre Bosna’da kurulan Nizam-ı Cedid ordu birliği törenlerine Musika-i Hümayûndan bir takım görevlendirilmiştir.

Refik Ahmet Sevensil “Saray Tiyatrosu” isimli çalışmasında, Sultan Abdülaziz döneminde, Musika-i Hümayûnda pandomim bölümü kurulduğunu ve bölümün çeşitli temsiller icra ettiğini belirtmektedir:

Abdülaziz sarayında oynanan pantomimlerin hepsi askerî mahiyette değildir; bazan güldürücü pantomimler de temsil edilirdi; bunlarda Muzika-i Hümayûndan ihtiyar Reşit, Felek Mahmut, Mehmet Şah ve Remzi Beyler’in rol aldıkları biliniyor. Kadın rolleri de erkekler tarafından yapılıyordu; adını biraz önce yazdığımız Remzi Bey’in kadın rollerinde başarı gösterdiği söylenir...Yarbay Mehmet rejisörlük işini gördü. İlk temsillerden sonra pantomim yazmak Mehmet Bey’le birlikte rejisörlük yapmak üzere bir İtalyan da vazifelendirilmiştir. Muzikadan

safrasız İsmail Bey de pantomim kâtipliğine tayin olunmuştur. İsimlerini saydığımız bu sanatkârlar umumiyetle hademe-i hassa-i şahane adı verilen ve eski Enderun ağalarının yerine geçmiş olan saray mensuplarıdır. Bunların bir kısmı bandoda, bir kısmı orkestrada vazife görürlerdi. (Sevengil, 1970:65-66)

Sultan Abdülaziz döneminde, Güllü Agop isminde bir sanatkâr tarafından kurulan Gedikpaşa Tiyatrosunda 1868 yılından itibaren ilk Türkçe temsiller icra edilmeye başlanmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu ile Musika-i Hümayûn yakın ilişki içerisinde bulunmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosunu kuran Güllü Agop II.Abdülhamid döneminde Musika-i Hümayûnda mülazım rütbesi ile önemli görevlerde bulunmuştur (Sevengil, 1961).

1872 yılına gelindiğinde Sultan Abdülaziz'in yurt içinde olduğu gibi yurt dışında da kültür ve sanat faaliyetlerine katkıda bulunduğunu öğrenmekteyiz. Aracı (2014)'ya göre Sultan Abdülaziz, ünlü besteci Richard Wagner'in Beyrut'ta inşa ettirmiş olduğu Festival Tiyatrosunun inşa fonuna maddi katkıda bulunmuştur. Richard Wagner bu bağış karşılığında Sultan Abdülaziz'e üç adet imzalı Patronat-Schein sertifikası göndermiştir.

Sultan Abdülaziz'in Türk müziği ve Batı müziği formlarında bestelemiş olduğu eserleri bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz'in Muhayyer Şarkı, Hicaz Sirto ve Şevkefza Şarkı olmak üzere üç adet Türk müziği eseri mevcuttur. Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine yönelik ise La Harpe Caprice, Invitation a la Valse ve La Gondole Barcarolle isimli eserleri mevcuttur (Alimdar, 2016). Bahse konu Batı müziği eserlerinin orkestra düzenlemeleri ilk olarak Musika-i Hümayûn tarafından seslendirilmiştir. Ayrıca Musika-i Hümayûn şefi Callisto Guatelli Paşa tarafından Sultan Abdülaziz'e ithafen bestelenen ve Osmanlı Devleti resmî marşı olarak kabul edilen Aziziye Marşı da ilk olarak Musika-i Hümayûn tarafından seslendirilmiştir (Aracı, 2003).

Sultan Abdülaziz döneminde Musika-i Hümayûnda önemli isimler görevde bulunmuşlardır. Gazimihal (1955)'e göre; Callisto Guatelli Paşa, Hacı İbrahim Paşa, Miralay Halil Efendi, kornocu Nuri Bey, borucu Rossi, flütçü Yüzbaşı Haşim Bey, flütçü Osman Efendi, flüt öğretmeni Alberto Roberti, klarnetçi Mehmet Ali Bey, bariton Cemal Ağa, klarnetçi Tevfik Ağa, kornetçi Demir Bey, kornetçi Remzi Bey, Haşim ve bas mülazım Tevfik ağalar ile trompet mülazım Saip Ağa Musika-i Hümayûnda görevde bulunan bahse konu isimlerdir.

Musika-i Hümayûn, yüksek sanat değeri olan konser, opera ve tiyatro gibi faaliyetlerinin yanısıra Sultan Abdülaziz'in katıldığı askerî tören, bayram törenleri ve Cuma selamlığı gibi faaliyetlerde önemli görevlerde bulunmuştur. Resim 33'ün sağ alt bölümünde, kadrosunda trombon, bariton, bas ve zil gibi enstrümanlar bulunduran Musika-i Hümayûnun bandosunun Sultan Abdülaziz'in Cuma selamlığında yer aldığını gözlemlemekteyiz.



Resim 33. Sultan Abdülaziz'in Cuma Selamlığında Musika-i Hümayûn

www.archives.saltresearch.org

(Araştırmacı tarafından 15.09.2020 tarihinde erişilmiştir)

V.Murad 30 Mayıs 1876 tarihinde, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ile birlikte Osmanlı Devleti yönetimine gelmiştir. V.Murad'ın hükümdarlığı yaklaşık üç ay kadar sürmüştür. Padişahın hükümdarlığı süresince herhangi bir reform gerçekleştiremediği bilinmektedir.

Sultan Abdülmecid'in oğlu olan V.Murad, Osmanlı Devleti'nde kültür ve sanat faaliyetlerinin iyi seviyede olduğu bir dönemde yetişmiştir. Şehzadeliği döneminde Musika-i Hümayûn öğretmenlerinden Giuseppe Donizetti Paşa, Callisto Guatelli Paşa ve Miralay Augusto Lombardi gibi önemli isimlerden müzik eğitimi almıştır. Bestecilik

yönü ile öne çıkan V.Murad'ın günümüze birçok eseri ulaşmıştır. Bahse konu eserler, mazurka, polka, vals, galop ve askerî marşlardan oluşmaktadır (Baydar, 2011).

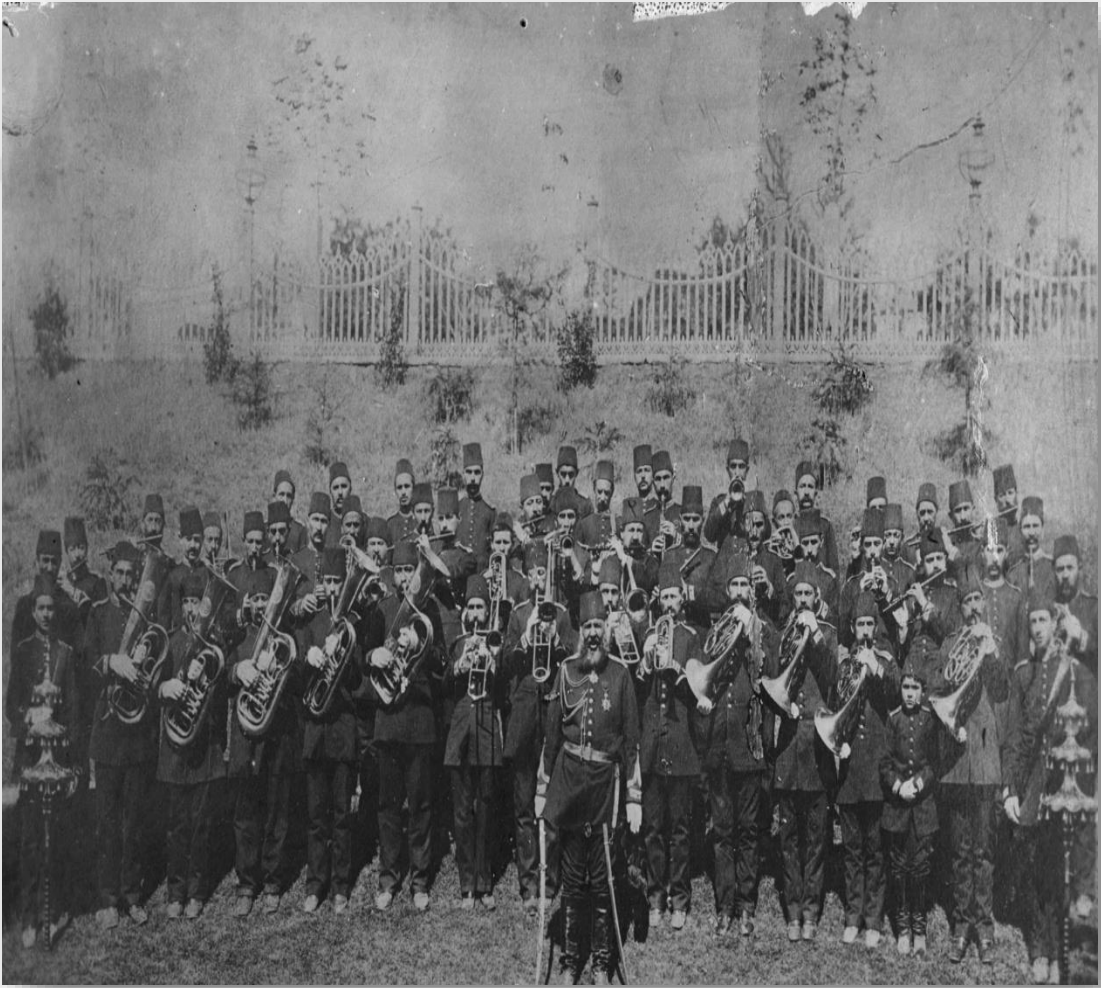
V.Murad'ın kısa ve sancılı geçen hükümdarlık döneminde, Musika-i Hümayûna yönelik önemli bir gelişme kaydedilememiştir. Musika-i Hümayûn önceki padişahların döneminde olduğu gibi Cuma selamlığı, çeşitli tören ve konser faaliyetlerine devam etmiştir (Aracı, 2011).

II.Abdülhamid 31 Ağustos 1876 yılında, V.Murad'ın tahttan indirilmesi neticesinde Osmanlı Devleti yönetimine gelmiştir. II.Abdülhamid dönemi, Sultan Abdülaziz döneminin son yıllarından itibaren bozulmaya başlayan devlet düzeninin önemli reformlar ile yeniden sağlanmaya çalışıldığı bir dönemdir. II.Abdülhamid 33 yıl süren hükümdarlığı süresince başta eğitim olmak üzere birçok alanda çeşitli reformlar gerçekleştirmiştir. Reformlar kapsamında kültür ve sanat faaliyetleri açısından da önemli gelişmeler yaşanmıştır.

II.Abdülhamid, kültür ve sanat reformlarının yapıldığı, opera, tiyatro temsilleri ve çeşitli konser faaliyetlerinin modern bir seviyede icra edildiği Sultan Abdülmecid dönemi kültürüyle yetişmiştir. Koşal (2001)'a göre II.Abdülhamid, Giuseppe Donizetti Paşa, Callisto Guatelli Paşa, Miralay Augusto Lombardi, Paul Dussap Paşa ve Aleksandre Efendi gibi Musika-i Hümayûnun önde gelen şef ve öğretmenlerinden Klasik Batı Müziği'ne yönelik piyano ve keman eğitimi almıştır. II.Abdülhamid'in, Batı müziği eksenli bir eğitim görmüş olmasına rağmen Türk müziğine de ilgisiz kalmadığı bilinmektedir.

Musika-i Hümayûn, Sultan Abdülaziz döneminde sanatsal faaliyetlerini olumsuz şekilde etkileyecek surette gerileme sürecine girmiştir. Bahse konu gerileme süreci, II.Abdülhamid'in icra ettiği reform hareketleri kapsamında Musika-i Hümayûnun yeniden yapılandırılması ile ancak durdurulabilmiştir. II.Abdülhamid tarafından yeniden yapılanma kapsamında gerçekleştirilen ilk icraat, Sultan Abdülaziz döneminde görevden alınan Ahmet Necip Paşa'nın yeniden Musika-i Hümayûn komutanlığına getirilmesi olmuştur. Ahmet Necip Paşa'nın yeniden göreve getirilmesi Musika-i Hümayûnu olumlu yönde etkilemiştir. Bu süreçte Musika-i Hümayûnda Callisto Guatelli Paşa orkestra ve bando şefliği ile birlikte genel müzik direktörlüğünü yürütmüştür. Callisto Guatelli Paşa'nın şeflik konusunda yardımcılığını Musika-i Hümayûnda yetiştirmiş olan Miralay

Mehmet Ali Bey icra etmiştir. Miralay Mehmet Ali Bey günümüzde halen coşku ile seslendirilmekte olan Plevne ve İzmir Marşı'nın bestecisidir (Gazimihal, 1955). Callisto Guatelli Paşa bu süreçte daha çok orkestra ile ilgilenmiş, bandonun yönetimini Mehmet Ali Bey'e bırakmıştır. Miralay Mehmet Ali Bey günümüz Türk askerî bando camiasında ilk Türk bando şefi ve ayrıca Türk klarnet okulunun öncüsü olarak kabul edilmektedir (Sevengil, 1970).



Resim 34. Miralay Mehmet Ali Bey Yönetiminde Musika-i Hümayûn
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

II.Abdülhamid döneminde Musika-i Hümayûnda görevini sürdüren bandoya dair çeşitli bilgilere Resim 34'te bulunan fotoğraf ile ulaşmaktayız. Resim 34'te, Miralay Mehmet Ali Bey'in idaresindeki bandonun o dönemde icracı kadrosunun yaklaşık olarak 60 kişiden oluştuğu, enstrüman kadrosunda flüt, korno, trompet, bariton/bas gibi enstrümanların yer aldığı gözlemlenmektedir.

Musika-i Hümayûnun II.Abdülhamid dönemindeki genel kadrosuna dair bilgilere Gazimihal'in "Türk Askerî Muzıkları Tarihi" isimli çalışması sayesinde ulaşmaktayız. Gazimihal (1955)'in ifadesine göre II.Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin hedeflendiği bir darbe girişimi gerçekleşmiştir. Suavi Olayı olarak tarihe geçen bu girişimde çeşitli askerî birlikler silahlanmış ve silahlananlar arasında Musika-i Hümayûnda bulunan bazı askerler de yer almıştır. Silahlanan askerler, Musika-i Hümayûn komutanı Ahmet Necip Paşa'nın emri ve müdahalesi neticesinde II.Abdülhamid'e yönelik herhangi bir harekette bulunmamışlardır. II.Abdülhamid, Suavi Olayı'ndan sonra askerî birliklerde yeniden yapılanmaya gitmiştir. Yeniden yapılanma doğrultusunda Musika-i Hümayûnun 500 kişiden oluşan kadrosu 325'e düşürülmüş ve mevcut bulunan tüm silahları toplatılarak saray silah deposuna kaldırılmıştır.

II.Abdülhamid döneminin ilerleyen yıllarında Musika-i Hümayûnun şeflik kadrolarında değişimler gerçekleşmiştir. Sevengil (1970)'in ifadesine göre Callisto Guatelli Paşa ilerlemiş yaşından dolayı orkestrayı sadece II.Abdülhamid'in huzurunda icra edilen bayram törenlerinde yönetmiştir. Bu törenler haricinde orkestrayı yönetmek üzere şeflik kadrosuna Paul Dussap Paşa getirilmiştir. Paul Dussap Paşa'nın II.Abdülhamid tarafından kısa süre içerisinde şeflik görevinden alındığı bilinmektedir. Paul Dussap Paşa'dan boşalan şeflik görevine Brüksel ve Paris Konservatuvarında yetişmiş İspanyol piyanist Fernando de Aranda (ilerleyen yıllarda paşalığa terfi etmiştir) getirilmiştir. Orkestranın şeflik kadrosunda değişimlerin yaşanmakta olduğu bu süreçte, bandonun şefliğini vefatına kadar Miralay Mehmet Ali Bey yürütmüştür. 1895 yılında Miralay Mehmet Ali Bey, 1900 yılında ise Callisto Guatelli'nin vefatı ile Musika-i Hümayûnun şeflik ve müzik direktörlüğü görevini Fernando de Aranda Paşa üstlenmiştir.



Resim 35. Fernando de Aranda Paşa
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Musika-i Hümayûnda 10 yıl süre ile görev yapan Fernando de Aranda Paşa, Giuseppe Donizetti Paşa'dan itibaren varolan İtalyan ekolü müzik anlayışının yerine Fransız ekolü müzik anlayışını benimsemiş, Musika-i Hümayûnun müzik eseri repertuarı başta olmak üzere diğer askerî bandoların repertuvarlarına yeni eserler kazandırarak önemli bir katkı sağlamıştır. “Nota kitaplığını yeni baştan düzenleyip ciddi eserlerle zenginleştirmiş, yetkili aranjmanlılar elinden çıkmış partiyonları Paris'ten getirtmiş, yeni sazlar satın almış, bando ve orkestrada ilerlemeler görülmüştür” (Sevengil, 1970:104). Sevengil'in ifadesinde belirttiği yeni enstrümanların satın alınması hususu, Fernando de Aranda Paşa'nın Musika-i Hümayûn ve askerî müziğe yönelik önemli katkılarından biridir. Fernando de Aranda Paşa, Musika-i Hümayûnun geliştirilmesine yönelik bir inceleme yürütmüş ve incelemeyi rapor halinde devlet yönetimine sunmuştur. Fernando de Aranda Paşa'nın yürütmüş olduğu bahse konu inceleme, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde tespit edilen rapor niteliğindeki belge ile gün yüzüne çıkmıştır.

Musika-i Hümayûnun fen ve ilmîne ait düzenlemelere dair tüzük müsveddesidir.

Madde: 1 Musika-i Hümayûnun eksikleri yine kendi içinden tamamlanması gerektiğinden; bugün mevcut olan öğretmen ve mübtedir arasında gelişmelerden fevkalâde istifade edenler bulunduğundan, bunların padişahın huzurunda görevini yerine getirmeye yeterli bir hâle getirilmesi için ilerideki maddelerin kabul ve uygulanması uygun görülmüştür.

Madde: 2 Musika-i Hümayûnun idari işleri, özel iç tüzüğe ve askerî kanun konularına tabidir. Ancak Musika-i Hümayûnun sanat görüşü; talep edilen ilim yönüyle bir kat daha olgunluk kazanması, eğitim ve öğretim usullerinin gerekli olan fenne uygun olarak denetleme ve devamlı dikkat altında olarak uygulanmasına bağlıdır.

Madde: 3 Musika-i Hümayûn mensuplarının gerek sanatça, gerekse terbiye ve ahlakça talep edilen ilim olan olgunluk derecesine kolayca ulaşması için; en evvel yapılacak şey bunların sınıflara ayrılması konusudur. Olgunlaştırma yapmaya sevk eden sebeplerden biri ödüllendirme ve ceza konularında; öğretmenlerin oy ve uygun görmelerinin esas olması mecburiyeti olduğundan, bu sınıflardan birinden diğerine geçmek ve terfi etmek konuları her sene yapılacak genel sınavda gösterilecek başarı ve kudrete göre kararlaştırılacaktır.

Madde: 4 Muzikacıların; yalnız çalgıda himaye kazanmaları yeterli olmayıp mensup oldukları sınıf, mükellef oldukları hizmet, övgüye lâyık bir şekilde terbiye ve edep kazanmaları, güzel vasıflar, sadâkat ve iffetle de süslenmiş kişiler ve sıfata çaba harcamalıdır.

Madde: 5 3. ve 4. maddelerin saha fikirlerinin hâsıl olabilmesi için kışlada sırf öğretim ve genel eğitimle meşgul eylemek üzere öğretmenler, öğretmen yardımcıları ve kütüphaneciden oluşan bir komisyon teşkil olunacaktır. Bu komisyon; öğretmenlerin görevlerini hakkıyla yerine getirip getirmediğine ve öğrencilerin çalışıp çalışmadıklarına şiddetlice kontrol ederek bu konu için, konulacak talimat hükümlerine uygun olarak hak edenlerin haklarında ödül ve cezalar düzenleme ile mükellef bulunacaktır.

Madde: 6 Bando personeli yeterli miktarda olup içlerinde gelişmeye kabiliyetli olanları da bulunduğundan, aşağıdaki maddede gösterilen öğretmenler aracılığıyla bunlar olgunluk derecesine ulaştırılacaktır. Ancak orkestra kısmı zayıf olduğundan ve orkestranın temelini keman oluşturduğundan on kişi kemancı yetiştirilecektir.

Madde: 7 İsimleri aşağıda yazılı büyük subaylar ile dışarıdan alınacak üç yabancı öğretmen tayin olunarak her kısım; üst sınıf ve alt sınıf adlarıyla iki sınıfa ayrılacaktır. Üst sınıfa yabancı öğretmenler, alt sınıfa ise üst sınıftan becerikli ve kudretli birisi tarafından eğitim yaptırılacaktır. Bu eğitimler emir ve fermana uygun olmadıkça yabancı öğretmenler padişahın huzuruna çıkamayacaklardır.

| <u>Öğretmenlerin İsimleri</u> | <u>Sanatları</u> |
|-------------------------------|---------------------------|
| Safvet Bey | flavta |
| Zati Bey | flaranta |
| Cemil Bey | viyolansel |
| Zeki Bey | keman |
| Faik Bey | bombardon |
| Ferruh Bey | boru |
| Mahmud Bey | lisân-ı Fransevî |
| Üç yabancı öğretmen | keman obua Kontrbas |

Madde: 8 Alışılmış olan eğitim sırasında, Türkçe'nin öğrenimi doğal olup ancak müzik ilminde de pek zengin olan Fransızca'nın da yeterli derecede eğitimi ve matematiğin de programa dâhil edilmesi gerekli görülmüştür.

Madde: 9 Öğretmenlere ve öğrencilere lazım olan metot ve sair müzik yazılarının toplama ve hazırlanması için kışlada bir de kütüphane tesis olunacaktır.

Musika-i Hümayûn kışlası içinde mevcut olup genel müzik aletlerinin korunması için özel olan ve mağaza olarak tabir edilen yerlerde efendilere her zaman lazım olan kirış, yay ve kamış gibi şeylerin devamlı şekilde bulundurulması gerekmektedir ve sorumlu memurdan gerektilçe alınabilmesi mecburidir. Kütüphanenin; gerek tesisi, gerek diğer malzemenin icap edenlere verilmesi ve tüm öğretmenler, Aranda Paşa hazretlerinin emir ve kontrolü altında olacaklardır. Bunun için de kütüphane yöneticisi adıyla aylık 500 kuruş tahsis edilip verilecektir.

Madde: 10 Ferik Aranda Paşa hazretleri öğretmen ve ders kontrolörü sıfatıyla işbu maddelerin tamamının uygulanmasına nezaretle mükellef bulunacaktır.

Kulunuz F. Aranda

Kulunuz İsmail

Kulunuz Süleyman

Kulunuz Şevket.

Fernando de Aranda Paşa'nın şeflik ve müzik direktörlüğü döneminde Musika-i Hümayûnda önemli icracı ve eğitimciler yer almıştır. Resim 36'yı incelediğimizde Musika-i Hümayûnun kadrosunda Savfet (Atabinen) Bey, Zati (Arca) Bey, Osman Zeki (Üngör) Bey, Cemil Bey, Ferruh Bey, Faik Bey ve Mahmud Bey gibi önemli asker şef ve eğitimcilerin bulunduğu görülmektedir. Gazimihal (1955)'e göre Musika-i Hümayûnda bahse konu isimlerin dışında, İsmail Hakkı Bey, Miralay Hacı Arif Bey, Munir Nurettin Selçuk Bey, Nuri Halil Poyraz Bey ve Santuri Miralay Hilmi Bey gibi isimler yer almıştır.

II.Meşrutiyetin ilânına kadarki süreçte Musika-i Hümayûnda önemli yabancı müzisyen ve eğitimciler görevde bulunmuşlardır. Kaymakam (Yarbay) Artur Bey, Yüzbaşı Alfred Efendi, Yüzbaşı Matyar Manuel Efendi, Mülâzım-1 Sâni (Teğmen) Burgonyi Efendi, Mülâzım-1 Sâni (Teğmen) Robelli Efendi, Mülâzım-1 Sâni (Teğmen) Luigi Falconi Efendi, viyolonist Binbaşı Wondra Bey, Mülâzım-1 Evvel (Üsteğmen) Gaçyo Efendi, kontrbasçı Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Spinelli Efendi, flütçü Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Miliyaço Efendi, viyolonist Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Ellinger Efendi, pikolocu Yüzbaşı Vincent Celentano, kemancı Yüzbaşı Joseph Gaito, kemancı Mülâzım-1 Sâni (Teğmen) Boris Efendi, kemancı Serçavuş Joseph Romano ve keman virtüozu Samuel bahse konu yabancı müzisyen ve eğitimcilerdir (Gazimihal, 1955).

Sultan Abdülmecid döneminde başlayan opera, operet ve tiyatro faaliyetleri, Sultan Abdülaziz ve V.Murad dönemlerinde durgunluk yaşamış, II. Abdülhamid döneminde ise yeniden yükselişe geçmiştir. Musika-i Hümayûnda opera ve operet faaliyetleri bizzat II.Abdülhamid’in desteği ile canlandırılmıştır. II.Abdülhamid öncelikle ikâmet ettiği Yıldız Sarayı’na bir tiyatro yaptırmış, daha sonra ise Musika-i Hümayûnda bulunan yerli ve yabancı kadrolar marifetiyle bir opera ve operet bölümü kurdurmuştur. Opera ve operet bölümünün başına İtalyan Arturo Stravolo (Yarbay) getirilmiştir (Gazimihal, 1955). Bölümün kadrosu şu şekilde düzenlenmiştir:

| | |
|--|--|
| Artur Bey (Kaymakam) | : Operanın Direktörü |
| Alfred Efendi (Yüzbaşı) | : Tenor; Primadonnanın kocası, ki Artur Beyin kardeşiydi; karısının sesi güzel olduğu için kendi sesinin alelâdeliğine bakılmaz, karısının devamı için operada yer alırdı. |
| Matyar Manuel Efendi (Yüzbaşı) | : İspanyoldu; operanın esas tenoruydu. Sesi fevkalâde güzel olup, baş rolleri tutardı. |
| Robelli Efendi (Mülâzım-ı sâni) | : Bas. |
| Burgonyi Efendi (Mülâzım-ı sâni) | : Operette komik rolleri alırdı. |
| Luici Efendi (Mülâzım-ı sâni) | : Kaymakam Artur Beyin eniştesiydi; yani Alfred Efendi gibi o da Stravolo ailesindendi. |
| Kadın olarak | : I. primadonna Amelia, II. Vanda, III. Fuçika. |
| Muzika-i Hümayuna gelen Bertieye Atillo tercümanlık ve dekoratörlük işleriyle meşgul olmuştur. | |
| (Gazimihal, 1955:105-106) | |

Musika-i Hümayûn komutanı Ahmet Necip Paşa’nın vefatından sonra yerine müzik ile alâkadar olmayan Osman Paşa, sonrasında ise Süleyman Paşa geçmiştir. Süleyman Paşa’nın kısa süren komutanlığından sonra Musika-i Hümayûnun yeni komutanı Neşet Paşa olmuştur. Neşet Paşa Yıldız Sarayı Tiyatrosunda temsil faaliyetleri yürüten opera ve operet bölümünün işleyişi ile bizzat ilgilenmiştir.

Arturo Stravolo, opera ve operet heyetinin müdürü olarak rol dağıtımını, provalar, rejisörlük işleriyle meşgul olur, aynı zamanda gerektiğinde oyunlarda rol da alırdı. Koro, aksesuar ve mizansen işleri Muzika-i Hümayunun Türk sanatçıları tarafından yapılırdı. Muzika-i Hümayun Kumandanı Neşet Paşa, bütün bu işleri kolaylıkla düzenlerdi. Neşet Paşa, Abdülaziz’in padişahlığı sıralarında çeşitli temsillerde rol almış bir eski müzisyen aktördür; sahne işlerine olan alışkanlığı Muzika-i Hümayun Kumandanlığı yetkileri ile birleşince Yıldız Tiyatrosunun birçok işlerini kolaylıkla düzenlemiştir; Yıldız Tiyatrosu Neşet Paşa’nın şahsında iyi bir sahne müdürü kazanmıştı. (Sevengil, 1970:126)

Opera ve operet bölümünün Yıldız Sarayı Tiyatrosunda verdiği temsiller dışında başka heyetler de bu tiyatrodaki temsillerde bulunmuştur. Bahse konu heyetlerin temsillerinde Musika-i Hümayûn orkestrası ile opera ve operet bölümünden sanatçılar yer almıştır.

Bir aralık içinde Edmond, Alexandre, Stuart isimli aktörlerin de bulunduğu bir Fransız operet heyeti Yıldız Tiyatrosunda temsiller vermiştir. Abdülhamid'in şehzadeligi zamanında kendisine piyano dersi vermiş olan Paul Dussap Paşa, padişaha Bertrand isiminde bir Fransız komik aktörü tavsiye etmiş, Bertrand karısıyla birlikte bir trup kurmuştu; isimlerini saydığımız Fransız sanatçılar bu trupta çalışmışlardır. Muzika-i Hümayundan Halil, Ahmet, Cemil, Rıfat, Hurşit isimli sanatçılar da bu trupun oynadığı oyunlara iştirak etmişlerdir. Sonraları Muzika-i Hümayun Kumandanı ve paşa olan Neşet de bu heyetin temsillerinde bas olarak vazife almıştır...Stravolo heyetinin faaliyette bulunduğu sırada Yıldız Tiyatrosuna getirilmiş olan operet heyetleri içinde Jeanne Saulier idaresindeki oyuncular da vardır. Paris'teki Gaite Tiyatrosunun tanınmış artisti Madmoiselle Jeanne Saulier ve arkadaşları Yıldız Tiyatrosunda İkinci Abdülhamid'in karşısında Mascotte operetini ve La Belle Helenne opera komiğini oynamışlardır. (Sevengil, 1970:129)

Opera ve operet faaliyetlerinin desteklenmesi amacıyla Musika-i Hümayûnda yetişmiş Miralay Zati Arca tarafından bir koro kurulmuştur. Gazimihal (1955)'e göre Miralay Zati Arca, o yıllarda saraya temsil için gelen Avusturya korosunu örnek alarak 60 kişilik koro kurmuştur. Kurulan koro çeşitli temsillerde yer almış fakat kısa bir süre içerisinde dağılmıştır.

Zati Bey bestelediği Abdülhamid Marşı'nı, padişahın yirminci cülûs yılı şenliklerinde koroya okuttuğunu söylüyor; Abdülhamid'in tahta çıkışının yirminci yıldönümü 1896 senesine rasgelir. Bir yıl önce kurulmuş olan koro bu şenliklerde vazife almıştır; muzikaya 1897 yılında girmiş olan Veli Kanık, koronun o sırada dağılmış olduğunu söylüyor; bu da teşebbüsün pek uzun ömürlü olmadığını göstermektedir. (Sevengil, 1970:108)



Resim 37. Musika-i Hümayûnun Kadrosunda Yer Alan Sanatçılara Dair Belge
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi
(BOA, Y.PRK.ASK,192/41)
(Araştırmacı tarafından 11.09.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Fernando de Aranda Paşa'nın idaresinde bulunan orkestra münferit konserlerinin yanı sıra Yıldız Sarayı Tiyatrosunda verilen opera ve operet temsillerinde de görev almıştır. Fernando de Aranda Paşa'nın Musika-i Hümayûn ve askerî bandolar üzerine devlet katına sunmuş olduğu inceleme raporu meyvelerini vermiş, orkestra gerek icracı kadrosu gerekse enstrüman kadrosu bakımından kuvvetlendirilmiştir. Bu dönemde orkestranın kadrosunda yerli ve yabancı önemli icracılar yer almıştır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde Musika-i Hümayûna yönelik tespit edilen Resim 37'deki belgeye ve Gazimihal (1955)'e göre, orkestra kadrosunda, önceden de isimlerini andığımız; piyanist Paul Dussap Paşa, repetitör Mülâzım-ı Evvel (Üsteğmen) Gaçyo, viyolonist Binbaşı Wondra Bey, kontrbasçı Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Spinelli Efendi, flütçü Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Miliyaço Efendi, viyolonist Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Ellinger Efendi, pikolocu Yüzbaşı Vincent Celentano, kemancı Yüzbaşı Joseph Gaito, kemancı Mülâzım-ı Sâni (Teğmen) Boris Efendi, kemancı Serçavuş Joseph Romano ve keman virtüozu Samuel gibi yabancı müzisyenler

yer almıştır. Orkestrada yer alan yerli müzisyenler ise; flütçü Miralay Savfet (Atabinen) Bey, klarnetçi Binbaşı Zati Arca Bey, kemancı Sol Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Osman Zeki (Üngör) Bey, flütçü Şevket Bey, flütçü Arnavut Ali Rıza Bey, klarnetçi Veli (Kanık) Bey, obuacı Pazı Osman Bey, obuacı Ebuzer Bey, fagotcu Şevki Bey, kornocu Cemal Bey, Binbaşı Şükrü Bey, Faik Bey, Ferruh Bey, tromboncu canbaz Mehmet Bey, viyolonist Cemil Bey, başçı Avni Bey, kornocu Sabri Bey, pistoncu Mustafa Bey ve pistoncu İzzet Emin Bey olmuştur.

Musika-i Hümayûnun icra ettiği temsillerde dünyaca ünlü eserlere yer verilmiştir. Un Ballo in Maschera, Il Barbiere Di Siviglia, Fra Diavolo, La Mascotte, La Traviata, Il Trovatore, Pagliacci, La Sonnambula, Faust, Norma, Aida, Carmen, Rigoletto, La Fille du Regiment, Alla Stella Confidante, La Belle Helene, Le Voyage en Chine, La Coeur et la main, Les Cloches de Corneville ve Crispino e la Comare Operaları bahse konu eserlerden bazılarıdır (Sevengil, 1970). Eserler incelediğinde birçoğunun Fransız opera kültüründen eserler olduğu gözlemlenmektedir. Fernando de Aranda Paşa'nın Musika-i Hümayûnda uyguladığı Fransız ekolünün ne denli etkili olduğunu temsil edilen opera eserlerinden anlayabiliriz.

Sultan Abdülaziz döneminde Güllü Agop'un kurduğu Gedikpaşa Tiyatrosunda ilk Türkçe temsillerin düzenlendiğini bilmekteyiz. II. Abdülhamid döneminde Güllü Agop ve ardından yazar Ahmet Midhat Efendi Musika-i Hümayûna alınmıştır. Bu iki önemli ismin Musika-i Hümayûna alınması ile birlikte sarayda Türkçe temsillerin icra edilmesine olanak tanınmıştır.

Muzika-i Hümayûna mensup Türk sanatçılar bu iki ustanın yardımıyla yetiştirildikten sonra sarayda Türk dilinde musikili eserler de oynamışlardır. Norma Operası Ahmet Midhat Efendi tarafından Türkçe'ye çevrilmiş, Muzikaya mensup aktörler tarafından aslındaki musikiyle oynanmıştır. Ahmet Midhat, Çin'de Seyahat isimli opereti de Fransızca'dan Türkçe'ye tercüme etmiş, bu eser de aynı surette sarayda oynanmıştır. (Sevengil, 1970:144)

Musika-i Hümayûnda konser, opera ve operet temsil faaliyetlerinin sürdüğü bu dönemde bahriyede askerî müzik adına önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1831 yılında II. Mahmud döneminde bahriye bünyesinde kurulan Birinci Muzika Okulundan 56 yıl sonra İkinci Muzika Okulu kurulmuştur. İkinci Muzika Okulunun kuruluşu, Musika-i Hümayûn öğretmenlerinden Miralay Augusto Lombardi'nin öncülüğünde gerçekleşmiştir.

1303 (1887) yılında Bahriyede 1 ve 2'nci Silâhendaz taburlarında ve Mesudiye'de olmak üzere üç bando mevcuttu. Bu mızıkaları gençleştirmek, eksilen personelini tamamlamak ve modern esaslara göre islah etmek gayesiyle, Bahriye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa'nın teşebbüsü üzerine, Hükümdar II.Hamid'in iradesiyle bir mızıka okulu açıldı. Bu okulun öğretmenliğine İtalyan milletinden olup daha evvel Saray mızıkasında kontrbasçı olarak istihdam edilen ve aynı zamanda piyanist olan Lombardi getirildi...Lombardi'nin baş öğretmenliğinde olmak üzere yine İtalyan müzik sanatkârlarından trombacı Impetua ve tromboncu Tartelli bakır enstrümanlara, klarnetçi Angilo ise kamışlı ve ağaç sazlara öğretmen tayin edildiler. Mızıka Mülâzımı Hasan Ağa da Lombardi'nin muavini olarak vazifelendirildi...Okulda tatbik edilen sistemli ve disiplinli çalışma ile ikinci yılın sonunda mevcut talebelerden bir bando tertiplenerek morso çalışmalarına geçildi. Hazırlanan bir programla ilk konser, Bahriye Nazırı Hüsnü Paşa'ya verildi. Okulun çalışmalarıyla yakından alâkadâr bulunan Nazır Paşa, mızıkanın muvaffakiyetini Padişaha arz ederek huzurda konser verilmesi iradesini aldı. Bunun üzerine çocuk denecek yaştaki gençlerden müteşekkil bando, Saraya giderek II.Sultan Hamid'in huzurunda konserini verdi ve fevkalâde takdir ve mükafata mazhar oldu...Okulun baş öğretmeni bulunan Lombardi, talebelere İtalyan müzik kültürünü tatbik etmişti. Metotlar ve repertuvar tamamıyla İtalyan Ekolü'ndendi. O devirde carî olan İtalyan askerî bando teşkilatı mucibinde sübyandan yetişen bu bandoda da mi bemol flüt, mi bemol klarnet, si bemol klarnet, bügl, kornet, tromba, korno, alto, tenor, bariton, perdeli trombon, mi bemol ve si bemol baslarla davul, zil ve trampet gibi müzik aletleri kullanılmakta idi...Müzik repertuvarını en çok İtalyan operalarından bando için tertiplenmiş potpuri, fantezi, senfoni, vals, marş, polka ve sair nevi morsolar teşkil ediyordu. (Arman, 1958:35-36)

İkinci Muzika Okulundan yetişen icracılar ile İstanbul Vapur-ı Hümayûnu Bandosu, Sultaniye Vapur-ı Hümayûnu Bandosu, Hamidiye Fırkateyni Bandosu, Ertuğrul Musika-i Hümayûnu, Talia Vapur-ı Hümayûnu Bandosu, Merkez Bandosu ve Ertuğrul Bandosu kurulmuştur.

Bahriye bünyesinde bulunan bandoların personel ihtiyacının hızlı bir şekilde giderilmesi amacıyla 1904 yılında Üçüncü Muzika Okulu kurulmuştur. Okulun kurulması aşamalarında ise Musika-i Hümayûnda görevli asker müzisyenler bulunmuştur.

Ertuğrul bandosu şefi bulunan Muzika-i Hümayûndan Binbaşı Faik Daim Bey, Bahriye Nezaretince görülen lüzum üzerine mevcut bandoların ihtiyacını karşılamak üzere bir mızıka okulu açmaya memur edildi...Okulda tahsil müddeti en az iki yıl olarak kabul edilmiş olup bütün çalışmalar daha ziyade meslek derslerine tahsis edilmişti...Okulda iki yılını ikmal edenlerden bir kısmı Ertuğrul Mızıkasına ve Talia Vapurunda bulunan muhtelif bandoya çıkarıldılar. Bu namzetler verildikleri bandolarla ihtimamla çalışarak, kısa süreli okulun vermiş olduğu pratik bilgili amelî ve nazarî tecrübelerle olgunlaştırdılar. Bu suretle bu zümre arasından kifayetli sanatkârlar yetişmiş oldu. (Arman, 1958:77)

Üçüncü Muzika Okulundan yetişen icracılar ile Mesudiye Zırlı Bandosu kurulmuştur. Mesudiye Zırlı Bandosu daha sonraki süreçlerde yerleşke

değişikliğinden dolayı Barbaros Zırhlısı Bandosu ve Donanma Bandosu olarak isimlendirilmiştir (Güdek ve Kılıç, 2016).

II. Abdülhamid döneminde, Osmanlı ordusunda bulunan alay ve ordu bandolarının dışında iki önemli bando kurulmuştur. Bunlardan biri Tophane-i Âmire Muzikası, diğeri ise Askerî Dikimhane Muzikasıdır. Gazimihal (1955)'e göre bu bandolar Cuma selamlıklarında, bayramlarda, Yıldız Sarayı'nda icra edilen merasimlerde, yabancı ülke elçiliklerindeki faaliyetlerde ve çeşitli halk konserlerinde görev almışlardır. İki bandonun kuruluşu Musika-i Hümayûnun desteği doğrultusunda gerçekleşmiştir.

Muzikayı nöbetlerde çaldıran yardımcı muallimler kaymakam Tacüddin, kaymakam Halit ve binbaşı Rıza Beylerdi. Bu binbaşı Rıza Bey ve kolağası Saip Efendi Musika-i Hümayundan oldukları gibi, yine Musika-i Hümayundan muallim muavini Zati Bey de (ki aynı zamanda umum muzikalar müfettişi idi) Tophane bandosunun geliştirilmesi için irade-i seniye ile Tophane muzikasında muallimlik etmeye memur edilmişti. Zati Arca Tophane bandosunun meşklerini haftada ikişer gün bizzat idare etmişti... Askerî Dikimhane Muzikası'ndan evvelcede söz açmıştık. Muzikanın öğretmeni Çerkez Hurşit idi; gayet güzel el yazısı olan bir notacı ve alaylı bir muzika alimi idi. 107 mevcutlu olan muzikanın 80 kişisi mutlak surette çalmaya çıkıyordu. Bay Zati, müfettişliğinde, haftada iki kere gelip takımı çaldırırdı. Flütçü Hamdi, kornocu mülâzım Hasan da burada öğretmenlik ettiler. (Gazimihal, 1955:178-185)

Musika-i Hümayûnun desteği ile kurulan askerî bandolar dışında, ülkenin çeşitli yerlerinde sivil bandolar da kurulmuştur. II. Abdülhamid döneminde kurulan bahse konu bu bandolar; Konya Sanayi Mektebi Muzikası, Bursa Sanayi Mektebi Muzikası, İzmir Sanayi Mektebi Muzikası, Selânik Sanayi Mektebi Muzikası ve Üsküp Sanayi Mektebi Muzikasıdır.

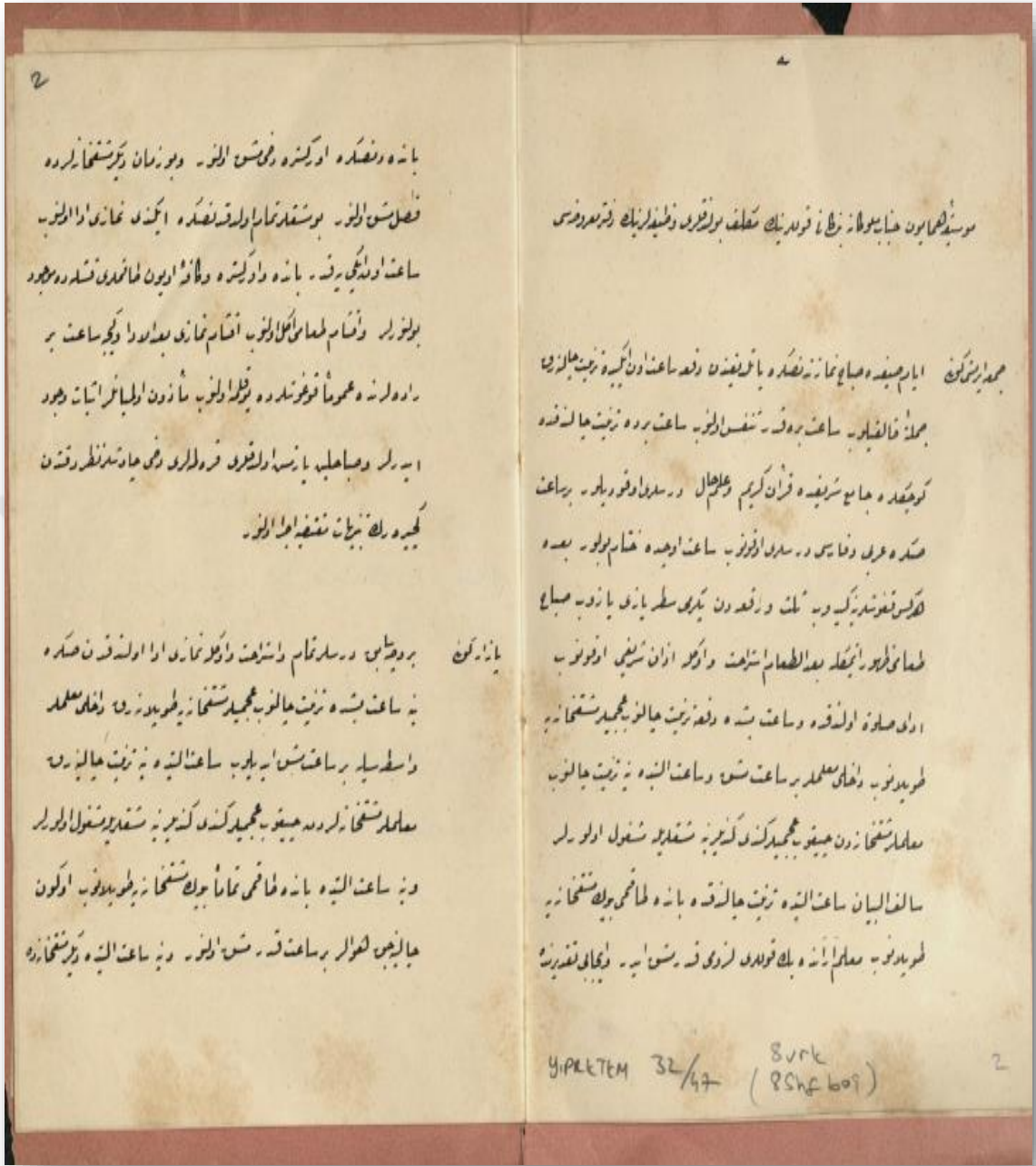
II. Abdülhamid döneminin ilerleyen yıllarında Musika-i Hümayûn bünyesinde bulunan fasıl takımı, Fasl-ı Âtik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılarak Musika-i Hümayûn çatısı altında yeniden ihdas edilmiştir. Eski fasıl takımı olarak tabir edilen Fasl-ı Âtik geleneksel sanat müziği icrasına devam etmiştir. Yeni fasıl olarak tabir edilen Fasl-ı Cedid ise Avrupa'dan gelen gitar, keman, viyolonsel ve mandolin gibi enstrümanları bünyesine dâhil etmek suretiyle, Batı müziği ekseninde tonal ve makamsal nitelikte eser icrasına yönelik faaliyetlerde bulunmuştur. Fasl-ı Âtik heyetinde tarihsel süreç içerisinde, Hamamîzade İsmail Dede Efendi, Dellâlzade İsmail Efendi, Rifat Bey, Haşim Bey, Miralay Hacı Arif Bey, İsmail Hakkı Bey, Latif Ağa, Lütfü Bey, Şekerci Cemil Bey, Tanburî Refik Bey, Nuri Halil Poyraz ve Münir Nurettin Selçuk gibi önemli müzisyenler

yer almıştır. Faslı-1 Cedid heyetinde ise tarihsel süreç içerisinde, santurî Miralay Hilmi Bey, Binbaşı Faik Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey ve Osman Zeki (Üngör) Bey gibi önemli asker müzisyenler bulunmuştur (Gazimihal, 1955).

II. Abdülhamid döneminde Musika-i Hümayûnun hâlihazırda var olan unsurlarına ek olarak karagöz, kukla, hokkabaz ve cambaz bölümleri kurulmuştur. Gazimihal, II. Abdülhamid döneminde kurulan bahse konu bölümler ile ilgili önemli bilgiler vermektedir:

Karagözcülük, kuklacılık ve hokkabazlık. Bunlar pek eski bir geleneğin devamıydı. Muzika-i Hümayun her birinde yekta sanatkarlar yetiştirdi. En meşhurları hayalî musahip Rıza Efendi idi. Kâtip Salih, Tezgâhçı Mehmet Efendi, Üsküdarlı Arap Ömer Efendi, Tasvirici Nazif Bey ondan sonra gelirler. Memleketimizin sünnet düğünlerindeki musevi hokkabaz takımları tertibinde olarak Fuat Naci ve Cemil Beylerin hokkabazlık gösterilerinden başka, Halim Beyin en usta işi kukla sanatkarlığını da zikretmeden geçemeyeceğiz. Unutmayalım ki gözbağcılık sanatının en akıllara hayret veren incelikleri memleketimizde asırlardan beri terviç olunageldiği gibi, kuklacılık da Asya'dan Avrupa'ya geçmişti. Karagöz ise büsbütün millî ve ortaoyunu kadar orijinal bir sanattı: tipleri ve dil nüktedarlığı bakımlarından mizahçı edebiyatımızın yarı irticalî ve halka en yakın kalan kolları bunlardı. Aralarda musiki de yer alırdı...Evliya Çelebi gibi eski metinlerden ip cambazlığı, perendebazlık gibi en tehlikeli hünelerinin memleketimizdeki kıdemi hakkında keza malumat sahibi bulunuyoruz; çocukluğumuzda bunların mesire yerlerinde gösterilen kalıntılarına hep yetişmiştik: zurna ve çiftenağra eşliğiyle türlü mağrifetler yaparlardı. Fakat Muzika-i Hümayunda Tanzimattan sonra başlayan cambazlık hüneleri, o eskilerden büsbütün ayrı ve tamamıyla Batı işi birer manzara edindiler; gösteriler vermeye gelen sirkler bu değişime amil olmuşlardı. Kendisini cambazlığa veren sanatkarlarımız, zamanlarını gülle, turnike, trapez üzerinde geçirirdi. Muzikanın diğer kollarında olduğu gibi, bunlar da küçük yaşta alınıp yetiştiriliyorlardı. Sazında şöhret yapmış muzikalı cambazlar da oldu. İp cambazı olarak Cambazbaşı Yaver Bey'i en evvel anmalıyız. Sonra sırası ile ip cambazı Eşref Bey, gülleci Rıza Bey, Sait Bey, Rıza Bey, Halil ve trapezci Vasil (telli kontrabas) tanınmışlardır. (Gazimihal, 1955:111)

Musika-i Hümayûnda yukarıda bahsedilenler haricinde başka bölümlerin olduğunu yine Gazimihal vasıtası ile öğrenmekteyiz. Gazimihal (1955)'e göre Musika-i Hümayûnda hattatlık, oymacılık, terzilik ve ressamlık gibi bölümler kurulmuş ve faaliyet göstermiştir.



Resim 38. Musika-i Hümayûnun Haftalık Faaliyetlerini Belirten Defter

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

(BOA, Y.PRK.TKM, 32/47)

(Araştırmacı tarafından 11.09.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde tespit edilen ve devamı Ek-1'de bulunan Resim 38'deki belge ile II.Abdülhamid döneminde Musika-i Hümayûnun işleyişine dair önemli bilgilere ulaşılmaktadır.

Musika-i Hümayûnun mükellef buldukları görev defterinin arzıdır.

Cumartesi günü: Yaz günlerinde sabah namazından sonra yatıldığından saat altıda boru çalınarak cümleten kalkılır. Bir saat kadar teneffüs olunup saat yedide boru çalındığında küçüklere camiide Kur'an-ı Kerim ve ilmihâl dersleri okutulur. Bir saat sonra Farsça ve Arapça dersleri okunup, saat dokuzda son bulur. Müteakiben herkes koğuşlarına çıkıp sülüs ve rik'adan yirmi satır yazı yazıp kahvaltıya gider. Kahvaltıdan sonra istirahat edilir. Öğle ezanı okuduğunda namaz kılınır. Saat birde defalarca boru çalınıp öğrenciler meşkhaneye toplanır. Öğretmenler ile bir saat meşk edilir. Saat ikide yine boru çalar öğretmenler meşkhaneeden çıkar öğrenciler kendi kendilerine meşkle meşgul olurlar. Beyan edildiği üzere saat birdeki boru çalındığında bando takımı büyük meşkhaneeye toplanır. Öğretmen Arande Bey gereği kadar meşk eder. Gerekli olunca bandodan sonra orkestra da meşk eder. Aynı zamanda diğer meşkhanelerde fasıl takımı meşkeder. Bu meşkler bittikten sonra ikindi namazı kılınır. Saat yediye kadar orkestra ve bando ve hepsi birden oyun takımları kışlada bulunurlar. Akşam yemeği yenir. Akşam namazından sonra gece saat sekiz sıralarında genellikle koğuşlarda yoklama alınır. İzinli olmayanlar kendilerini ispat ederler. Sabahleyin yazmış oldukları karalamaları da çavuşlar gözden geçirerek nihayet gereği yerine getirilir.

Pazar günü: Önceki gün olduğu şekilde dersler tamamlanıp, dinlenip, öğle namazı eda edildikten sonra yine saat onikide boru çalınır. Öğrenciler meşkhaneeye toplanarak öğretmenler aracılığı ile bir saat meşk edilir. Saat birde yine boru çalınarak öğretmenler meşkhanelerden çıkar ve öğrenciler bireysel olarak meşk yaparlar. Yine saat birde bando büyük meşkhaneede toplanır çalınacak eserler bir saat civarında meşk edilir. Yine saat birde başka bir meşkhaneede fasıl takımı meşk eder ve bazen de komedyaya meşki yapılır. Saat üç sıralarında boru çalınır. Bandonun kışlada çalgıları ve elbiselerinin düzenleri ve yoklamaları yapılır. Saray-ı Hümayunda cansiperâne hizmet yaparak, kıymeti cihetlerinden padişaha kulluğunu arz ederler. Bando takımı kışlaya döndükten sonra saat sekizde koğuşlarda yoklama alınır.

Pazartesi günü: Önceki gün olduğu gibi dersler tamamlanıp, bugün güzel yazı öğretmeni gelmekle gerek sülüs ve gerek rik'a yazanlar eğitimlerini alırlar. Sonra dinlenme ve yemek yenir. Öğle namazı kılındıktan sonra yine saat onikide öğrenciler meşkhaneeye toplanarak öğretmenler bir saat meşk ederler. Öğrenciler kendi kendilerine saat üçe kadar meşk yaparlar. Bugün saat dörtte canbaz takımları ile kanto meşkleri yapılır.

Salı günü: Yine önceki gün olduğu şekilde dersler okunup, dinlenip, yemekten sonra öğle namazı kılınır. Öğrenci meşklerinden sonra saat birde orkestra ile fasıl takımı ve bazende gereklice kanto ve opera meşkleri ederler.

Çarşamba günü: Yine önceki gün olduğu gibi dersler okunup, dinlenip, öğrenci meşklerinden sonra saat birde bazı kerede gereklice piyano takımıyla opera meşkleri ederler.

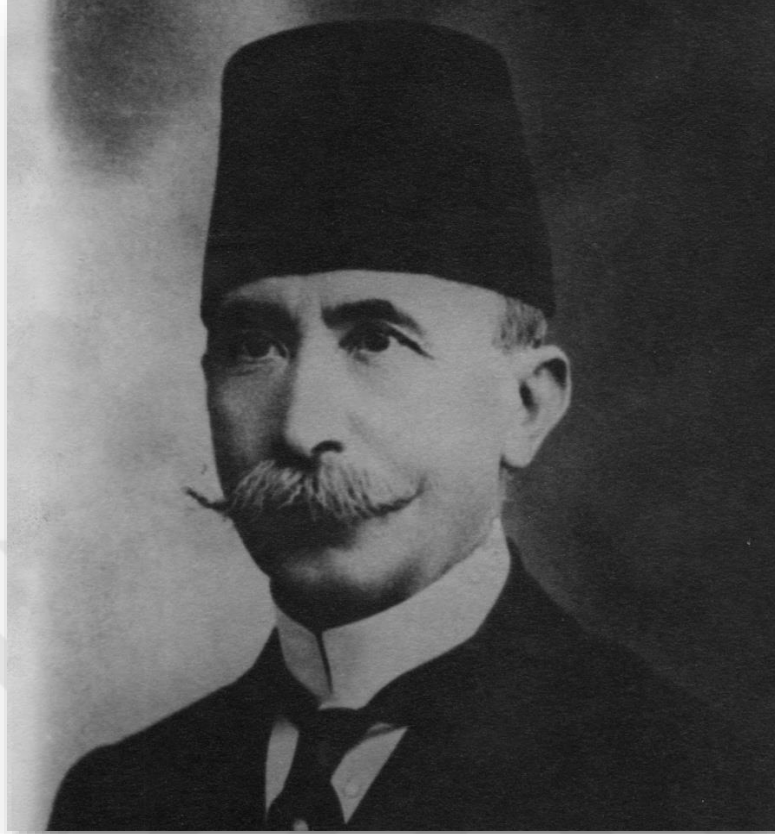
Perşembe günü: Genellikle evleri İstanbul'da bulunan öğrencilere evci izni verilir. Diğer öğrenciler ise kışlada dinlenir.

Cuma günü: Sabahleyin herkes kışlada bulunur. Sazları ve elbiseleri yoklaması ile Cuma selamlık özel resmî geçidinde resmî geçit marşları meşk edilerek selamlık resmî geçidinin yapılmasından sonra yine genellikle kışlaya dönülür. Saat yediye kadar burada bulunurlar. Eğer icap ederse meşk de edilir.

1900 yılından itibaren Osmanlı Devleti siyasi, iktisadi ve askerî olarak yavaş yavaş gücünü kaybetmeye başlamıştır. Siyasi, iktisadi ve askerî bakımdan yaşanan güç kaybının yanı sıra Avrupa’da yaşanan siyasi ve askerî gelişmelerin etkisi ile 1908 yılında II.Meşrutiyet ilan edilmiştir.

II.Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte devlet iradesiyle yaşanan değişimlerden Musika-i Hümayûn da etkilenmiştir. Alimdar (2016)’a göre II.Meşrutiyet kararları neticesinde Musika-i Hümayûnda bulunan yabancı şef, icracı ve öğretmenlerin sözleşmeleri sonlandırılmıştır. Musika-i Hümayûna ve askerî bando camiasına önemli hizmetlerde bulunan Fernando de Aranda Paşa ve Miralay Augusto Lombardi sözleşmeleri sonlandırılan isimlerin başında gelmişlerdir. II. Meşrutiyet kararlarının Musika-i Hümayûna etkilerinden bir diğeri kurumda bulunan rütbeli sanatçıların mevcut rütbelerinin derece olarak düşürülmesi olmuştur. Bu kapsamda birçok asker sanatçı rütbelerinin düşürülmemesi için ordunun diğer sınıflarına geçiş yapmıştır. Musika-i Hümayûn alınan bahse konu kararlar neticesinde kadrosunda kayıba uğramıştır.

Musika-i Hümayûnda sözleşmeleri sonlandırılan yabancı şef, icracı ve öğretmenlerin boş bıraktığı kadroları yerli şef, icracı ve öğretmenler doldurmuştur. Musika-i Hümayûnun şeflik ve müzik direktörlüğünü yürüten Fernando de Aranda Paşa’dan sonra yerine flüt icracısı ve öğretmen olarak Musika-i Hümayûnda önemli hizmetleri bulunan Miralay Savfet Atabinen getirilmiştir. Aynı dönemde Musika-i Hümayûn komutanı olan Neşet Paşa’nın yerine ise Miralay Faik Bey getirilmiştir (Gazimihal, 1955).



Resim 39. Miralay Savfet Atabinen

www.cso.gov.tr

(Araştırmacı tarafından 04.04.2020 tarihinde erişilmiştir)

Musika-i Hümâyûn ve Paris Konservatuvarında eğitim görmüş olan Miralay Savfet Atabinen, göreve gelmesi ile birlikte Musika-i Hümâyûnun çehresini değiştirmiştir. Miralay Savfet Atabinen orkestra ve bandonun Şefliğini yürütmüş, repertuvar konusunda önemli katkılar sunmuştur. “Kısa vâde zarfında orkestra ile de meşgul olmuş, orkestraya senfonik müziği (bilhassa Beethoven senfonilerini) kendisi tanıtmıştır. Halen memlekette müzik işleri başında bulunanların ve solistlerin çoğu gençlikteki ciddi çalışmalarını Savfet Atabinen’in disiplinsever hizmetine borçludurlar” (Gazimihal, 1955:122).



Resim 40. Miralay Savfet Atabinen Yönetiminde Musika-i Hümayûn
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

27 Nisan 1909 yılında II.Abdülhamid'in tahttan indirilmesi neticesinde yerine V.Mehmed (Reşad) geçmiştir. V.Mehmed Osmanlı Devleti'nin yönetimini, iç ve dış çekişmelerin yaşandığı, savaşların patlak verdiği zorlu bir dönemde devralmıştır. 1910 yılında Kosova isyanı başlamış, 1911 yılında İtalya Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmiş, 1912 yılında Balkan Savaşları ve 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başlamıştır. V.Mehmed'in 9 yıllık hükümdarlığı yoğunluklu olarak bahse konu savaşlar ile geçmiştir ancak V.Mehmed bu süreçte ülkenin ilerlemesine yönelik girişimlerde de bulunmuştur. V.Mehmed, yeni okullar açmış, kız öğrenciler için yükseköğrenim imkânı sağlamış, orduyu modernize etmek üzere yabancı uzmanlar istihdam etmiştir (Serdaroğlu, 2008).

V.Mehmed döneminde bulunulan savaş ortamı doğal olarak Musika-i Hümayûnu da önemli ölçüde etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte Musika-i Hümayûnda bulunan asker müzisyenler de savaşa katılmış ve birçoğu şehit olmuştur.

Çanakkale harbi olurken Enver Paşa muzikalıların da askere alınmasını isteyerek silah altındaki emsal arasında Yıldız maiyyet taburunda bir yıl cümlesine esaslı talim gördürdü. Gündüzleri altıdan on ikiye kadar ağır talimde kalan muzikacılar, öğleden sonra da meşkiyle meşgul oluyorlardı. Nefes sazlarının onları esasen ne kadar yorduğunu ve ne ezici bir enerji sarfına mecbur kaldıklarını eski bazı makamlar tahmin etmiyorlardı. İdareci kumandan Faik Bey'in ölümüyle yerine Erkânı Harp Miralayı Salih Bey gelmişti. Salih Bey bazı muzikacıların törenlerdeki yürüyüş, resmi selâm ve sairelerini askerî usüllere uygun bulmadığı için, askerlik yapmış olduklarını az yukarda gördüğümüz muzikacıların idaresi altında olarak kırkbeş elli yaşındakilere bile on ay kadar manga manga talim gördürdü. O tabur Çanakkale'ye gidip de vatan uğrunda seve seve dövüşüp çoğu kırılmaya başlayınca Sultan Reşad müdahale etti, muzikacıların muzikaya avdetini irade etti. Aksi takdirde tam yüz yılda bin bir emekle meydana getirilebilen tek elit sanat kurumu eriyip gidecekti. (Gazimihal, 1955:126)

Musika-i Hümayûn, yukarıda ifade edildiği gibi icracılarından bir kısmını Birinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiş ve kadrosu düşmüştür. V.Mehmed'in desteği ve Miralay Savfet Atabinen'in gayretleri neticesinde kurum yeniden toparlanmış ve faaliyetlerine zorlu şartlar altında olsa dahi devam etmiştir. Bu sancılı süreçte Musika-i Hümayûn Joseph Haydn'ın bestelediği No:100 Askerî Senfoni, Hector Berlioz'un bestelediği Fantastik Senfoni ve Ludwig van Beethoven'in bestelediği senfonileri seslendirmiş ve repertuarını geliştirmiştir (Yöre, 2014).

Miralay Savfet Atabinen'in 1918 yılında emekli olmasının ardından Musika-i Hümayûnun şeflik ve müzik direktörlüğüne Miralay Zati Arca, şef yardımcılığına ise Miralay Osman Zeki (Üngör) getirilmiştir. Musika-i Hümayûndan iyi seviyede klarnet icracısı olarak yetişmiş olan Miralay Zati Arca şeflik görevine gelmeden önce, orkestra ve bandoda icracı kadrosunda görev almış, aynı zamanda klarnet icracısı yetiştirmek konusunda öğretmenlik görevini yürütmüştür. Miralay Zati Arca bahse konu görevlerdeki önemli hizmetlerinin yanı sıra, Musika-i Hümayûnda koro kurulması ve idaresi, tiyatro ve opera faaliyetlerindeki çalışmaları ile askerî müzik alanına önemli hizmetlerde bulunmuştur. Miralay Zati Arca, Musika-i Hümayûnda daha çok bando ile ilgilenmiş, orkestranın faaliyetlerini Miralay Osman Zeki Üngör'e bırakmıştır (Koçak, 2008). Aynı dönemde Musika-i Hümayûn komutanı bulunan Miralay Faik Bey vefat etmiş ve yerine Erkân-ı Harp Miralayı Salih Bey geçmiştir (Gazimihal, 1955).



Resim 41. Miralay Zati Arca

Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi

(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Miralay Zati Arca bestelemiş olduğu çeşitli formlarda eserleri ile askerî müzik repertuvarına önemli katkılarda bulunmuştur.

Zati Bey'in muhtelif cülus senei devriyelerinden, merasimden ve buna benzer taihî hadiselerden mülhem olarak öteden beri yazmış olduğu birçok marş ve parçaları vardır ki, bazıları hâlâ çalınmaktadır... Ayrıca okul müsamerelerine mahsus (Saticılar, Arılar, Kelebekler ve İmdat adlı) müzik temsilleri ve Halit Fahri Ozansoy'un Baykuş piyesi için tertiplemediği piyes müziği vardır. (Gazimihal, 1955:125-126)

Miralay Zati Arca 1924 yılından itibaren emekliye ayrılmış ve sivil hayatında müzik öğretmenliği yaparak Türk müzik kültürüne hizmetine devam etmiştir.



Resim 42. Miralay Zati Arca Yönetiminde Musika-i Hümayûn
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Musika-i Hümayûnun toparlanma sürecini yaşamakta olduğu bu dönemde bahriye bandolarında da bir toparlanma süreci yaşanmıştır. Bu kapsamda bahriyede, tarihsel süreç içerisinde 1831, 1887 ve 1904 yıllarında kurulan muzika okullarından sonra 1916 yılında Dördüncü Muzika Okulu kurulmuştur. Kurum yaklaşık olarak on yıl boyunca bahriye bandolarına hizmet vermiştir.

Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın emirleri üzerine mızika okulu için gerekli müzik aletlerinin temini, okulun yeri, eğitim programı, öğretmen ve talebe kadrosu gibi hususların tesbiti için mızıkalar başöğretmeni Lange Bey'in iştirakiyle bir komisyon kuruldu ve gerekli kararlar alındı. 1912 Balkan Harbi yüzünden vuku bulan gecikmeden sonra mızika okulu nihayet 15 Ocak 1916 tarihinde Tır-i Müjgân okul gemisinde açılabilir. (Arman, 1958:102)

Miralay Zati Arca'nın emekliye ayrılmasından sonra Musika-i Hümayûnun şeflik ve müzik direktörlüğüne İstiklâl Marşı'mızın da bestecisi olan Miralay Osman Zeki Üngör getirilmiştir. II.Meşrutiyet ve savaş döneminin yıkıcı etkisini Miralay Savfet Atabinen ve Miralay Zati Arca'nın çaba ve gayretleri doğrultusunda üzerinden atan Musika-i Hümayûn, Miralay Osman Zeki Üngör yönetiminde yükselişe geçmiştir.



Resim 43. Miralay Osman Zeki Üngör
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

1917 yılında Avrupa'dan üç orkestra Kızılay yararına konser icra etmek üzere İstanbul'a gelmiştir. Gazimihal (1955)'e göre bu orkestralardan ikisi Alman, diğeri ise Macar orkestrasıdır. Orkestraların yapıları ve icra etmiş olduğu konserler Musika-i Hümayûn açısından da örnek teşkil etmiştir. Alman ve Macar İmparatorlukları'nın Kızılay yararına orkestra göndermesine karşılık olarak Osmanlı Devleti de saray orkestrası Musika-i Hümayûnu Kızılhaç yararına Avrupa turnesine göndermiştir. Musika-i Hümayûn orkestrası bahse konu turnede Miralay Osman Zeki Üngör idaresinde önemli konserler icra etmiştir.

O zamana kadar müzik bakımından Avrupa'da hiç tanınmayan ve sadece mehter takımları bulunduğu sanılan Türklerin Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya gibi merkezlerde Beethoven'ın Eroik senfonisi gibi eserlerle halk karşısına çıkabilmeleri ne de olsa bir hadise idi. Zeki Bey ile arkadaşlarının gayretleri başarıda âmil oldu. (Gazimihal, 1955:126)



Resim 44. Miralay Osman Zeki Üngör Yönetiminde Musika-i Hümayûn

www.cso.gov.tr

(Araştırmacı tarafından 04.04.2020 tarihinde erişilmiştir)

Musika-i Hümayûn, Avrupa turnesinde; La Juive Üvertürü (Jacques Fromental Halevy), Lüksemburg Valsi (Franz Lehár), Parsifal Üvertürü (Richard Wagner), Santiago (Albert Corbin), Macar Fantezi (Emile Tavan), Macar Dansları (Johannes Brahms), Oberon Üvertürü (Carl Maria von Weber), Nibelungen Marş (Gottfried Sonntag) ve yukarıda da bahsedildiği üzere Ludwig van Beethoven'ın üçüncü senfonisi Eroica gibi önemli eserleri seslendirmiştir (Koçak, 2007).

Musika-i Hümayûnun orkestra kadrosuna dair çeşitli bilgilere Resim 44 vasıtasıyla ulaşabilmekteyiz. Resim 44'de o dönemin faal orkestra kadrosunun 55 icracıdan oluştuğu ve orkestrada yaylı enstrümanlarla beraber, flüt, klarnet, fagot, trompet, trombon ve bas gibi enstrümanların yer aldığı gözlemlenmektedir.

Sultan Vahîdeddin ismiyle anılan VI.Mehmed, V.Mehmed'in ölümü ile birlikte 3 Temmuz 1918'de Osmanlı Devlet yönetimine gelmiştir. VI.Mehmed'in dört yıl süren hükümdarlığı süresince Osmanlı Devleti parçalanma ve dağılma sürecine girmiştir. VI.Mehmed döneminde Musika-i Hümayûn açısından önemli kabul edebileceğimiz gelişme Rusya'dan İstanbul'a gelen şef ve sanatçılar olmuştur. Gazimihal (1955)'e göre başta Miralay Osman Zeki Üngör olmak üzere, Yarbay Veli Kanık ve Albay Hüseyin (Servet) İhsan Künçer Rusya'dan gelen bahse konu sanatçılar ile çalışmışlardır. İsimlerini saydığımız şefler, Ruslardan edinmiş oldukları bilgi ve tecrübelerini Musika-i Hümayûnun gelişimi yönünde kullanmışlardır.

VI. Mehmed dönemi ile birlikte Musika-i Hümayûnun mevcut komutanı bulunan Erkân-ı Harp Miralay Salih Bey görevden alınmıştır. Miralay Salih Bey'in yerine VI.Mehmed'in eşinin kardeşi olan ve müzik ile alâkâdar olmayan Miralay İbrahim Zeki Bey Musika-i Hümayûnun idari yönden yeni komutanı olmuştur (Gazimihal, 1955).

1 Kasım 1922 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edilen kararname neticesinde saltanat kaldırılmış ve 19 Kasım 1922 yılında veliaht II.Abdülmecid halife ilan edilmiştir. Saltanatın kaldırılması ile birlikte Musika-i Hümayûn padişahlık makamından hilâfet makamı olan II.Abdülmecid'e bağlanmıştır. Bahse konu bağlantı değişikliği neticesinde Musika-i Hümayûnun 96 yıllık ismi Makam-ı Hilâfet Muzikası (Makam-ı Muâlla-i Hilâfetpenâhi Musîki Heyet-i) olarak değişmiştir (Aracı, 2014). Makam-ı Hilâfet Muzikası Cumhuriyet'in ilanına kadarki zorlu süreçte konser faaliyetlerini imkânlar ölçüsünde devam ettirmiştir.

Mütareke yıllarından Cumhuriyetin ilanının ilk yılına kadar Muzika İstanbul'da Rumeli'den gelen göçmenler yararına konserler vermeye başlamıştır. O zamanki sosyal durumumuz içinde bu konserler çöl ortasında fişkırmış taptaze bir hayat kaynağı etkisi uyandırmıştı. Gerek halk gerekse hükümet erkânı tarafından fevkalâde tutuldu. (Gazimihal, 1955:142)

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiş ve 3 Mart 1924 yılında hilâfet makamı kaldırılmıştır. Bahse konu gelişmelerin yaşandığı bu süreçte Miralay Osman Zeki Üngör yönetiminde Makam-ı Hilâfet Muzikasının konser faaliyetleri periyodik hale dönüşmüştür. Makam-ı Hilâfet Muzikasının vermiş olduğu konserlerdeki başarısı kısa sürede İstanbul dışında da duyulmuş ve bu başarı Makam-ı Hilâfet Muzikasının kaderini belirlemeye başlamıştır. Gazimihal (1955)'in ifadesine göre İstiklâl Mahkemeleri görevi

kapsamında Ankara'dan İstanbul'a gelen Türkiye Büyük Millet Meclisi üyeleri Ali Fethi Okyar ve Vasıf Çınar İstanbul'da buldukları zaman zarfında Makam-ı Hilâfet Muzikasının konserlerini izlemişlerdir. Ali Fethi Okyar ve Vasıf Çınar Ankara'ya döndüklerinde, Makam-ı Hilâfet Muzikasının başarılı konser faaliyetlerinden Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'e bahsetmişlerdir. Bu kapsamda Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatıyla Makam-ı Hilâfet Muzikasının Ankara'da bir konser programı icra etmesi kararlaştırılmıştır. 11 Mart 1924 yılında icra edilen konser Mustafa Kemal Atatürk, devletin ileri gelenleri ve halk tarafından çok beğenilmiştir. Makam-ı Hilâfet Muzikasının müzikâl seviyesini ifade etmek bakımından, icra edilen konserde seslendirilen repertuvara değinmekte fayda bulunmaktadır. Konser programı incelendiğinde repertuvarda marş, üvertür, suit ve senfoni gibi önemli müzik türlerinin yer aldığı gözlemlenmektedir:

Birinci Kısım

- 1 - Zeki Bey Cumhuriyet Marşı
- 2 - Beethoven Symphonie No.5

İkinci Kısım

- 1 - Weber Ouverture Oberon
- 2 - R.Korsokov Capriccio Espagnole
 - A - Alborada
 - B - Variation
 - C - Alborada
- 3 - Bizet Arlezienne Suiti
 - A - Pastorale
 - B - İntermezzo
 - C - Menuet
 - D - Farandol. (Gazimihal, 1955:143)

Ankara’da icra edilen konser neticesinde büyük etki uyandıran Makam-ı Hilâfet Muzikası 2 Nisan 1924 yılında ikinci bir konser için Ankara’ya davet edilmiştir. İcra edilen bu konser sonrasında Makam-ı Hilâfet Muzikası ilk konserdeki beğeniye sağlamayı başarmıştır. Makam-ı Hilâfet Muzikası ilerleyen süreçte orkestra, bando, müezzinan ve fasıl takımı unsurları ile birlikte, hilâfetin kaldırılmış olması ve konser başarılarından sebeple daimi olarak Ankara’ya getirilmiş ve Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanarak Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti ismini almıştır. Kısa süre içerisinde kurumun müezzinan ve fasıl takımı bölümleri kapatılmış, geriye sadece orkestra ve bando unsurları kalmıştır. Müezzinan bölümü yeni devletin laiklik ilkesi sebebiyle, fasıl takımı ise üyelerinin zamanla ayrılması ve saygınlığını yitirmesi sebebiyle kapatılmıştır (Çakar, 1994).

Riyaset-i Cumhur Musîki Heyetinin unsurlarından olan orkestra senfonik düzeyde konser faaliyetlerini sürdürürken bando ise genel olarak resmî tören faaliyetlerinde görev almıştır. Faaliyetlerini başarı ile sürdüren Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti kısa bir süre içerisinde icracı personel sıkıntısı çekmeye başlamış ve bu duruma çözüm olmak üzere çareler aranmaya başlanmıştır. Bu kapsamda Miralay Osman Zeki Üngör’ün girişimleriyle hem ülkeye müzik öğretmeni yetiştirmek hem de Riyaset-i Cumhur Musîki Heyetinin icracı ihtiyacını karşılamak üzere 1924 yılında Musîki Muallim Mektebi kurulmuştur. Musîki Muallim Mektebinin müdürlüğünü Miralay Osman Zeki Üngör yürütmüştür. Okulun eğitimci kadrosunu ise Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti üyeleri oluşturmuştur. Riyaset-i Cumhur Musîki Heyetine ve askerî bandolara icracı yetiştirilmesi amacıyla Musîki Muallim Mektebinin dışında askerî bir müzik okulunun açılması için bir teklif hazırlanmıştır. Ancak bu teklif askerî şura tarafından kabul edilmemiştir. Bunun üzerine Ankara Cebeci semtinde bulunan İhsari Küçük Zabit Mektebine bağlı muzıka gedikli sınıfı kurulmuştur. Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti icracı ihtiyacını 1939 yılına kadar her iki kurum vasıtasıyla karşılamaya çalışmıştır (Çakar, 1994).

1933 yılına gelindiğinde Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti orkestrası ve bandosu görülen lüzum üzerine kurumsal olarak ayrılmışlardır. Orkestra Maarif Vekâletine (Millî Eğitim Bakanlığı) bağlanarak üniformasını çıkarmış ve Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ismini almıştır. Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası 1957 yılından itibaren Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ismini almış ve günümüzde halen bu isimle başarılı konser faaliyetlerini sürdürmektedir. Orkestranın ayrılmasından sonra bando Millî

Müdafaa Vekâletine (Millî Savunma Bakanlığı) bağlanmış ve Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası ismini almıştır. Riyaset-i Cumhur Musîki Heyetini idare eden ve şefliğini yürüten Miralay Osman Zeki Üngör Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına geçmiştir. Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikasının komutanlığını ve şefliğini Musika-i Hümayûndan yetişmiş olan Yarbay Veli Kanık, şef yardımcılığını ise yine Musika-i Hümayûndan yetişmiş olan Yüzbaşı Hüseyin (Servet) İhsan Künçer üstlenmiştir (Gazimihal, 1955).



Resim 45. Yarbay Veli Kanık Yönetiminde Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası

Armoni Muzikası Komutanlığı Arşivi

(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatı ve Miralay Osman Zeki Üngör ile asker müzik eğitimcilerinin çabalarıyla 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarından yetişen icracılar ancak Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasının ihtiyacını karşılayabilmiştir. Bu doğrultuda, 1939 yılında Yarbay Veli Kanık ve Yüzbaşı Hüseyin İhsan Künçer'in girişimleriyle Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası ve askerî bandoların icracı ihtiyacını karşılamak üzere Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu açılmıştır.

Askerî Muzikacılık Ortaokulu 1 Eylül 1939'da Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Muzikası binasında o zamanki Millî Müdafaa Vekili General Naci Tınaz'ın emri ve Askerî Liseler Müfettişliğinin yakın alâkasıyla açıldı. Ortaokul derecesinde bir sanat mektebi olan okulda kültür dersleri kendi idaresi tarafından verilmesine başlanmıştır. Müzik öğrenimi bütün bölümleriyle Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Muzikasına bağlandı. (Gazimihal, 1955:168)



Resim 46. Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu
Armoni Muzikası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulunun açılması ve Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Muzikasına bağlanması önemli bir konudur. Musika-i Hümayûnda bulunan okul bölümünün yıllar önce kapanmış olduğu düşünülürse, Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulunun açılması ve Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Muzikasına bağlanması yıllar sonra kurumsal anlamda Musika-i Hümayûn tarzında bir yapılanmaya gidilmekte olduğunu bizlere gösterir. Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Muzikası ve Musîki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu tarihsel süreç içerisinde isimleri değişse dahi her daim Musika-i Hümayûnun devamı niteliğinde kabul edilmişlerdir.

Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası 1943 yılına kadar Yarbay Veli Kanık yönetiminde konser ve tören faaliyetlerini sürdürmüştür. 1943 yılında Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikasının şefliğine ve komutanlığına Albay Hüseyin İhsan Küñçer getirilmiştir. Albay Hüseyin İhsan Küñçer bu görevi 1943 yılından 1963 yılına kadar yürütmüştür. Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası Albay Hüseyin İhsan Küñçer döneminde müzikal anlamda çok iyi bir seviyeye ulaşmıştır.



Resim 47. Albay Hüseyin İhsan Küñçer
Armoni Muzikası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası 1943 yılında alınan bir karar neticesinde Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası ismini almıştır. Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası Albay Hüseyin İhsan Küñçer şefliğinde uluslararası radyo konserleri başta olmak üzere birçok devlet tören faaliyeti icra etmiştir. Gazimihal, Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikasının konserlerde seslendirdiği repertuvara yönelik önemli bilgiler vermektedir:

Bay İhsan Künçer'in genişleterek kurduğu şimdiki kütüphanede (repertuar) binden fazla eser bulunmaktadır. Bunların çoğu muzikacılığın modern durumu bakımından gerek aranje, gerek transkripsiyon itibarıyla birer senfonik şaheser olup hiç biri kütüphane raflarında kalmayarak radyo konserlerinde ve diğer konserlerde bilhassa interpretasyon bakımından başarıyla dinletilmişlerdir. Küçük fikirler vermiş olmak üzere parçalardan bir kaçını hatırlatalım: Bach Toccata ve Fugue, Beethoven Beşinci Senfoni, Onbeş Varyasyon ve Füg, 2 ve 6 ncı senfonilerin bazı kısımları, Rimski-Korsakov Capriccio Espagnole, Antar, Schubert Bitmemiş Senfoni, Schumann Manfred, P.Dukas L'Aprenti Sorcier, Ravel Bolero, Tschaiikovsky Pathetik Senfoni, Capriccio İtaliene, Debussi Petite Suite...Büyüklerden belli başlı müzikler, opera, suit tertipleri ve her türlü parçalardan 1000 kadar eser... (Gazimihal, 1955:152-153)

1948 yılına gelindiğinde Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulundan yetişen icracılar gerek Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası gerekse sayısı artan diğer askerî bandoların icracı ve şef ihtiyacını karşılayamaz duruma gelmiştir. Bu önemli sorun, lise niteliğinde olan Askerî Muzika Meslek Okulunun açılması sonucunda çözülmüştür.

Hazırlama okulunun açılmasında olduğu gibi bu işte de İhsan Künçer'in azimli ve ısrarlı takipleri, müteaddit rapor ve lâyihaları, bizzat bulunduğu muhtelif komisyon ve meclis encümenlerindeki müdafaaları neticesinde, sayın Cumhurbaşkanlığının sanatseverce alâkası, ayrıca da takdir eden askerî makamların tasvipleri üzerine 4 Haziran 1949 tarih ve 5407 numaralı kanunla okulun açılması nihayet kanuniyet kesppebildi. (Gazimihal, 1955:171)

Askerî Muzika Meslek Okulu 1959 yılında yapısal bakımdan değişikliğe uğramış ve Askerî Muzika Astsubay Sınıf Okulu ismini almıştır. Okul, 1963 yılında yeniden yapılanma neticesinde Askerî Muzika Okulu ismiyle eğitim ve öğretim faaliyetlerini sürdürmüştür (www.kkk.tsk.tr/Erişim:10.04.2020).

1963 yılında Türk müzik kültürüne ve askerî müzik camiasına büyük hizmetleri bulunan Albay Hüseyin İhsan Künçer vefat etmiştir. Albay Hüseyin İhsan Künçer'in vefatından kısa bir süre sonra Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası, Kara Kuvvetleri Komutanlığına bağlanarak Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Muzikası ismini almıştır. Daha önce Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikasına bağlı bulunan Askerî Muzika Okulunun bu dönemde kurumdan ayrıldığı düşünülmektedir. Albay Hüseyin İhsan Künçer'den sonra Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Muzikasının şeflik görevini sırası ile Albay Osman Fehmi Yener, Albay Orhan Ortaç, Albay Mehmet Kutay ve Albay Halil Çolakoğlu yürütmüştür (Armoni Muzikası Komutanlığı Arşivi-Künye Defteri).



Resim 48. Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Müzikası

Armoni Müzikası Komutanlığı Arşivi

(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Müzikası ile diğer askerî bandolara şef ve icracı yetiştiren Askerî Müzik Okulu 1974 yılına gelindiğinde Askerî Müzik Hazırlama ve Sınıf Okulu ismini almıştır. 1979 yılı itibarıyla bando şefi/subayı yetiştirilmesine yönelik farklı bir uygulamaya geçilmiştir. Askerî Müzik Hazırlama ve Sınıf Okulunun hazırlama bölümünü bitiren ve özel şartları taşıyan öğrenciler Ankara Devlet Konservatuvarına geçiş yaparak 4 yıllık yüksek devre eğitimini müteakip bando şefi olarak görevlerine başlamışlardır. Askerî Müzik Hazırlama ve Sınıf Okulu 1986 yılında Silahlı Kuvvetler Müzik Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu Komutanlığı ismini almıştır (www.kkk.tsk.tr/Erişim:10.04.2020).

Okulun isim değişikliğinden bir yıl kadar sonra Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Müzikasının ismi de Kara, Deniz ve Hava Kuvvetleri bandolarından gelen icracıların bulunduğu müşterek kadro yapılanmasına geçilmesi nedeniyle Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Müzikası Komutanlığı olarak değişmiştir. Aynı yıl kurumun bünyesinde erlerden teşkil edilen, Klasik Batı Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk

Müziği icra edebilen Moral Ekibi isimli bir teşkilat kurulmuştur. Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığı bünyesinde kurulan bu yeni teşkilatı Musika-i Hümayûnda bulunan fasıl takımlarının (fasl-ı âtik ve fasl-ı cedid) devamı olarak nitelendirebiliriz. Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığının komutanlık ve şeflik görevini sırası ile Albay Halil Çolakoğlu, Albay Hayati Ateşkan, Albay Çetin Hamurabi, Albay Metin Arbak, Albay Haluk Erten, Albay Halil Aşık, Albay Aycan Topaloğlu, Albay Mert Asil ve Albay Murat İçli yürütmüştür (Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi-Künye Defteri).

Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığı ve diğer askerî bandolara sanatçı personel yetiştiren Silahlı Kuvvetler Mızıkası Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu Komutanlığı 2003 yılında gerçekleştirilen yapılanmalar neticesinde Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı ismini almıştır. Lise seviyesinde bulunan Hazırlama Okulu bölümü 2016 yılında kapatılmıştır. Okul günümüzde Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu ismiyle eğitim ve öğretim faaliyetlerini yürütmektedir (www.msu.edu.tr/Erişim:01.05.2020).



Resim 49. Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu
MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu Arşivi
(Araştırmacı tarafından 13.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

2006 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığında yeni bir yapılanma söz konusu olmuştur. Hâlihazırda bünyesinde bando ve moral ekibi bulunduran kuruma Türk Armoni Yıldızları Orkestrası isimli caz ve hafif müzik orkestrası teşkil edilmiştir. 2006 yılından 2021 yılına kadar Türk Armoni Yıldızları Orkestrasının şefliğini sırası ile Binbaşı Bilgin Bayrak, Binbaşı Tarık Tal, Binbaşı Murat Keskin, Yüzbaşı Hakan Özgen ve Yüzbaşı Aziz Diker isimli şefler yürütmüştür. 2021 yılı itibarıyla Türk Armoni Yıldızları Orkestrası Binbaşı Kerimcan Nayman şefliğinde başarılı konser faaliyetlerini sürdürmektedir (Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi-Künye Defteri).

2019 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığı tüm unsurları ile birlikte Millî Savunma Bakanlığına bağlanarak Millî Savunma Bakanlığı Armoni Mızıkası Komutanlığı ismini almıştır.



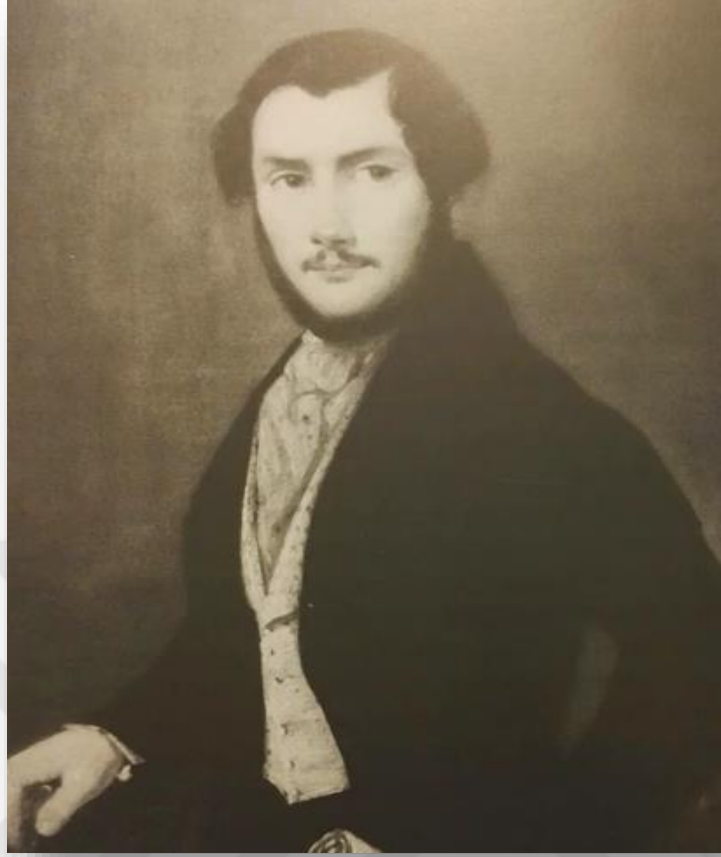
Resim 50. Millî Savunma Bakanlığı Armoni Mızıkası Komutanlığı
Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.04.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Musika-i Hümayûnun devamı olan Millî Savunma Bakanlığı Armoni Müzikası Komutanlığı şef Albay Metin Kazgan ve şef yardımcısı Yarbay Levent Türkel yönetiminde, yaklaşık 200 yıllık tarihinden aldığı ilham doğrultusunda yurt içinde ve yurt dışında icra ettiği faaliyetler ile ülkemizi en güzel şekilde temsil etmeye ve Türk müzik kültürümüze önemli katkılar sağlamaya devam etmektedir.

2.4. Giuseppe Donizetti

Müzik kültürümüzün mimarlarından biri olan Giuseppe Ambrogio Donizetti 6 Kasım 1788 yılında İtalya'nın Lombardiya bölgesinde yer alan Bergamo şehrinde doğmuştur. Üç kız kardeşi ve biri dünyaca ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti olmak üzere iki erkek kardeşi ile birlikte maddi geçim sıkıntılarının yaşandığı bir ortamda büyümüştür. Bergamo şehri 18. yüzyılda, özellikle kilise müziği olmak üzere çeşitli müzik türleri ile iç içe yaşayan bir şehirdi. Dolayısı ile 18. yüzyıl Bergamo'sunda yaşayan hemen her ailenin müzik ile bir bağlantısı olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin ailesi içerisinde de müzik ile bağlantılı akrabaları yer almıştır (Bacolla, 1911). Giuseppe Donizetti ilk müzik eğitimini halasının eşi Giacomo Corini'den almıştır. İlerleyen süreçte hayatının dönüm noktalarından biri olan öğretmeni Giovanni Simone Mayr ile tanışmış ve profesyonel müzik eğitimine geçiş yapmıştır. 1806 yılında Bergamo'da bulunan "Lezioni Caritatevoli di Musica" isimli müzik okuluna girmek istemiş ancak yaşının okula giriş yaşı standartından büyük olması sebebiyle girememiştir. Bu durum neticesinde Giovanni Simone Mayr öğrencisi Giuseppe Donizetti'yi bırakmamış ve kendisine ücretsiz olarak özel dersler vermiştir (Aracı, 2014).

Mayr'ın böyle bir yardımda bulunması şüphesiz onda sezdiği müzik kabiliyetinden olsa gerekir. Zaten Mayr'ın öğrencilerine karşı cömertliği ortadadır. Gaetano'yu cebine para koyarak eğitimini ilerletmesi için Bologna'ya Peder Stanislao Mattei'nin yanına yollayan da o olmuştur. Lezioni Caritatevoli di Musica kilise korosuna korist yetiştirmek için kurulmuş olan bir okuldu. Burada öğrencilere şan, klavsen ve müzik teorisi dersleri verilmektedir. Giuseppe her ne kadar bu okula gitmemiş olsa da büyük olasılıkla Mayr'den bu konularda ders almış olmalıdır. Zaten kardeşi Gaetano gibi Giuseppe de kilise korosunda bir süre korist olarak bulunmuş, Mayr'ın kendi operalarının Bergamo'daki temsillerinde de zaman zaman rol almıştır. (Aracı, 2014:30)



Resim 51. Giuseppe Donizetti
(Aracı, 2014:55)

1789 Fransız İhtilâli ile Avrupa’da başlayan devrimler, eşitlik, özgürlük, adalet, halk egemenliği, milliyetçilik gibi akımların toplum nezdinde yayılmasına neden olmuştur. Kısa bir süre zarfında Fransa bahse konu akımların yayılmasını engellemek maksadıyla askerî güç kullanımına gitmiş ve İmparator Napoleon Bonaparte liderliğinde Devrim Savaşları’nı başlatmıştır. İmparator Napoleon Bonaparte, ordusunun asker ihtiyacını Fransa egemenliğinde bulunan şehirlerden karşılamıştır. Giuseppe Donizetti, yaşamış olduğu Bergamo şehrinin bahse konu şehirler arasında bulunması ve çekmiş olduğu maddi sıkıntılar sebebiyle orduya katılmıştır. 1806 yılında Bergamo’den Fransız ordusunun 7. Piyade Alayında bulunan bandoya flütçü olarak yazılmış ve cephede bulunmuştur. Giuseppe Donizetti’nin Fransız ordusuyla katıldığı ilk savaş Avusturya İmparatorluğu ile 1809 yılında gerçekleşen Wagnam Savaşı olmuştur. Fransa’nın zaferiyle sonuçlanan savaştan sonra Giuseppe Donizetti’nin bulunduğu 7. Piyade Alayı

İspanya'ya yollanmıştır. Giuseppe Donizetti ağır şartlar altında yapılan yolculuk sürecinde rahatsızlanmış ve yaklaşık bir yıl kadar tedavi görmüştür. Uzunca süren tedavi sonucunda sağlığına kavuşmuş ve alay bandosundaki görevine başlamıştır (Bacolla, 1911).

1813 yılında İmparator Napoleon Bonaperte liderliğindeki Fransa ordusu Rusya, Prusya Krallığı, İsveç ve Avusturya İmparatorluğu koalisyonunun oluşturduğu ordu ile Leipzig Savaşı'nda karşı karşıya gelmiş ve yenilgiye uğramıştır. Bu yenilgi sonucunda Napoleon Bonaparte hükümdarlıktan feragat etmek durumunda kalmış ve Elbe Adası'na sürgün edilmiştir (Bacolla,1911). Kösemihal (1939)'in ifadesine göre Giuseppe Donizetti'nin bulunduğu alay bu savaş sonunda dağıtılmış ve Giuseppe Bergamo'ya dönmüştür. Bu süreçte Elbe Adası'ndaki sürgünden kurtulan Napoleon Bonaparte yeniden Fransa ordularının başına geçmiştir. Gelişen bu durum üzerine Giuseppe Donizetti almış olduğu bir karar ile yeniden orduya alınmak üzere başvuruda bulunmuş ve Porto Ferrario bölgesinde bulunan bir bandoya flütçü olarak kabul edilmiştir. 1815 yılında Fransa ordusunun başında bulunan Napoleon Bonaparte Birleşik Krallık, Prusya Krallığı ve Birleşik Hollanda ile girdiği Waterloo Savaşı'nda büyük bir yenilgiye uğramış ve ölümüne kadar sürgün kalacağı Saint Helena Adası'nda hapsedilmiştir. Napoleon Bonaparte'ın ordusunda görevde bulunan Giuseppe Donizetti bu savaştan sonra yeniden Bergamo'ya ailesinin yanına dönmüştür. Fransa'nın yaşamış olduğu yenilgi nedeniyle Bergamo'nun da aralarında bulunduğu birçok şehir Avusturya İmparatorluğu egemenliği altına girmiştir. Yaşanan bu süreçte Giuseppe Donizetti Bergamo'dan ayrılarak, 1815 yılının sonlarında Sardinya ve Piemonte Krallığı Casale Bölgesi Alayında bando şefi olarak göreve başlamıştır. 1821 yılına gelindiğinde ise Casale Tugayının Birinci Alayına geçiş yapmış, burada yedi yıl süre ile Sardinya ve Piemonte Krallığı hizmetinde şeflik görevinde bulunmuştur (Bacolla, 1911).

Batı'da Fransa'nın başını çektiği birçok ülke savaş halindeyken Doğu'da önemli bir konumda bulunan Osmanlı Devleti tahta yeni geçmiş olan II.Mahmud yönetiminde bir yandan isyan ve ayaklanmalar ile mücadele etmekte diğer yandan ise modernleşme çabaları içinde bulunmaktadır. II.Mahmud döneminde yaşanmış büyük ayaklanmalardan biri olarak kabul edilen Yeniçeri Ayaklanması 1826 yılında bastırılmıştır (Baş, 2014).

II.Mahmud Yeniçeri Ayaklanması'nı bastırdıktan sonra askerî, siyasi ve iktisadi alanların yanı sıra kültürel alanda özellikle de müzik sanatına yönelik reformlara girişmiştir. Bu doğrultuda müzik alanında reformlara yönelik ilk adım, ayaklanma sonucu kaldırılan Yeniçeri teşkilatına bağlı olarak görev yapan mehterhanelerin kapatılmaya başlanması olmuştur. II.Mahmud modernleşme kapsamında mehterhanelerin yerine Batı'lı tarzda bir askerî bando kurulması talimatını vermiştir. Bu talimat ile birlikte 1826 yılında boru trampet takımı seviyesinde bir topluluk kurulmuş ve bu topluluğa Musika-i Hümayûn ismi verilmiştir. 1828 yılına kadar boru trampet takımı seviyesindeki bu topluluk nitelikli bir şef bulunamaması nedeniyle bando hüviyetine ulaştırılamamıştır (Gazimihal, 1955). Bu durum üzerine istenilen bandoyu kurabilecek bir şef arayışına girilmiş ve bu konuda en iyi çarenin Sardinya ve Piemonte Krallığı'nda olduğu düşünülmüştür. II.Mahmud döneminde askerî alandaki reformlardan sorumlu bulunan Kaptan-ı Derya Serasker Koca Hüsrev Paşa Musika-i Hümayûnun başına getirilecek şef konusunda Sardinya ve Piemonte Krallığı'nın İstanbul'da bulunan elçisi ile görüşmelerde bulunmuştur. Görüşmeler ve çeşitli resmî yazışmalar neticesinde Sardinya ve Piemonte Krallığı tarafından Casale Tugayı Birinci Alayı bando şefi Giuseppe Donizetti Osmanlı Devleti'ne önerilen isim olmuştur. Giuseppe Donizetti, ailesinin şiddetle karşı çıkmasına rağmen Osmanlı Devleti'nden gelen bu önemli teklifi kabul etmiştir (Bacolla, 1911). Alınan karara ailesinden en çok karşı çıkan isim ise dünyaca ünlü opera bestecisi kardeşi Gaetano Donizetti olmuştur. William Ashbrook'un "Donizetti" isimli eserinde Gaetano Donizetti'nin babasına yazdığı ve ağabeyi Giuseppe Donizetti'nin almış olduğu kararı eleştiren bir mektup yer almaktadır:

Ağabeyim Giuseppe'nin kararını öğrendim, hem de hayretler içerisinde kalarak. Sana içtenlikle söylüyorum, çünkü ben önyargılı birisi değilim; insan isterse Tanrı aşkını ve sevgisini çölde bile kaybetmez ve gerçek bir Hristiyan için kiliselerin bu anlamda hiçbir belirleyici rolü yoktur; insan Tanrı'yı kalbinde sever; ibadethanelerin varlığının veya yokluğunun bu durumda hiçbir etkisi yoktur. Vermiş olduğu karar şu içinde bulunduğumuz durum göz önüne alınırsa bana son derece kötü gözüküyor. Böyle bir kararı onaylamam. Anlaşılan 8000 frank onun gözünü kör etmiş olmalı, ancak ona hatırlatmalısın ki eğer orada işleri yolunda gitmezse İtalya'da iş bulması daha güç olacaktır. Bu konuda ben de kendisine yazardım, ancak bana bildirdiğine göre bu ay evde olacaktım; mektupların buradan Chamberry'e ulaşmaları 15 gün sürdüğüne göre benim ona yazmam manasız. Eğer eve gelirse ona benim bu mektubumu göster ve ilave olarak ona de ki bu kararımı kesinlikle doğru bulmuyorum, seyahat açısından değil veya çok sevdiği alayından kopacağı için de değil, ancak şuan içinde bulunduğumuz tehlikeli ortamdan dolayı. Ona de ki bu dünyada insanın davranış ve arzularında biraz ölçülü olması gerekir ve insan böyle de mutlu olabilir. Benim milyoner olmaya niyetim yok, çünkü kazandığım para az da olsa bana yetiyor ve borcum yok, ben çok mutluyum. Belki o çok fazla şey arzu ediyor ve buna da pişman olacak. Onun için mümkün olabilecek en iyi şeyleri temenni ederim, ama Cenova'da onu gördüğüm

zaman açık açık konuşmayı ihmal etmeyeceğim, ancak o zaman da bu tamamen nafile olacak. Diğer taraftan kendisinden çok daha kötü yolculuklara çıkanları ve işleri kabul edenleri tanıdım ve hepsi geriye mal, mülk ve para ile döndüler. Kısaca kendisine bu konuda nasihat veremiyorum, çünkü ne yüceltmek ne de lanetlenmek istiyorum. Ben kendi işlerimle ve hayatımla ilgilenirim; üstelik o benden daha büyük; bu yüzden kendisi düşünmeli, tartmalı ve karar vermeli. (Ashbrook, 1965:90-92 akt.Aracı, 2014:45)

Napoleon Bonaparte liderliğindeki Fransa ordusunda flütçü, Sardinya ve Piemonte Krallığı ordusunda ise bando şefliği yapmış olan Giuseppe Donizetti 1827 yılında Osmanlı Devleti'ndeki görevine "Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakârı" ünvanı ile tayin edilmiştir (Bacolla, 1911; Gazimihal, 1955).



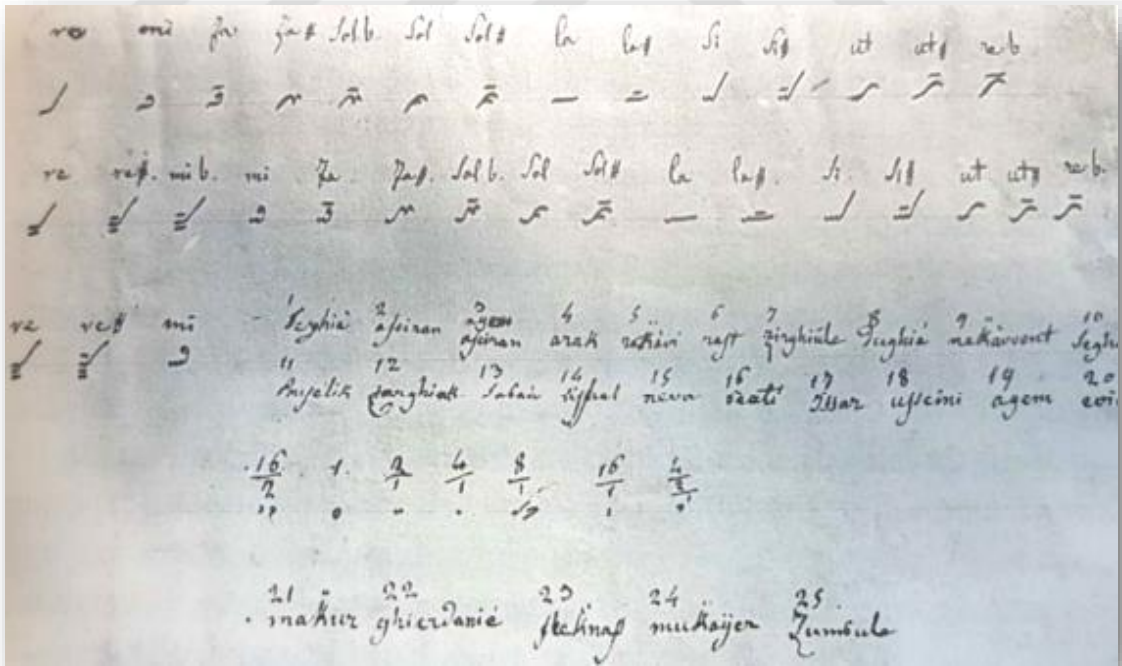
Resim 52. Apartament Donizetti

Donizetti Apartmanı 1905 yılında Giuseppe Donizetti'nin ailesi tarafından inşa ettirilmiştir. Giuseppe Donizetti ölümüne kadar bu binanın yerinde bulunan evde yaşamıştır.

(Araştırmacı: Tolga Ürün, Fotoğraf: Oktay Şükür-2020)

Giuseppe Donizetti 1828 yılı itibarıyla Musika-i Hümayûndaki görevine kendisine tanınan geniş yetkiler ile başlamıştır. Musika-i Hümayûnda genel itibarıyla mehterhaneden kalma usta çırak usulü bir müzik eğitimi vardı (Bacolla, 1911). Giuseppe Donizetti ilk olarak usta çırak usulü müzik icrası yapan ve kısmen Hamparsum notasını kullanan müzik topluluğuna Batı müziği nota sistemini öğretmiştir.

Mehterhanelerin Tanzimata takaddüm eden son melez şeklinde bile nota kullanılmamış olduğunu söylemeye hacet yok: meşkedilen bütün havalar ustadan çırağa kulaktan devrolunurdu. Bununla beraber Donizetti, yetiştirmesi için kendisine teslim edilen gençlerin hep edvar musikisine aşına olduklarını ve Hamparsum notası denilen (İstanbul Ermeni kiliselerine mahsus bir nevi nömlü ve çizgisiz kâğıda yazılabilen nota usulünden alınma fikirlere göre icad olunmuş) musiki yazısını bildiklerini görmüştü. İşte gençlere kolaylıkla Avrupa notasını öğretebilmek için peşin kendisi bu Hamparsum notasını öğrenmeye lüzüm gördü, esaslarını anladı ve bir kağıt üzerine evvela sırasıyla Hamparsum not işaretlerini, her birinin yanına alaturkadaki perde ismini, bunların karşısına da Avrupa notasındaki not isimlerini yazdı, böylece bütün perdeleri -karşılaşan üç sıralı bir cetvel halinde- lâtin harfleriyle kendisi için tespit etti, hepsini ezberledi: işte bu bilgi yordamıyla talebesine porteyi, notaları ve gamları öğretebildi. Hamparsum notasını sağdan sola okumaya alışmış talebelere yeni notayı soldan sağa deşifre ettirebilmek işinde bir miktar güçlük çektiği kolay anlaşılır. İşte İtalyan ustasının esas pratik metodu bu oldu. (Kösemişal, 1939:102).



Resim 53. Giuseppe Donizetti'nin Hazırladığı Hamparsum Tablosu

(Kösemişal, 1939:103)

Öğrencilerine Batı müziği nota sistemini kendi yöntemi ile öğreten Giuseppe Donizetti'nin bir sonraki işi, yeni kuracağı bando için enstrüman siparişi vermek olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin bahse konu enstrüman siparişine yönelik bilgilere Gazimihal'in "Türk Askerî Muzıkları Tarihi" isimli çalışması vasıtasıyla ulaşmaktayız:

İstanbul'a gelir gelmez mevcut sazlarla işe koyulan Donizetti, yeni aletler de sipariş etti; masârifat nazırı Ahmet Fethi Paşa'nın 1248 tarihli şu arzısı mektebe ilk ilâve malzemenin gelişine aittir:

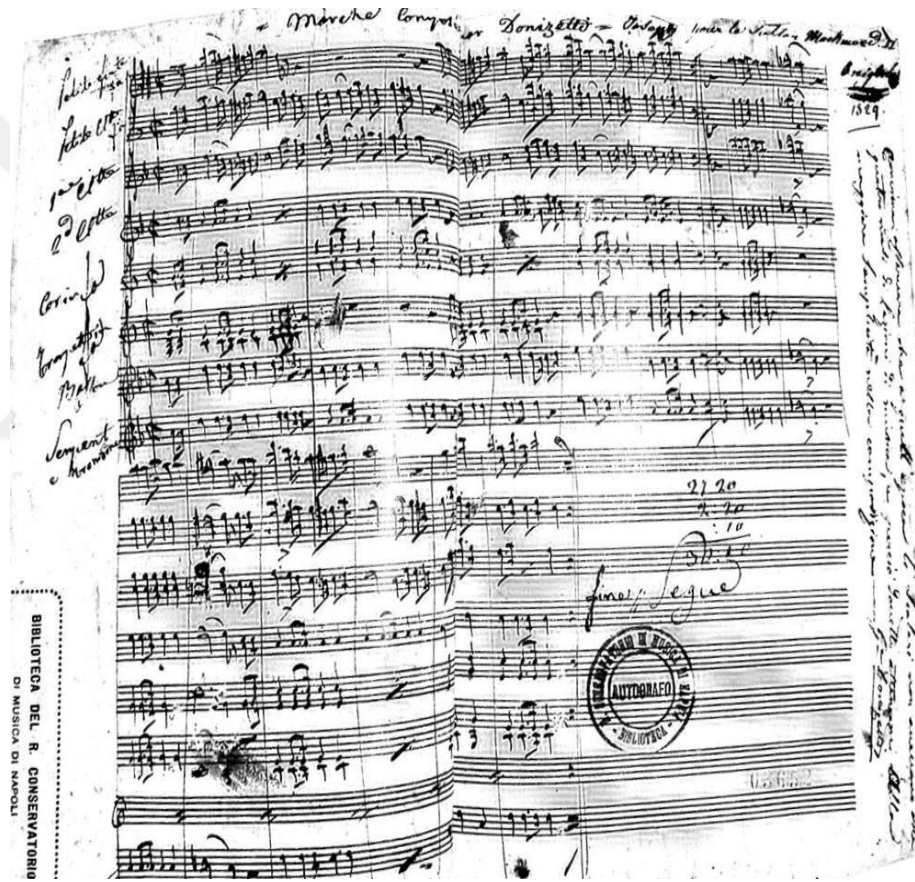
'Atufetlû müşir paşa marifetleri ve Muzika-i Hümayun ustakârı Donizetti vesaletiyle bundan bir sene akdem aşağıya ısmarlanmış olan muzika sazları bu defa vürudetmiş ve icabeden behâsı 24.700 kuruşa balığ olmuştur'. (Gazimihal, 1955:48-49)

Giuseppe Donizetti yeni enstrümanlarına kavuşan öğrencileriyle birlikte yoğun bir çalışma sürecine girmiştir. Ayrıca bu yoğun süreçte beste çalışmalarını da ihmal etmemiş ve II.Mahmud'a ithafen Mahmudiye (Marcia di Mahmoud) isimli bir marş bestelemiştir. Giuseppe Donizetti yoğun çalışmalar sonucunda mevcut müzik topluluğunu bir bando hüviyetine kavuşturmuş ve II.Mahmud'un huzuruna çıkarmıştır. Gazimihal (1955)'e göre bando, II.Mahmud'un huzurunda çeşitli eserler ile birlikte Mahmudiye Marşı'nı da seslendirmiştir. II.Mahmud bandonun gidişatından memnun kalmış ve ayrıca kendisine ithaf edilen Mahmudiye Marşı'nı çok beğenmiştir. II.Mahmud'un bu beğenisi doğrultusunda bandonun bundan böyle resmî törenlerde yer alması uygun görülmüş, Mahmudiye Marşı ise Osmanlı Devleti'nin resmî marşı olarak kabul edilmiştir. Mahmudiye Marşı'ndan önce asker müzisyen Ahmed Ağa'nın bestelediği ve notaları Avusturya Ulusal Kütüphanesinde ortaya çıkmış olan Marche militaire et favorite du grand turc Mahmud II isimli marşın devletin resmî marşı olarak II.Mahmud tarafından kabul edildiği bilinmektedir (Aracı, 2014). Ancak Musika-i Hümayûn bandosu tarafından resmî törenlerde ilk olarak Mahmudiye Marşı'nın seslendirilmiş olduğu düşünülürse, devlet törenlerinde resmî marş geleneğinin Mahmudiye Marşı ile başlayıp günümüze kadar geldiği kabul edilebilir.

Giuseppe Donizetti'nin kendisi ile aynı isim ve soyismi taşıyan torunu Donizetti (1917) "Historie de la Reforme de la Musique en Turquie" isimli el yazmasında, Mahmudiye Marşı'nın ilk olarak Beylerbeyi Sarayı'nda padişahın huzurunda seslendirildiğini ve padişah tarafından çok beğenildiğini belirtmiştir. Torun Donizetti

ayrıca Mahmudiye Marşı'nın beğenilmesi neticesinde padişah tarafından Giuseppe Donizetti'ye "bey" ünvanı verildiğini ifade etmiştir.

Mahmudiye Marşı tarihte iki farklı dönemde resmî devlet marşı olarak seslendirilmiştir. Mahmudiye Marşı'nın icra edildiği ilk dönem II.Mahmud'un padişah bulunduğu 1829-1839 yıllarını kapsayan 10 yıllık dönemdir. İkinci dönem ise VI.Mehmed'in (Vahideddin) padişah bulunduğu 1918-1922 yıllarını kapsayan 4 yıllık dönemdir. VI.Mehmed, tahta geçmesi ile birlikte kendisine sunulan marşlardan Mahmudiye Marşı'nı beğenmiş ve bu doğrultuda resmî marşın kabulü gerçekleşmiştir.

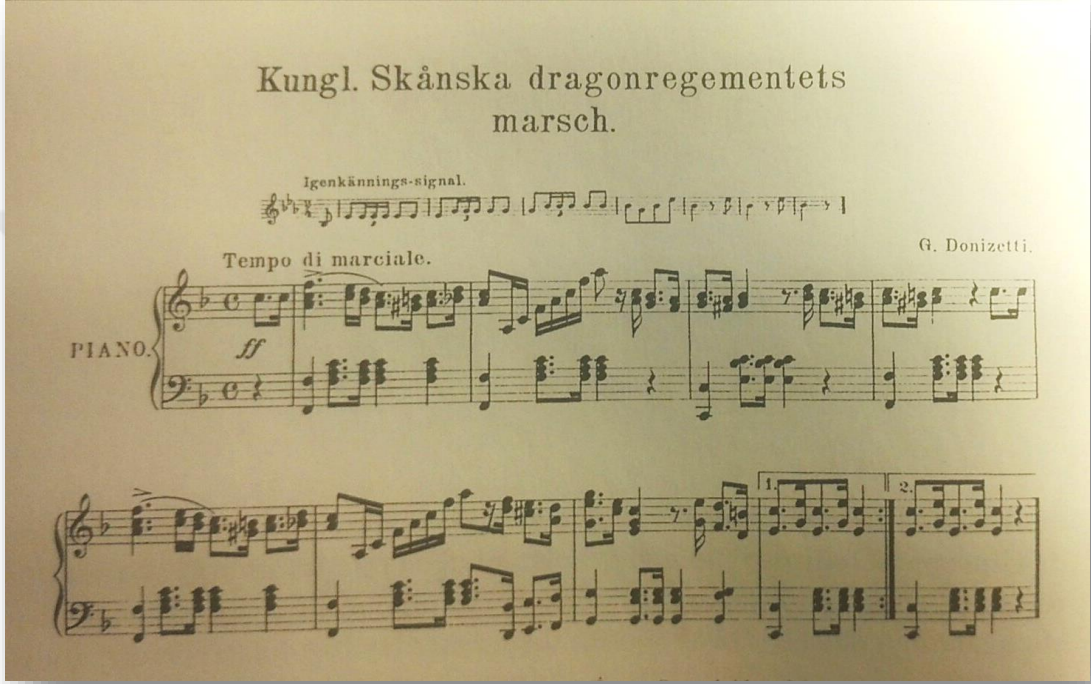


Resim 54. Mahmudiye Marşı

(Aracı, 2014:70-71)

Mahmudiye Marşı ile ilgili önemli bir bilgiye Dr. Emre Aracı vasıtasıyla ulaşmaktayız. Aracı (2016) Mahmudiye Marşı'nın "Skånska Dragonregementets Marsch" ismi ile İsveç askerî bandolarının resmî marşı olarak 2000 yılına kadar seslendirildiğini belirtmektedir. Bu kapsamda Mahmudiye Marşı'nın Osmanlı Devleti

resmî marşı niteliği dışında bir başka devletin askerî unsurları seviyesinde de seslendirilmiş olduğunu gözlemlemekteyiz. Bahse konu seslendirmelere ilişkin yapılan araştırmada Mahmudiye Marşı'na 1998 yılında İsveç Kraliyet Ordu Bandosu tarafından kaydı gerçekleştirilen bir CD albümü içerisinde rastlanmıştır. Elde edilen bahse konu verilerden Giuseppe Donizetti'nin aslında Osmanlı Devleti sınırları dışında da eserleriyle varlığını sürdürmüş olduğu kanaatine varabiliriz.



Resim 55. Mahmudiye Marşı'nın Skånska Dragonregementets Marsch İsmi ile Basılmış Notası
(Aracı, 2016:42)

Giuseppe Donizetti yönetimindeki Musika-i Hümayûn, II.Mahmud'un izni itibarıyla resmî törenlerde ve saray konserlerinde yer almaya başlamıştır. Giuseppe Donizetti'nin bahse konu tören ve konserlerde yer vermiş olduğu repertuvara ilişkin bilgilere çeşitli kaynaklar vasıtasıyla ulaşabilmekteyiz. 1828-1829 yılları arasında 6 ay süre ile İstanbul'da yaşamış olan İskoçyalı yazar Charles MacFarlane (1829) "Constantinople in 1828" isimli eserinde, İstanbul'da bulunduğu süre zarfında Musika-i Hümayûndan, başta İtalyan ve İngiliz ezgilerinin bulunduğu bazı küçük eserler olmak üzere Gioacchino Rossini gibi ünlü bestecilerin çeşitli formlardaki eserlerini işittiğini dile getirmiştir. Mahmud Ragıp Gazimihal (1955) ise "Türk Askerî Muzikaları Tarihi" isimli eserinde Musika-i Hümayûnun bahse konu dönemdeki repertuarında otuzdan fazla eser

bulduğunu, eserlerden birçoğunun polka ve mazurka formlarında olduğunu belirtmiştir.

1830 yılına gelindiğinde İstanbul'da yer alan Musika-i Hümayûnun haricinde Osmanlı Devleti'nin diğer vilayetlerine de askerî bando kurulması için çalışmalara başlanmıştır. II. Mahmud'un talimatı doğrultusunda bu iş ile ilgilenmek üzere Giuseppe Donizetti görevlendirilmiştir. Giuseppe Donizetti ilk iş olarak Musika-i Hümayûn ve kurulması istenen bandolara icracı yetiştirilmesi amacıyla bir müzik okulu kurulmasına yönelik çalışma başlatmıştır. Çeşitli çalışmalar ve planlamalar doğrultusunda bahse konu müzik okulu 1831 yılında Musika-i Hümayûn bünyesinde açılmış ve eğitime başlamıştır.

Giuseppe Donizetti yeni kurulan müzik okulunun işleyişine yönelik çalışmaları bizzat kendisi yürütmüştür. Aracı (2014)'ya göre Giuseppe Donizetti bir mektup aracılığı ile kardeşi dünyaca ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'den derslerde faydalanmak üzere opera librettoları ve ayrıca Milano Konservatuarı profesörlerinden Bonifazio Asioli'nin müzik teorisi kitabını istemiştir. Giuseppe Donizetti ayrıca piyanist arkadaşı Antonio Dolci'den de derslerde kullanılmak üzere nota ve kitap talebinde bulunmuştur. "Dolci'den nota ve teori kitapları yollamasını isteyen Giuseppe, ondan bilhassa İstanbul'daki pedagojik seviyeyi dengeleyebilmesi açısından okullarda öğretilen kolay parçalar seçmesini rica etmiştir" (Aracı, 2014:67). Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûnun yeni kurulan okul bölümünü, oluşturmuş olduğu öğretmen kadrosu ve uygulanmakta olan müfredat ile kısa zaman içerisinde iyi enstrüman icracılarının yetiştiği bir konservatuvar haline dönüştürmüştür. Giuseppe Donizetti önderliğinde kurulan okul günümüzde Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu ismi altında müzik kültürümüze önemli katkıları bulunan askerî bandolarımıza enstrüman icracısı yetiştirmeye devam etmektedir.

Giuseppe Donizetti 1830 yılı itibarıyla Musika-i Hümayûnun repertuarının geliştirilmesine yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Bu kapsamda Avrupa'dan İtalyan ve İngiliz bestecilere ait çeşitli eserler temin etmiştir. Bahse konu eserlerin içerisinde ünlü İtalyan opera bestecisi Gioacchino Rossini'nin eserleri de yer almıştır (MacFarlane, 1829). Giuseppe Donizetti 1830 yılında Avrupa'dan temin etmiş olduğu eserler dışında kendi bestelediği eserler ile de Musika-i Hümayûnun repertuarının geliştirilmesine yönelik önemli katkılarda bulunmuştur.

Esasında Donizetti'nin İstanbul'da bestelediği marş sadece II.Mahmud'a sunduğu törensel nitelikli Mahmudiye'den ibaret değildir. Napoli Konservatuvarı Kütüphanesi'nde bulunan Raccolla di diversi pezzi di musica composti da Giuseppe Donizetti per musica militare başlığı ile İstanbul 1832 tarihini taşıyan bir cilt yazma içinde onun askeri manevralarda çalınmak üzere bestelediği bir set Battallia, yani savaş müziği ortaya çıkmıştır. Bu albüm Giuseppe'nin İstanbul'da bulunduğu sırada hepsini numaralandırarak değişik formlarda kaleme aldığı toplam 82 eserin piyano redüksiyonunu içermektedir. (Aracı, 2014:79)

Giuseppe Donizetti İstanbul'a kısa bir süre önce gelmesine rağmen gerçekleştirmiş olduğu çalışmaları ile II.Mahmud başta olmak üzere yerli ve yabancı otoritelerin de dikkatini çekmiştir. Bu kapsamda padişah II.Mahmud Giuseppe Donizetti'yi İftihar Nişanı ile ödüllendirmiştir (Bacolla, 1911). Aracı (2014) Giuseppe Donizetti'nin başarılı çalışmalarının İtalyan basını ve İtalyan seyyahlar tarafından takip edilmekte olduğunu belirtmiştir.

Türkiye'deki yeni ilmin sınırlarını genişletmek için Donizetti Herkül üstü fiziksel bir enerji sarfetti, çünkü ders vermesi gereken alaylar birbirinden çok uzak yerdedi. Bazen aşırı soğukta, bazen de tropik güneşin altında uzun mesafeler katetmesi gerekti. Ama o hiçbir engel karşısında yılmadı, ancak sağlığı kötü şekilde etkilendi. Bunu yazmamızın sebebi diğer İtalyanların bu muhteşem olaydan ders almalarıdır; bizim vatandaşımız ilk defa Doğu'da bir müzik ağacının köklerini toprağa yerleştirmiştir, ki o kökler ileride büyüyerek pek çok meyve vermeği vadetmektedir. (Baratta, 1831:9 akt. Aracı, 2014:85)

Dr. Emre Aracı "Naum Tiyatrosu" isimli çalışmasında Giuseppe Donizetti'nin 19. yüzyıl Osmanlı Devleti müzik reformlarının kilit karakteri olduğunu belirtmiştir. Bu kapsamda Osmanlı Devleti'nin, 1829 yılından 1832 yılına kadarki süreçte Giuseppe Donizetti önderliğinde müzik reformlarında hangi noktaya gelmiş olduğunu Dr. Emre Aracı'nın İngiliz deniz subayı Sir Adolphus Slade'in gözlemlerinden yapmış olduğu aktarım ile öğrenmekteyiz:

Tatlılarımızı renklendiren bir grup Yunanlı kayıkçının şarkıları bir anda yerini bando sesine bıraktı. Bu benim için Boğaziçi sahillerinde beklenmedik bir sürpriz oldu. Rossini'nin müziğini hocaları Signor Donizetti'nin başarısını gösterecek bir şekilde çalıyorlardı. Ayağa kalktık ve bandonun çalmakta olduğu saray rıhtımına indik. Çalanların gençliği ve Calosso'ya büyük bir aşinalıkla Rüstem şeklinde hitap etmeleri beni şaşırttı; bunların Enderundan olduklarını ve Padişah'ı eğlendirmekle görevlendirildiklerini duymak beni daha da şaşırttı. Donizetti'nin bana söylediğine göre, öğrenmekteki başarıları İtalya için bile dikkat çekecek derecede imiş ve bu da Türklerin ne derecede tabii olarak müziğe kabiliyetli olduklarının bir göstergesidir. (Slade, 1833:135 akt. Aracı, 2010:45).

II.Mahmud döneminde kültür ve sanat faaliyetleri kapsamında Osmanlı sarayını ülke dışından birçok müzisyen ziyaret etmiştir. Besteci ve arp sanatçısı Elie Parish-Alvars bu konuda öncülük eden müzisyenlerden olmuştur. Elie Parish-Alvars 1832 yılında İstanbul'a gelmiş ve II.Mahmud'un huzurunda konser icra etmiştir (Alimdar, 2016). Bu kapsamda Giuseppe Donizetti'nin, Musika-i Hümayûnun komutanı diğer bir ifade ile Osmanlı saray muzikalarının baş ustakârı olması hasebiyle yabancı müzisyenlerin Osmanlı sarayına gelmesinde rol oynamış ve bahse konu müzisyenlere mihmandarlık yapmış olduğunu belirtebiliriz (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1851).

Giuseppe Donizetti sarayda bulunduğu süre boyunca Osmanlı hanedan ve saray mensuplarına müzik eğitimi vermiştir. Osmanlı Devleti padişahları Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, V.Murad, II.Abdülhamid ve V.Mehmed'in ilk müzik eğitimlerini şehzadelik dönemlerinde Giuseppe Donizetti vasıtasıyla aldıkları bilinmektedir (Alimdar, 2016).

II.Mahmud dönemi (1808-1839) Osmanlı Devleti'nin birçok alanda dönüşüme girdiği ve reformların köklü bir şekilde gerçekleştirilmeye başlandığı bir dönem olmuştur. Giuseppe Donizetti bahse konu dönemin son 11 yılını kapsayan süreçte, padişahın müzik politikalarının gerçekleştirilmesinde ve dolayısı ile Osmanlı Devleti'nin müzik sanatındaki dönüşümünde çok önemli rol oynamıştır.

Sultan Abdülmecid, babası II.Mahmud'un ölümü ile birlikte 1839 yılında tahta geçmiştir. İktidarı süresince babası II.Mahmud gibi Osmanlı Devleti'nin gelişmesi ve ilerlemesi amacıyla hemen her alanda gerçekleştirilmekte olan reformları cesaret ile sürdürmeye gayret göstermiştir.

Sultan Abdülmecid'in şehzadelik döneminde, gelenek olduğu üzere iyi bir eğitim almış olduğu bilinmektedir. Bahse konu dönemde temel derslerin yanında ayrıca müzik eğitimi de almıştır (Bacolla, 1911). Sultan Abdülmecid'in müzik eğitimine Giuseppe Donizetti ile başlamış olduğunu yukarıda belirtmiştik. Sultan Abdülmecid'in müzik eğitimine Giuseppe Donizetti ile başlaması önem arz etmektedir. Bu kapsamda müziğe ve sanata bakış açısı Giuseppe Donizetti ile yoğrulan Sultan Abdülmecid, padişahlık döneminde babası II.Mahmud ile gerçekleştirilmeye başlanan müzik reformlarına sahip çıkmış ve devam ettirmiştir.

Sultan Abdülmecid'in tahta geçmesi ile birlikte Giuseppe Donizetti 1839 yılında yeni padişaha ithafen Mecidiye Marşı'nı bestelemiştir. Mecidiye Marşı Sultan Abdülmecid döneminde 22 yıl süre ile Osmanlı Devleti'nin resmî marşı olarak kabul görmüş ve seslendirilmiştir. Giuseppe Donizetti'nin II.Mahmud'a ithafen bestelemiş olduğu Mahmudiye Marşı ile Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelemiş olduğu Mecidiye Marşı arasındaki farklılıklara değinilmesinin gerek Giuseppe Donizetti'nin gerek ise Musika-i Hümayûn bandosu ve bağılı askerî bandoların gelişimine dair bize bilgi sunması adına faydalı olacağı değerlendirilmektedir. Mecidiye Marşı, Mahmudiye Marşı'na kıyasla Geleneksel Türk Müziği öğeleri içermektedir. Bu durum bize Giuseppe Donizetti'nin, 1829'da bestelediği Mahmudiye Marşı'ndan 1839'da bestelediği Mecidiye Marşı'na kadarki 10 yıllık süreçte Geleneksel Türk Müziği ile her anlamda temasta olduğunu ve bahse konu temasın eserlerine etki ettiğini göstermektedir. Mecidiye Marşı ve Mahmudiye Marşı'nın Resim 54 ve 56'da bulunan el yazması partiyonları incelendiğinde ise iki marş arasında geçen 10 yıllık süreçte Musika-i Hümayûn bandosu ve bağılı askerî bandoların ne ölçüde geliştiği kendini göstermektedir. Bahse konu partiyonlar incelendiğinde Mecidiye Marşı'nın Mahmudiye Marşı'na oranla bando orkestrasyonu bakımından daha zengin olduğu gözlemlenmektedir. Mecidiye Marşı partiyonunda Giuseppe Donizetti'nin küçük flüt, küçük klarinet ve si bemol klarinetlere yönelik kullanım tarzının gelişmiş olduğu farkedilmektedir. Ayrıca Mecidiye Marşı partiyonunda Avrupa'dan getirilen pistonlu yeni enstrümanların yer aldığı da görülmektedir. Dolayısı ile bu duruma göre Giuseppe Donizetti şefliği ve önderliğindeki Musika-i Hümayûn bandosu ve bağılı askerî bandoların hem nitelik hem de kullanılan çalgılar bakımından ne derece gelişmiş olduğunu rahatlıkla anlayabilmekteyiz (Kılıç, 2019; Aracı, 2014).



Resim 56. Mecidiye Marşı
(Aracı, 2014:100-101)

Sultan Abdülmecid döneminde kültür ve sanat alanında ilk olarak tiyatro ve opera hususlarında gelişmeler yaşanmıştır. 1840 yılından itibaren çeşitli zaman dilimleri ile devletin kültür ve sanat hayatını canlandırarak olan Bosco, Naum ve Dolmabahçe Saray Tiyatroları kurulmuş ve bu sahnelerde dünyaca ünlü eserlerin temsilleri icra edilmeye başlanmıştır. Bahse konu opera ve tiyatro faaliyetleri Sultan Abdülmecid'in izni ve destekleri doğrultusunda gerçekleşmiştir (Sevengil, 1970).

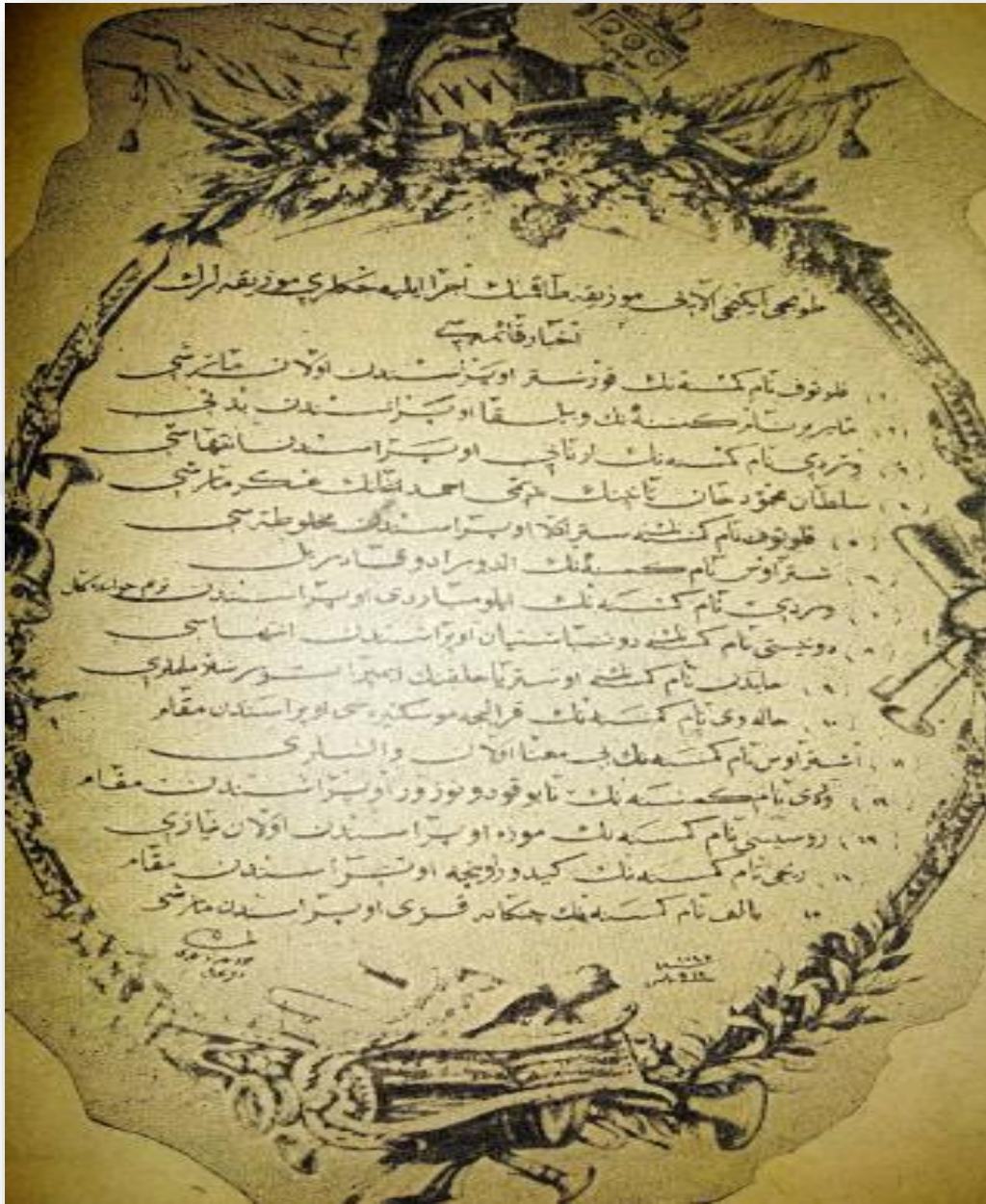
Sultan Abdülmecid 1846 yılı itibarıyla Osmanlı sarayında Musika-i Hümayûn çatısı altında opera ve tiyatro faaliyetlerinin başlatılmasına yönelik girişimlerde bulunmuştur. Bu kapsamda opera ve tiyatro konuları üzerinde Giuseppe Donizetti ile istişarelerde bulunmuş ve Giuseppe Donizetti'den ilgili konulara yönelik çalışma yapmasını talep etmiştir. Giuseppe Donizetti Sultan Abdülmecid'in talepleri doğrultusunda, ilk iş olarak bir salon orkestrası ve bir de koro ihdas etmiştir (Sevengil, 1969). Giuseppe Donizetti opera unsurlarının kurulumunu tamamladıktan sonra temsil edilecek eserlere yönelik repertuvar temin çalışmalarında bulunmuştur. Bahse konu repertuvarın temini kapsamında İtalya'da bulunan arkadaşı Antonio Dolci'ye bir mektup göndermiştir. Giuseppe Donizetti tarafından gönderilen mektubun içeriğine yönelik bilgilere İtalyan topçu subayı A. Bacolla'nın "La Musique en Turquie et Quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha" isimli çalışması vasıtasıyla ulaşmaktayız:

Çok sevgili dostum,
Okullarda temsili yapılan bu küçük operetlerin notalarının var olup olmadığını,

1. La prova del l'accademia finale,
2. Il piccolo Compositore di Musica,
3. I piccoli virtuosi ambulanti,
4. Il Giovedì-grasso,
5. Un buon cuore seusa molti difetti,

ve bir kopyasını alıp alamayacağımızı bilmek istiyorum. Oğlum muhtemelen size Türk öğrencilerimin İtalyanca şarkı söylediğini söylemiş olacaktır. Sultan birkaç operet görmek istiyor ve nereye başvurmam gerektiğini gerçekten bilmiyorum. Yukarıdaki eserlerin işimi göreceğini düşünüyorum. (Bacolla, 1911:12-13)

1847 yılında Musika-i Hümayûna bağlı bulunan bir alay bandosunun vermiş olduğu konserde seslendirdiği repertuvar Musika-i Hümayûnda gerçekleştirilen opera ve tiyatro repertuvar çalışmalarının alay seviyesindeki askerî bandoların repertuvarlarına dahi tesir ettiğini bize göstermektedir. Bahse konu repertuvara dair bilgiye Refik Ahmet Sevengil'in "Opera San'atı ile İlk Temaslarımız" isimli eseri vasıtasıyla ulaşmaktayız:



Resim 57. Alay Badosu Konser İlanı
(Sevengil, 1969:117)

Abdülmecid'in padişahlığı sırasında 1847 yılı Mayıs ayının 14'nc günü topçu ikinci alayı muzika takımı tarafından verilmiş olan konsere ait ilanı aynen alıyorum:

Topçu ikinci alayı muzika takımının icra eyleyecekleri muzikaların ihbar kaamesi.

Flotow nm kimesnenin Förster operasından olan marşı,
Mayerber nm kimesnenin Vilka operasından bed'i,
Verdi nm kimesnenin Ernani operasından intihsı,
Sultan Mahmud Hn-ı sâni'nin nedimi Ahmed Ağanın asker marşı,
Flotow nm kimesnenin Stradella operasından mahltası,
Strauss nm kimesnenin İ Lombardi operasından terennüm-i hnendegn,
Donizetti nm kimesnenin Don Sebastian operasından intihsı,
Haydn nm kimesnenin Avusturya halkının imperator selmlamaları,
Halevy nm kimesnenin kraliçe Muskitres operasından makam,
Strauss nm kimesnenin bi-mn olan valsleri,
Verdi nm kimesnenin Nabukodonosor operasından makam,
Rossini nm kimesnenin Müz operasından niyz,
Rici nm kimesnenin Kidoravini operasından makam,
Balf nm kimesnenin ingene Kızı operasından marş. (Sevengil, 1969:61)

Refik Ahmet Sevengil'in yukarıda vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda Giuseppe Donizetti'nin 1846 yılı itibarıyla giriştiği repertuvar geliştirme çalışmalarının, Musika-i Hümayûn orkestra ve bandosu ile diğer askerî bandoların repertuvarlarına etkisinin hangi ölçüde olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda bahse konu konser repertuarı incelendiğinde askerî bandonun, başta Giuseppe Donizetti'nin dünyaca ünlü opera bestecisi kardeşi Gaetano Donizetti olmak üzere Gioacchino Rossini ve Giuseppe Verdi gibi ünlü müzisyenlerin eserlerine yer verildiği göze çarpmaktadır.

Giuseppe Donizetti bahse konu dönemde repertuarın zenginleştirilmesine yönelik olarak dünyaca ünlü bestecilerin eserlerini temin etmenin yanı sıra kendi bestelediği çeşitli eserler ile de repertuvara katkıda bulunmuştur. Geleneksel Türk Müziği'nden esinlenerek bestelemiş olduğu şarkı-i Cedîd de stayiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecid ve şarkı-i Cedîd der vaf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hn ile İtalyan şarkısı La Gondola, Per il Ritorno del Sultano ve Inno Popolare di S.M.Impariale Il Sultano Abdul Medgid Khan Giuseppe Donizetti'nin bestelemiş olduğu bahse konu eserlerden bazılarıdır. Resim 58 ve Resim 59'da bulunan eserler, Giuseppe Donizetti'nin, sözleri Türkçe olan koral eserlerin ilk örneklerini vermesi açısından oldukça önemlidir.



Resim 58. Şarkı-i Cedîd de sîтайış-i Hazret-i Sultan Abdülmeçid
(Aracı, 2014:130)

Ey pâdişâh-ı menba-i ihsân u mekremet
Vey fahr-ı asr-ı zîver-i dîhîm-i saltanat

Etmîş tecessüm hiljat-i zâtında cümleten
Hilm ü nezâket ü kerem ü adl ü merhamet

Gelmiş değil nazîrin adîmü'l-adîlsin
Devrinde buldu kâr-ı cihân hüsn-i temşiyet

İhyâ-yı mülk ü millet ve teyîd-i dîn ile
Eslâfa eyledin hele pek çok müsabakat

Evsâf-ı zât-ı pâkini tarif eylemek
Mümkin değildir etse cihan sarf-ı makderet

Çeşm-i felek bu mertebede emn ü rahâtı
Hiçbir vakitte görmedi ey kân-ı ma'delet

Durdukça âlem eylese hak zât-ı pâkini
Pîraye-i erîke-i iclâl ü saltanat. (Aracı, 2014:131)

Şerh-i Cedîd der vâsıf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân
vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân

جهان الطافه ممنون
سرا باقىنده مقربون
نهان جوړه شوقون
اوله عمرک شما افزون

ایرینجه ضد سزا غار
اولور تو اننده لرو ساز
ایر و سب خوش کوشش سز و ساز
اوله عمرک شما افزون

ایسون کاشن تو کاش شوق
بول سین زینت و شوق
ایر و سب دولنده هر زوق
اوله عمرک شما افزون

نهان کاشن باز سین
جهانده شاه ممتاز سین
عنا شوق سزا افزون سین
اوله عمرک شما افزون

اولوب بیک شوقله مجبور
نوالر ایسون سخطو
اشند کجا اولوب سرور
اوله عمرک شما افزون

Musica del St. Maestro G. DONIZETTI BEL.

Canto
Piano Forte
Allegro Moderato

L'Alban el ta fe - na memnun

Resim 59. Şarkı-i Cedîd der vâsıf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân
(Aracı, 2014:132)

Cihân eltâfına memnûn
Serâpâ feyzine makrûn
Nihâdın cûduyla meşhûn
Ola ömrün şehâ efzûn

Edince fasl-ı sâza âgâz
Olur hânendeler demsâz
Edip hoş gûş-ı söz u sâz
Ola ömrün şehâ efzûn

Olup bin şevkiyle mecbûr
Nevâlar eylesin santûr
İşittikçe olup mesrûr
Ola ömrün şehâ efzûn

Nihâl-i gülşen-i nâzsın
Cihânda şâh-ı mümtâzsın
Înâyetle ser-efrâzsın
Ola ömrün şehâ efzûn

Desin Faik kulun şarkı
Bulasın nûzhet ü şevki
Edip devletle her zevki
Ola ömrün şehâ efzûn. (Aracı, 2014:133)

Giuseppe Donizetti saray içinde olduğu gibi saray dışında da müzik sanatına yönelik, özellikle opera ve tiyatro gibi önemli faaliyetleri yakından takip etmiştir. Giuseppe Donizetti'nin 1844 yılından itibaren temsil faaliyetlerinde bulunan Naum Tiyatrosunun idarî kadrosunda görev yaptığı bilinmektedir (Aracı, 2014). Bu doğrultuda Giuseppe Donizetti'nin saray dışında Naum Tiyatrosundan edinmiş olduğu tecrübelerini Musika-i Hümayûn unsurlarına ve askerî bandolara aktarmış olduğu sonucuna varabiliriz.

1851 yılında Giuseppe Donizetti'nin koordinasyonu doğrultusunda Naum Tiyatrosunun sanatçıları Defterdarburnu Sarayı'nda Sultan Abdülmecid ve devlet erkânının huzurunda önemli bir temsil icra etmişlerdir. Temsil Giuseppe Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelediği bir eser ile başlamış, müteakiben Gaetano Donizetti'nin Lucrezia Borgia, Parisina ve Roberto Devereux, Saverio Mercadante'nin Il Guaramento, Gioacchino Rossini'nin Mathilda di Shabran operaları gibi önemli eserleri ile devam etmiştir. Giuseppe Donizetti temsil süresince Sultan Abdülmecid'e eserler hakkında bilgi vermiş ve danışmanlık yapmıştır (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1851). Giuseppe Donizetti'nin saray içinde ve saray dışında opera ve tiyatro faaliyetlerine

yönelik gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarını günümüz opera ve tiyatrolarının temellerini oluşturması bakımından kıymetli bir mirastır.

Sultan Abdülmecid döneminde Osmanlı sarayına Franz Liszt, Henri Vieuxtemps, August Ritter von Adelburg, Leopold de Meyer ve Eugene Leon Vivier gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiş, sanatlarından ve bilgilerinden istifade edilmiştir. Giuseppe Donizetti bahse konu isimlerden Franz Liszt, Leopold de Meyer, Eugene Leon Vivier ve Henri Vieuxtemps'in saraya gelmelerinde önemli bir etken olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin bahse konu isimlerden Leopold de Meyer ve Franz Liszt ile yakın ilişkiler kurduğu bilinmektedir (Aracı, 2014; Baydar, 2009).

Avusturyalı ünlü piyanist Leopold de Meyer bir dizi konser vermek maksadıyla 1842 yılında davet üzerine İstanbul'a gelmiştir. Ünlü piyanist İstanbul'a gelişinden çok kısa bir süre sonra Sultan Abdülmecid'in huzuruna çıkmış ve bir konser icra etmiştir. Bahse konu konsere ve Giuseppe Donizetti ile Leopold de Meyer arasındaki yakınlığa yönelik bilgilere ziyaretten yaklaşık bir sene sonra yayımlanan "Revue et Gazette Musicale de Paris" isimli günlük gazete vasıtasıyla ulaşmaktayız:



Resim 60. Leopold de Meyer'in İstanbul'da Konser Verdigiine Dair Köşe Yazısı
(Revue et Gazette Musicale de Paris, 1843:333-334)

İstanbul, 23 Ağustos. - Bu ayın 19'unda piyanist Léopold de Mayer, Majesteleri Sultan'ın önünde Beylerbeyi sarayında çalma onuruna sahip oldu. Piyano, Rıfat Paşa'nın emriyle Majestelerinin sarayına taşınmıştır. Piyanisti başmabeynci Rıza Paşa karşıladı; kendisine Avusturya Büyükelçiliğinden bir tercüman eşlik etti. Bay Mayer, Anna Bolena'nın motifleri üzerine serbest bir fantezi çaldı. Bulunduğu yerden sanatçının ellerini göremeyen Sultan, koltuğunu salonun bir başka yerine taşıttı. Bu muhteşem performansla büyülenen Sultan, sanatçının piyano için düzenlediği ezgileri duymak istedi. Bay Mayer, daha sonra, Majesteleri Donizetti'nin kendisine hediye ettiği padişahın sevdiği bir ezgiyi çaldı. Şaşkınlık içindeki Sultan, Rıza Paşa'ya ve Avusturya Büyükelçiliği tercümanına Bay Mayer'in bu eseri nasıl bulunduğunu sordu. Sonra salona bir org getirildi ve birkaç operalardan üvertürler dinlendi. Bu vesileyle Sultan, Bay Mayer'e, Avrupa formlarındaki eserlerin Bay Donizetti tarafından bestelendiğini, ancak Türk ezgilerinin orgda çalınmaması nedeniyle artık hoşuna gitmediğini belirtti. Piyanist daha sonra bir süvari marşı ve Lucia di Lammermoor'un melodisiyle serbest bir fantezi icra etti. Sultan piyanoya yaklaştı ve piyanistin parmaklarının hareketlerini iradesi ile takip etti; sanatçıya gurur verici birkaç söz söyledi ve Donizetti'den daha iyi çaldığını ifade etti, Donizetti de bunu kabul ettiğini söyledi. Rıza Paşa daha sonra Mayer'e Sultan adına hediyelik olarak pırlantalarla süslenmiş altın bir enfiye kutusu hediye etti. Tercümana da ondan bir tane hediye edildi. Sultan salonu terk ederken, Rıza Paşa tercümana şunları söyledi: Sayın Mayer büyük bir sanatçı ve biz onun tüm yeteneklerini takdir ettik. (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1843:333-334)

Franz Liszt şüphesiz ki Giuseppe Donizetti mihmandarlığında saraya gelen en prestijli müzisyen olmuştur. Ünlü piyanistin II.Mahmud döneminde İstanbul'a gelişi iptal olmuş ve İstanbul'a gelişi ancak Sultan Abdülmecid döneminde gerçekleşmiştir. Franz Liszt İstanbul'da 5 hafta süre ile kalmış ve Sultan Abdülmecid'in sarayı başta olmak üzere Rus Sefareti, Ahmed Fethi Paşa yalısı ve Salle Franchini Köşkü'nde konser vermiştir (Koşal, 2001; Aracı, 2014). Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid'in huzurunda vermiş olduğu konser neticesinde İftihar Nişanı'na layık görüldüğü bilinmektedir. Bahse konu konser ve nişan Fransız müzik gazetesi "Revue et Gazette Musicale de Paris"de konu edilmiştir:

*** Constantinople. — Liszt vient de recevoir du sultan une honorable marque de distinction; S. M. lui a fait remettre le brevet et la décoration du *Nichan Istihar* en brillants. La matinée musicale donnée par le célèbre pianiste au profit des pauvres, à Pera, dans les salons du palais de Russie, a eu un véritable succès d'enthousiasme.*

Resim 61. Franz Liszt'in Sultan Abdülmecid'in Huzurunda Konser Verdiğine Dair Köşe Yazısı
(Revue et Gazette Musicale de Paris, 1847:256)

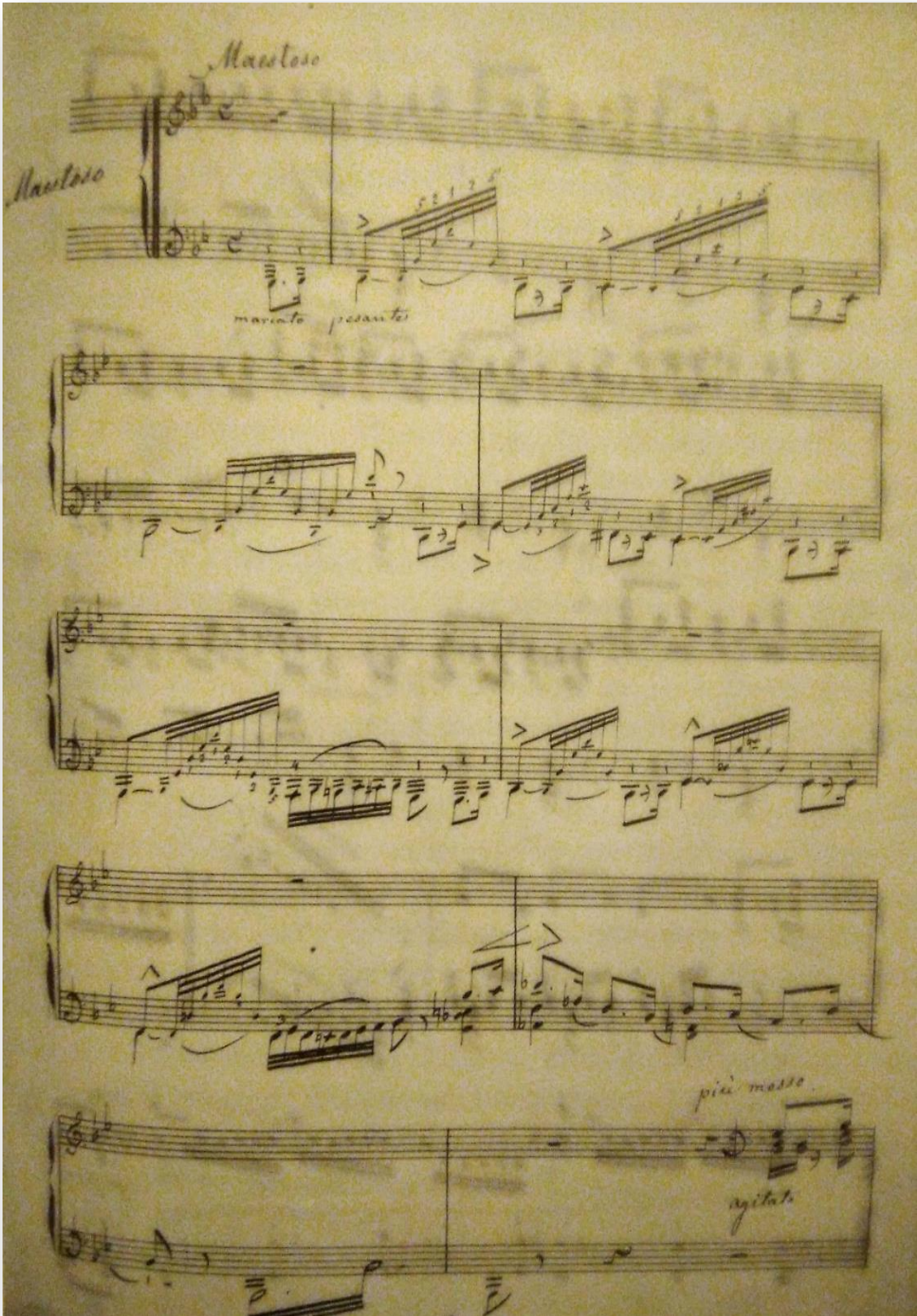
Liszt, Sultan'dan şerefli bir ayrıcalık kazandı. Majesteleri Abdülmecid O'na pırlantalı bir İftihar Nişanı vermişti. Ünlü piyanistin fakirler yararına Pera'da, Rus elçiliği salonlarında verdiği konserler de coşkunun gerçek bir muvaffakiyeydi. (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1847:256)

Giuseppe Donizetti, Franz Liszt'in İstanbul'da kaldığı 5 haftalık süre zarfında kendisi ile sürekli temas halinde bulunmuştur. Giuseppe Donizetti Franz Liszt'i evinde ağırlamış ve ünlü piyanist Giuseppe Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelemiş olduğu Mecidiye Marşı'na yönelik bir parafraz bestelemiştir. Franz Liszt bahse konu parafrazı Sultan Abdülmecid'in huzurunda vermiş olduğu konserde seslendirmiştir (Kösemeihal, 1939). Dr. Emre Aracı Giuseppe Donizetti ve Franz Liszt'in ilişkisine yönelik önemli bilgiler aktarmaktadır:

Giuseppe Donizetti İstanbul'da bulunduğu süre boyunca Franz Liszt ile yakından ilgilenmiştir. Oğlu Andrea'ya 9 Haziran'da yazdığı bir mektubunda Liszt'in şehre bir gün önce vardığını ve derhal Çırağan Sarayı'na giderek Sultan Abdülmecid'in huzurunda bir konser verdiğini bildirmektedir. Dahası Paris'ten getirilen Erard'ın piyanosu bir süre kendi evinde muhafaza edilmiş ve konser günü saraya götürülmüştür. Mektubu yazdığı gün Liszt Giuseppe'yi evinde ziyaret etmiş ve kendisinden bazı bestelerini istemiştir ki aralarında Donizetti'nin Sultan için yazdığı iki marş da bulunmaktadır: 'Liszt bendeydi. Az önce ayrıldı. Sultan için yazdığım iki marşın notasını istedi. Bu akşam onları varyasyon olarak çalacaktım. Çünkü Liszt akşam tekrar saraya davetli.' Saraya kendisinin davetli olup olmadığını bilmediği için Giuseppe sonucu merak etmektedir; ancak Liszt evindeki piyanoda kendisine fikir vermek amacıyla eseri biraz çalmıştır. Giuseppe'ye göre Liszt'in müziği her zaman olduğundan çok daha fazlayı ifade etmektedir. (Aracı, 2014:165)



Resim 62. Franz Liszt'in Mecidiye Marşı Parafrazının Kapağı
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)



Resim 63. Franz Liszt'in Mecidiye Marşı Parafrazı
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 11.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Giuseppe Donizetti saraya gelen ünlü müzisyenlerin yanı sıra Avrupa’da bulunan müzisyenler ile de iletişim kurmuştur. Giuseppe Donizetti, ünlü opera bestecisi kardeşi Gaetano Donizetti ile sürekli iletişim halinde bulunmuştur. Giuseppe Donizetti’nin kardeşi Gaetano Donizetti dışında iletişimde bulunduğu bir diğer önemli isim ise Gioacchino Rossini’dir. Gioacchino Rossini Sultan Abdülmecid’e ithafen bestelemiş olduğu eserlerin Sultan’a takdim edilmesi amacıyla Giuseppe Donizetti ile iletişim kurmuştur. Gioacchino Rossini, Giuseppe Donizetti’ye göndermiş olduğu 7 Mayıs 1852 tarihli mektubunda Sultan Abdülmecid’e ithaf ettiği ve ayrıca Giuseppe Donizetti’nin yönetiminde bulunan Musika-i Hümayûnun seslendirmesi için gönderdiği eserlerden bahsetmektedir:

Çok Değerli Bay Donizetti,

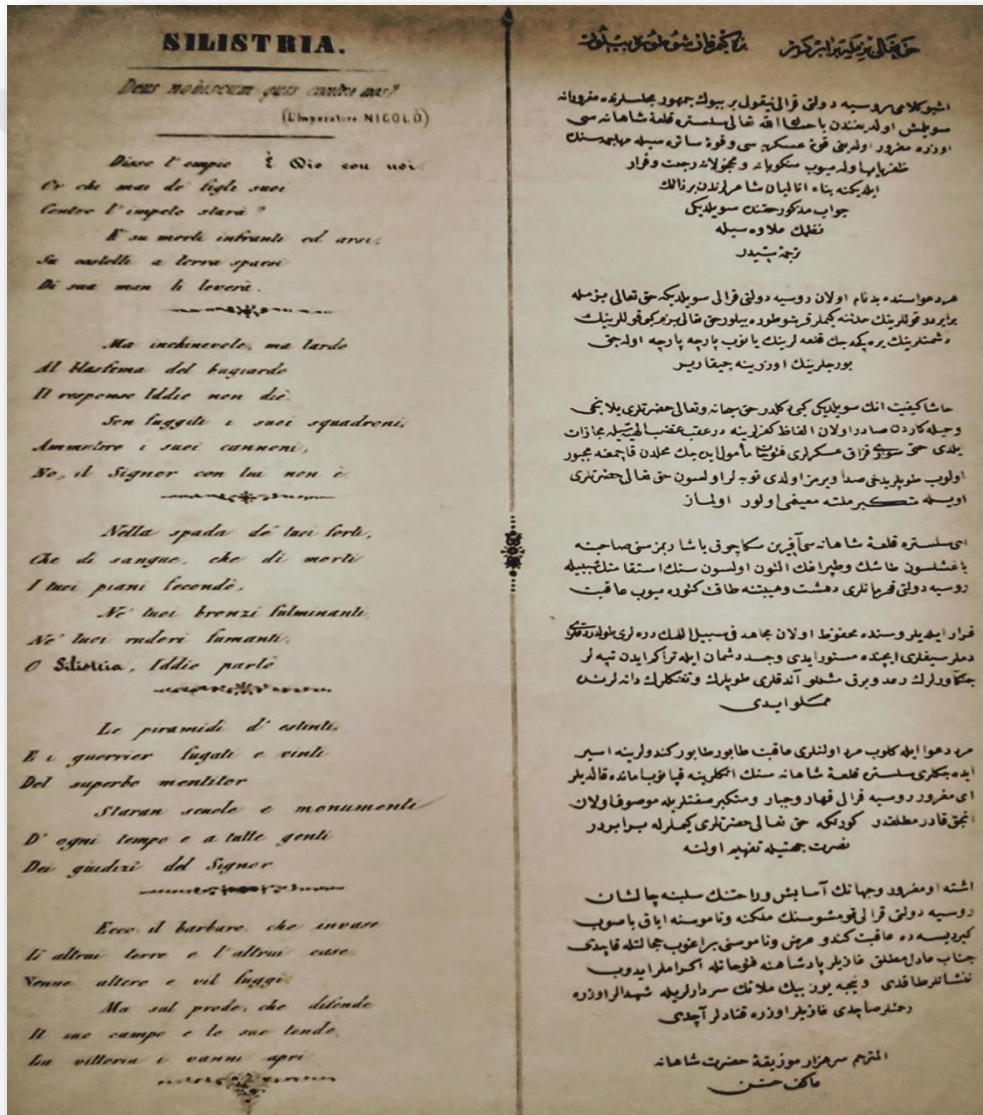
İyi dostum Doktor Anibale Foresti Sultan Hazretlerinin benim küçük hediyemi küçük görmeyebileceğini söyledi, ben de size güvenerek bir Passa Doble sunmakta sakınca görmedim. Büyük özen ile yönettiğiniz bandonun önemini tam olarak bilmediğimden ve bestelerimden bazılarının öğrencileriniz tarafından yorumlanmasını çok arzuladığım için size bir adet daha Passa Doble gönderiyorum, hangisinin zevkinize ve bando teşkilâtına uygun olduğuna karar verme nezaketini de size bırakıyorum. Umarım size verdiğim rahatsızlığa müteveffa ve çok saygıdeğer kardeşinize duyduğum hayranlık ve arkadaşlık hatırına hoş görürsünüz. Oğlunuza benim adıma sayıları artmakta olan ve zavallı Gaetano’nun hastalığı süresince iyi insanları aşağılamak isteyen kötülere karşı zırhını sağlam takmasını hatırlatın. Az değerli biri olsam da benden istifade edin ve bana inanın.

Gioacchino Rossini. (Aracı, 2014:105)

Giuseppe Donizetti’nin ünlü müzisyenler ile olan iletişimi Avrupa’da müzik sanatına yönelik yaşanan gelişmelerin Osmanlı Devleti tarafından güncel olarak takip edilmesini sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

Musika-i Hümayûn ile eğitim, tören ve konser faaliyetlerine 1850’li yıllarda da yoğun bir şekilde devam eden Giuseppe Donizetti beste ve repertuar çalışmalarını da hiçbir zaman ihmal etmemiştir. Giuseppe Donizetti bahse konu beste ve repertuar çalışmaları kapsamında 1851 yılında Ayastefanos isimli bir yaylı çalgılar kuarteti bestelemiştir. Bu eser Giuseppe Donizetti’nin kuartet türünde bilinen tek eseri olması ve ayrıca Giuseppe Donizetti’nin çoğunlukla bestelemiş olduğu askerî marşların ve koral eserlerin dışında bir eser olması bakımından örnek niteliğindedir (Aracı, 2014).

1853 yılında Osmanlı Devleti ile Rusya arasında çıkan Kırım Savaşı'nda Ruslar tarafından, Osmanlı toprağı olan Silistre'ye yönelik yaklaşık 40 günlük bir kuşatma uygulanmıştır. Rus kuşatması bahse konu sürenin sonunda Osmanlı Devleti ve ittifakı bulunan devletler tarafından başarısızlığa uğratarak kaldırılmıştır. Aracı (2014)'ya göre Rus kuşatmasının Silistre üzerinden kaldırılması İstanbul'da büyük bir sevinçe yol açmış ve kutlanmıştır. Giuseppe Donizetti bu kapsamda, kuşatmaya karşı elde edilen zafere yönelik olarak 1854 yılında sözleri A.Tondi'ye ait olan Silistria isimli bir marş bestelemiştir.



Resim 64. Giuseppe Donizetti'nin Bestelediği Silistria Marşı'nın Sözleri (Cattelan, 2018:629)

Giuseppe Donizetti çeşitli periyotlarda İtalya'dan Musika-i Hümayûn ve bağılı askerî bandoların müzikal etkinliğini artırmak amacıyla enstrüman siparişlerinde bulunduğu bilinmektedir. Giuseppe Donizetti'nin son olarak 1854 yılında İtalya'da bulunan Pelitti firmasından bir siparişte bulunduğunu A.Bacolla'nın "La Musique en Turquie et Quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha" isimli çalışması vasıtasıyla öğrenmekteyiz:

Bay G. Pelitti'ye

Milano

İstanbul 30 Kasım 1854

29 Ağustos, 1 Eylül ve 22 Ekim tarihli mektuplarınızı zamanında aldım.

Şimdi şunları sipariş ediyorum:

No: 400 kleron d 3 tonlu,

2 puntini, 2 yüzük ve ağızlık,

10 mi b büğlü D kemerli.

Yukarıda belirtilen enstrümanların hepsinin aynı model ve olağan biçimde olmalarına dikkat ediniz ve gereksiz masraflardan kaçınmak için bunları yalnızca altı kutu ile göndermeye çalışınız. Ayrıca daha az enstrüman koyacağımız ilk kutuda bana şunları göndermenizi rica ediyorum:

No. 1 Stracchino di Gorgonzola

4 Stracchino di Milano

6 Salsicciotti

4 Codeghini

8 Gervellati

} da far cuocere

Söz konusu enstrümanların ve maddelerin bozulmaması için özenle paketleyiniz. Geçen yıl yaptığımız gibi yaparsanız güzel olur. Bununla birlikte size 27 Kasım tarihli, 3 aylık, Bay Albini'nin Bay Pierre'den alacağı olarak 4500 Franklık bir ön ödeme gönderiyorum.

Sizi ayrıca selamlıyorum.

(Bacolla,1911:11)

Giuseppe Donizetti'nin Avrupa'dan enstrüman temininin yanı sıra yerli enstrüman yapımcılığını da desteklemiş olduğu bilinmektedir. Kösemihal (1939) Giuseppe Donizetti'nin yerli enstrüman yapımcılığını teşvik etmeyi doğru bulduğunu belirtmiştir. Giuseppe Donizetti'nin yerli enstrüman yapımcılığını teşvik etmesinde, enstrüman temininde zaman kazanmak ve yukarıda bulunan mektuptaki ifadesinden de anlaşılacağı üzere maddi masrafları azaltmak amacını taşıdığını ifade edebiliriz.

Musika-i Hümayûn komutanı, eğitimcisi ve şefi olarak yapmış olduğu önemli vazifelerinden dolayı II.Mahmud döneminde "bey" ünvanını alan Giuseppe Donizetti Sultan Abdülmecid döneminde 1841 yılında Hassa Alayı fahri miralaylığına, 1850 yılında bizzat miralaylığa ve 1855 yılında ise paşa/general rütbesi olan mirlivalığa getirilerek onurlandırılmıştır (Bacolla, 1911; Kösemihal, 1939).



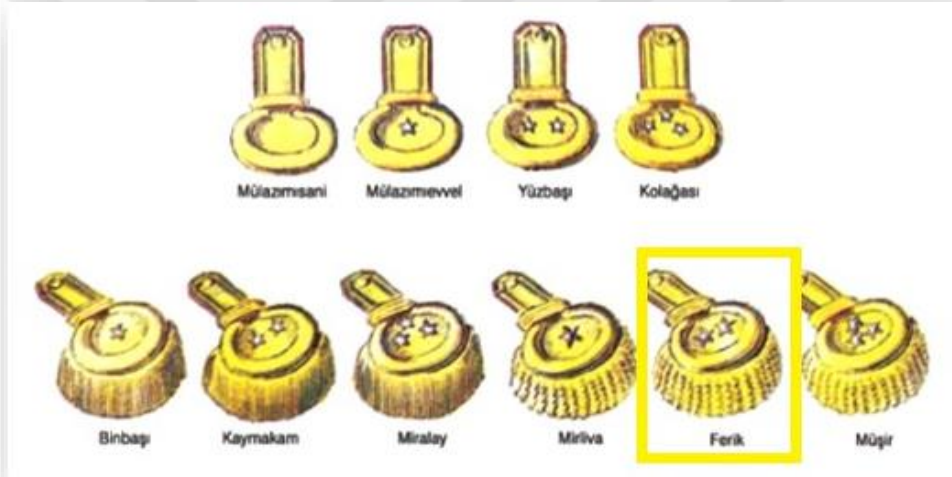
Resim 65. Giuseppe Donizetti Paşa

Roberto Focosi ve Francesco Corbetta'nın Litografı

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi

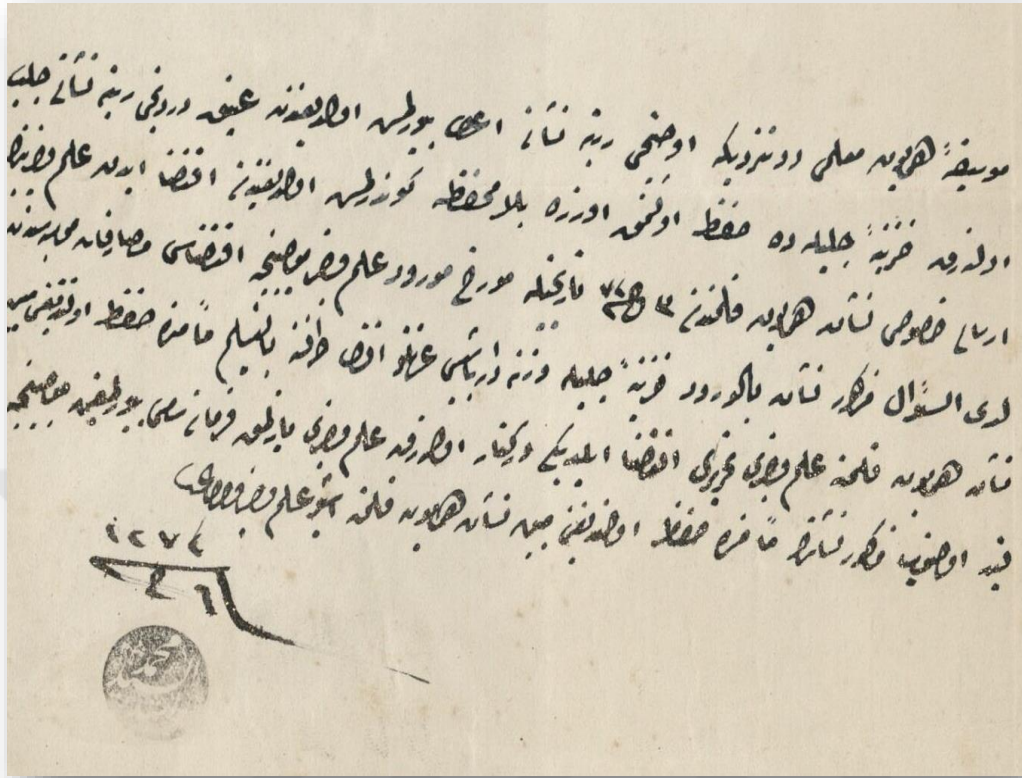
(Araştırmacı tarafından 11.03.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Giuseppe Donizetti'nin Resim 65'te bulunan litografisi incelendiğinde omuzlarında bulunan rütbe işaretlerinin mirliva (tuğgeneral) rütbesi olmadığı gözlemlenmektedir. Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı (1986)'nın "Osmanlı Askerî Teşkilâtı ve Kıyafetleri" isimli çalışması ve Geçer (2012)'in "Tarihten Günümüze Türk Ordusunda Kullanılan Rütbe Sembolleri" isimli çalışmasında yer alan rütbe işaretleri incelendiğinde Giuseppe Donizetti'nin rütbesinin mirlivadan daha yüksek bir rütbe olan ferik (tümgeneral/korgeneral) olabileceği değerlendirilmektedir. Keza kendisinden hemen sonra Musika-i Hümayûnun komutanı olan öğrencisi Ahmet Necip Paşa ve daha sonraki süreçlerde Fernando de Aranda Paşa'nın ferik rütbelerine ulaşmış olmaları Giuseppe Donizetti'nin de bu rütbeye ulaşmasında herhangi bir engel olmadığının bir göstergesidir.



Resim 66. Osmanlı Devleti'nde Rütbe İşaretleri (19. Yüzyıl)
(Geçer, 2012:74)

Giuseppe Donizetti 1842 yılında Fransa tarafından Chevalier de l'Ordre royal de la Legion d'honneur Nişanı'na, 1855 yılında ise Sultan Abdülmecid tarafından Üçüncü Rütbe Nişanı'na layık görülmüştür (Bacolla, 1911; Kösemihal, 1939).



Resim 67. Giuseppe Donizetti'nin Üçüncü Rütbe Nişanı ile Taltif Edildiğine Dair İrade-i Seniyye

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

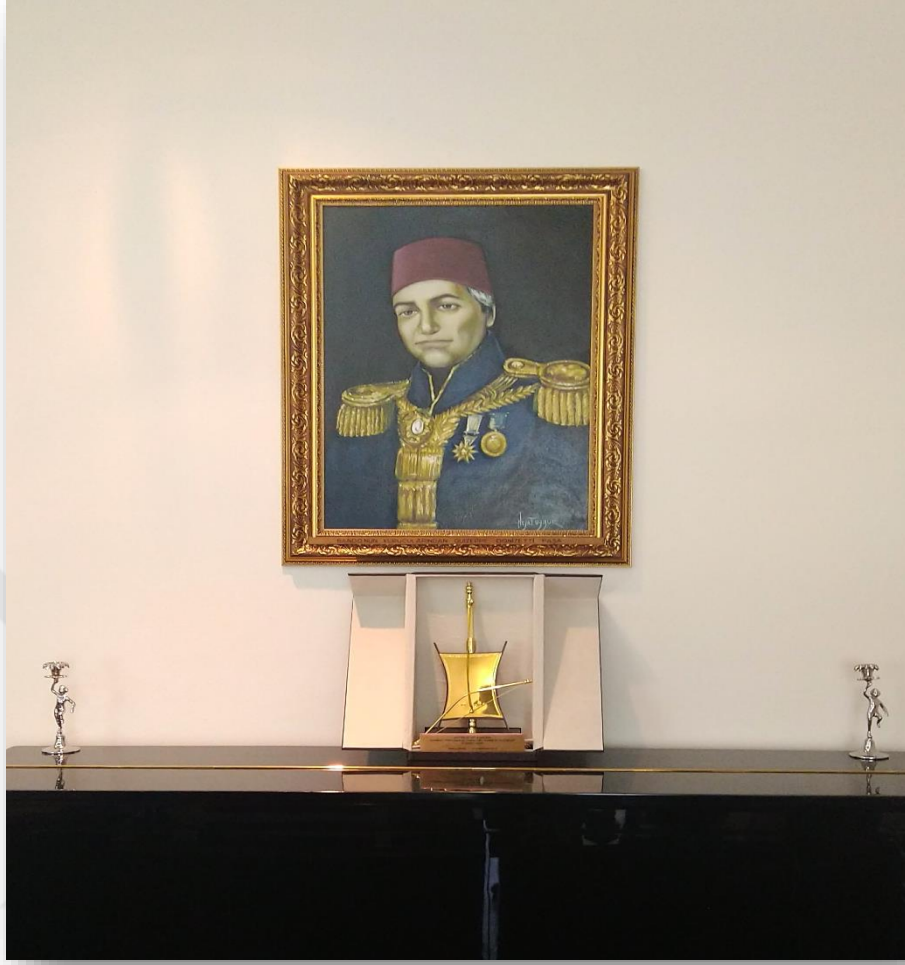
(BOA, A.DVN., 111-22)

(Araştırmacı tarafından 11.09.2020 tarihinde ulaşılmıştır)

Musika-i Hümayûn öğretmeni Donizetti'ye üçüncü dereceden bir nişan verildiğinden eski dördüncü derece nişanı geri alınmış ve hazinede korunmak üzere kılıfsız olarak gönderilmiştir. Bu konuda gereken ilmühaberinin gönderilmesi hususu nişan kaleminden 3 C. (Cemaziyelahir) 725 tarihinde yazılmış, gereği ve masrafları yerinden sorulduğunda da adı geçen nişanın hazine baş veznedarı izzet sahibi efendi tarafından teslim alınıp yerinde muhafaza edildiği bildirilmiştir. Bu bilgilendirmenin de nişan kalemine yazılması istenmiş ve not olarak ilmühaberinin yazılması sadrazamın da emri olup, gereğince kaydolunup adı geçen nişanın yerinde korunduğunu belirten bu ilmühaber nişan kalemine yazılmıştır.

6 C. 1276

Es-Seyyid Mehmed.



Resim 68. Giuseppe Donizetti'nin Armoni Mızıkası Komutanı Odasında Bulunan Resmi
Armoni Mızıkası Komutanlığı
(Fotograf: Tolga Ürün-2021)

Osmanlı Devleti hizmetinde bulunduğu 28 yıl boyunca II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid'in müzik sanatına yönelik reformlarının gerçekleşmesini sağlayan, yetiştirmiş olduğu öğrencileri vasıtasıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün müzik reformlarına ışık tutan, bu kapsamda gerçekleştirdiği çalışmalarıyla Türk müzik kültürüne önemli katkıları bulunan Osmanlı Muzikaları Baş Ustakarı, Musika-i Hümayûnun komutanı ve şefi Giuseppe Donizetti 12 Şubat 1856 yılında İstanbul Pera'da vefat etmiştir. Giuseppe Donizetti'nin aziz naaşı İstanbul'da bulunan St.Esprit Katedralinde bulunmaktadır.

2.5. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Araştırmanın bu kısmında konu ile ilgili çalışmalara yer verilmiştir:

Bacolla (1911), “La Musique en Turquie et Quelques traits biographiques, sur Giuseppe Donizetti Pacha” isimli makale çalışmasında Türk müzik kültürünün oluşumuna, Türkler tarafından kullanılan enstrümanlara, Giuseppe Donizetti’nin katılmış olduğu savaşlar ve Osmanlı Devleti hizmetindeki çalışmalarına yönelik önemli bilgilere yer verilmiştir. 1 Haziran 1911 tarihli Piemonte Dergisi’nde yayımlanan makalenin Giuseppe Donizetti’nin hayatına dair kaleme alınan ve dikkate değer ilk araştırma olduğu kabul edilmektedir.

Kösemihal (1939), “Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri” isimli kitap çalışmasında Türk ve Avrupa Devletleri arasında yaşanan müzik etkileşimlerine, Türkler tarafından kurulan askerî müzik topluluklarına ve kullanılan enstrümanlara, Giuseppe Donizetti ve öğrencisi Ahmet Necip Paşa’nın hayatına yönelik spesifik bilgilere yer verilmiştir.

Gazimihal (1955), “Türk Askerî Muzikaları Tarihi” isimli kitap çalışmasında dünya üzerinde varolmuş medeniyetlere ait askerî müzik topluluklarına, Türkler tarafından kullanılan tuğ takımları, nevbethaneler, mehterhaneler ve askerî bandolara, Türk askerî müzik topluluklarının kullanmış olduğu enstrümanlara, askerî müzik eğitim kurumlarına, Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Ahmet Necip Paşa, Albay Osman Zeki Üngör ve Yarbay Halit Recep Arman gibi Türk müzik kültürüne önemli hizmetlerde bulunmuş asker müzisyenlerin hayatlarına yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Sevengil (1970), “Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu” isimli kitap çalışması Osmanlı Sarayında Yeni Eğlenceler, Abdülmecid ve Opera, Abdülmecid Sarayında Meşhur Musikiciler, Abdülmecid Sarayında Canbazlık ve Hokkabazlık Oyunları, Abdülaziz Devrinde Sahne Hareketleri, Beşinci Murad ve Güzel Sanatlar, İkinci Abdülhamid ve Batı Musikisi ve Abdülhamid Sarayında Türk Tiyatrosu konu başlıklarından oluşmuştur. Çalışmanın giriş başlığı olan Osmanlı Sarayında Yeni Eğlenceler konu başlığı altında Musika-i Hümayûn ve Giuseppe Donizetti’ye dair bilgilere değinilmiştir.

Tuğlacı (1989), “Mehterhane’den Bando’ya” isimli kitap çalışmasında Türkler tarafından kullanılan askerî müzik topluluklarına yönelik genel bir değerlendirme yapılmış ve Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Ahmed Necip Paşa, Albay Zati Arca, Albay Hüseyin İhsan Künçer, Albay Osman Zeki Üngör, Augusto Lombardi, Paul Lange Bey gibi Türk askerî müzik geleneğine ve Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunan isimlere ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Aracı (2014), “Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu” isimli kitap çalışmasında Giuseppe Donizetti’nin hayatı, çalışmaları ve eserlerine yönelik bilgilere Bonarparte’ın Flütçüsü, Muallim Donizet Bey, Musique Imperiale, Sultan Abdülmecid Binler Yaşa, Grand Parafraz, Yangın Var !, Silistre, Liva-pacha isimli toplam yedi başlık altında geniş bir perspektifte yer verilmiştir.

Güdek ve Kılıç (2016), “Muzika-ı Hümayun’dan Günümüze Klasik Batı Müziği’nin Türkiye’deki Tarihsel Gelişimi” isimli makale çalışmasında Musika-i Hümayûnun Osmanlı Devleti padişahı II.Mahmud döneminden başlamak suretiyle, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, V.Murad, II.Abdülhamid, V.Mehmed (Mehmet Reşat) dönemlerindeki gelişim süreci detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Makalenin II.Mahmud Dönemi ve Muzika-i Hümayun, Sultan Abdülmecid Dönemi ve Muzika-i Hümayun isimli başlıkları altında Giuseppe Donizetti’nin Türk müzik kültürüne yönelik katkılarına değinildiği gözlemlenmektedir.

Alimdar (2016), “Osmanlı’da Batı Müziği” isimli kitap çalışmasında Osmanlı Devleti’nde Batı müziğinin kurumsallaşma süreci Sarayda Batı Müziği, Askerî Müzik Kurumlarında Batı Müziği ve Sivil Hayatta Batı Müziği isimli başlıklar altında detaylı bir şekilde incelenmiştir. Askerî Müzik Kurumlarında Batı Müziği isimli başlık altında Giuseppe Donizetti başta olmak üzere Callisto Guatelli, Fernando de Aranda, Arturo Stravolo gibi asker müzisyenlerin hayatlarına değinilmiş ve Osmanlı ordusunda bulunan kara ve deniz ordu bandolarına dair bilgilere yer verilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın amacı doğrultusunda kullanılan yönteme ilişkin bilgilere araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama teknikleri ve verilerin analizi başlıkları altında yer verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırmada, Türklere askerî müzik geleneğinin gelişim sürecinin genel olarak değerlendirilmesi, Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıların belirlenmesi, Türk müzik kültüründeki yerinin ve öneminin ortaya konulması bakımından tarihi araştırma modeli kullanılmıştır. Büyüköztürk vd. (2021), tarihî araştırma modelinin “geçmişte ne oldu” sorusuna cevap bulmak amacıyla kullanıldığını, bu kapsamda, araştırılan döneme ilişkin elde edilen verilerin ve dokümanların dikkatli bir şekilde okunup incelenmesi, analiz edilmesi ve doğru biçimde aktarılması gerektiğini belirtmiştir. Araştırma ile ilgili literatür taraması ve arşiv araştırmaları bahse konu model doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada, Giuseppe Donizetti'nin 1832 yılına ait el yazması defterinde bulunan çeşitli formlardaki bestelerinin kuramsal temellere dayanarak incelenmesi ve bu kapsamda Giuseppe Donizetti'nin müzikal anlayışını tespit etmek amacıyla örneklem kümesine alınacak bahse konu eserler üzerinde form, armoni ve icra bakımından teknik analiz yapılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Giuseppe Donizetti'nin hayatı ve çalışmalarına ilişkin kaynaklar ile Giuseppe Donizetti'nin 1832 yılına ait el yazması 80 adet eserinin bulunduğu “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albumünden oluşmaktadır.

Araştırmanın örneklemini Giuseppe Donizetti'nin hayatı, çalışmalarına ilişkin ulaşılabilen kaynaklar ve Giuseppe Donizetti'nin 1832 yılına ait "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" beste albumü içerisinde okunabilirlik, tür ve benzerlik durumuna göre belirlenen 10 adet eserden oluşmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırma ile ilgili bilgiler, ulusal ve uluslararası literatür taraması (kitap, dergi, gazete, belge, defter, makale vb.) neticesinde elde edilmiştir.

Araştırmada yer alan belgelerin temininde; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi, MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu Arşivi, Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserleri Kütüphanesi Arşivi, TRT Nota Arşivi, İbrahim Hakkı Konyalı Kütüphanesi Arşivi ve San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivinden istifade edilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

"Kuramsal Bilgiler" kısmında yer alan, Hun, Göktürk, Uygur, Selçuklu ve Osmanlı Devleti dönemleri askerî müzik geleneği ile Giuseppe Donizetti'ye ilişkin bilgiler ve veriler tarihî araştırma modeli kapsamında araştırma konusuna yönelik kaynaklardan dikkatlice okunup incelenerek doğru bir biçimde aktarılmıştır. "Kuramsal Bilgiler" kısmında bulunan belgelerin önemli bir bölümü Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinden temin edilmiştir. Diğer belgeler ise kitap ve tez çalışmalarından ithal edilmiştir. Osmanlıca'yı içeren bahse konu bu belgeler alanında uzman tercümanlar tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.

"Kuramsal Bilgiler" kısmında yer alan ve birer belge niteliğinde bulunan minyatür görselleri, resimler ve notaların önemli bir kısmı Topkapı Sarayı Müzesi, Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İbrahim Hakkı Konyalı Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserleri Kütüphanesi, MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu ve Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivlerinden temin edilmiştir. Diğer kısmı ise genel itibarıyla kitap kaynaklarından ithal edilmiştir. Söz konusu tarihî minyatür görselleri, resimler ve notalar araştırma konusu kapsamında incelenerek metin içerisinde yorumlanmaya çalışılmıştır. "Kuramsal Bilgiler" kısmında tarihî belge niteliğinde gazete köşe yazılarına

da yer verilmiştir. Fransızca dilinde yazılmış olan söz konusu gazete köşe yazıları alanında uzman çevirmenler tarafından Türkçe'ye tercüme edilmiştir.

“Bulgular ve Yorum” kısmında, araştırma konusu kapsamında Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkılar, hâlihazırda “Kuramsal Bilgiler” bölümünde bulunan ve kaynakları bire bir olarak belirtilmiş olan bilgilerden yararlanılmak suretiyle yorumlanmış ve kıymetlendirilmiştir. Öte yandan bahse konu kısımda araştırmanın konusu doğrultusunda Giuseppe Donizetti'nin eserlerinin analizine yönelik bir çalışma yapılmıştır. Bu kapsamda San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivinden Giuseppe Donizetti'nin 1832 yılına ait “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albümü temin edilmiştir. Albümde yer alan 80 adet eserden 10 eser, okunabilirlik, tür ve benzerlik durumuna göre örnekleme yoluyla genel itibarıyla form, armoni ve icra teknikleri bakımından analiz edilmek üzere seçilmiştir. Seçilen eserler Finale nota yazım programı vasıtasıyla notaya alınmıştır. Notaya alınan eserler form unsuru, cümle yapısı, armonik yapı, tonalite ve icra teknikleri yönünden analiz edilmiştir. Form bakımından eserlerin cümle yapıları ve bölmeleri, armoni yönünden ise eserlerde kullanılan fonksiyonlar ve tonaliteler belirlenmiştir. İcra teknikleri bakımından eserlerin ezgi ve eşlik çizgisinde yer verilen akor, çift ses, kromatik dizi, oktav, arpej, süsleme (basamak, mordant, acciaccatura), staccato, aksan ve legato gibi tekniklerin kullanım durumları ortaya konulmuştur. Yapılan analizler eserlerin Finale programıyla yazılmış olan notaları üzerinde gösterilmiş ve açıklayıcı tablolar oluşturularak yorumlanmıştır.

Eserlere yönelik armoni analizlerinde Emile Durand (1881) “Traité Complet D'Harmonie Théorique et Pratique”, Theodore Dubois (1921) “Traité D'Harmonie Théorique et Pratique”, Nikolay Rimsky-Korsakof (1996) “Kuramsal ve Uygulamalı Armoni” ve Nurhan Cangal (2002) “Armoni” isimli kaynaklardan istifade edilmiştir. Eserlere yönelik form analizlerinde ise Percy Goetschius (1915) “The Larger Forms of Musical Composition”, Andre Hodeir (1967) “The Forms of Music”, İlhan Usmanbaş (1974) “Müzikte Biçimler” ve Nurhan Cangal (2011) “Müzik Formları” isimli kaynaklardan istifade edilmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırmanın problem cümlesi çerçevesinde oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgulara ve yoruma yer verilmiştir.

4.1. Giuseppe Donizetti'nin Türk Müzik Kültürüne Katkıları

Kültür; bilgi, sanat, ahlak, inanç, yasalar, gelenek ve görenekler, tecrübeler ve alışkanlıklar bütününden oluşan, sınırları olmayan, aktarım yoluyla zaman içerisinde değişen ve gelişen bir olgudur. Wells (1984)'e göre kültür nesilden nesile aktarılan bütünleşmiş davranış örüntüleri ve bilgi birikiminden ibarettir. Kültürün içeriğinde bulunduğu her unsur birbiri ile etkileşim halindedir. Bahse konu etkileşim kültürün alt başlıklarının oluşmasını sağlamıştır. Bu alt başlıkların en önemlilerinden biri de müzik sanatıdır. Müzik ve kültür birbirinden beslenir. Kültür ve müzik ilişkisinden müzik kültürü kavramı ortaya çıkmaktadır. Müzik kültürü toplumların meydana getirdiği, kuşaktan kuşağa aktardığı, maddi ve manevi müzikal-kültürel birikimlerin tümüdür (Paşaoğlu, 2009).

Müzik ve kültürün birbiri ile olan ilişkisi toplumların yaşam biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Müzik ve kültür ilişkisi Türk toplumunun yaşam biçiminde Türk müzik kültürü kavramını oluşturmaktadır. Türk müzik kültürü, Türklerin birbirleriyle ve çevreleri ile müziksel iletişimlerinin birikim süreci ve ürünü şeklinde tanımlanabilir (Uçan, 2000).

Türk müzik kültürünün oluşumu tarihsel sürece dayanmakla beraber çeşitli evreleri kapsamaktadır. Bahse konu evreler araştırmacılar tarafından sistematikleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda Türk müzik kültürü; üretim öncesi dönem, üretim dönemi ve yoğun üretim dönemi Türk müzik kültürü olarak nitelendirilmiştir (Uçan, 2000). Türk müzik kültürü genel bakış açısıyla değerlendirildiğinde; Osmanlı Devleti dönemi öncesi, Osmanlı Devleti dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti dönemi Türk müzik kültürü başlıkları kapsamında incelenebilir (Özdek, 2012).

1828-1856 yılları arasında Musika-i Hümayûnun komutanı ve şefi olarak sürdürmüş olduğu hizmeti doğrultusunda Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıların temel olarak Osmanlı Devleti Dönemi Türk müzik kültürü, geleceğe yönelik etkileri bakımından ise Türkiye Cumhuriyeti Devleti dönemi Türk müzik kültürü kapsamına girdiğini ifade edebiliriz.

Giuseppe Donizetti 28 yıl sürdürdüğü görevi boyunca Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuştur. Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkılar, hâlihazırda “Kuramsal Bilgiler” bölümünde yer alan ve kaynakları bire bir olarak belirtilmiş olan bilgilerden istifade edilmek suretiyle aşağıda yorumlanmış ve kıymetlendirilmiştir.

Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne katkıları Musika-i Hümayûn ekseninde gerçekleşmiştir. II.Mahmud'un reform hareketleri kapsamında 1828 yılında Musika-i Hümayûnda göreve başlayan Giuseppe Donizetti boru trampet takımı seviyesinde bulunan müzik topluluğunu iyi seviyede bir bando haline getirmiştir. Giuseppe Donizetti bandonun oluşum aşamalarında öncelikli olarak himayesinde bulunan müzik topluluğuna diğer bir ifade ile öğrencilerine Batı müziği nota sistemini öğretmiş, akabinde modern bando enstrümanlarının Avrupa'dan getirilmesini ve öğretimini sağlamıştır. Bandonun seslendirebileceği türde müzik eserleri de yine Giuseppe Donizetti tarafından Avrupa'dan getirilmiştir.

Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne katkılarına yönelik ilk adımını varolan modern bir bando düşüncesini vücuda getirmesi ile atmış olduğunu ifade edebiliriz. II.Mahmud'un, reform hareketleri kapsamında mehterhanenin yerine kurulmasını istemiş olduğu bandonun başarılı bir şekilde meydana getirilmesi Giuseppe Donizetti'nin bundan sonraki çalışmalarının önünü açmıştır.

Giuseppe Donizetti'nin çabaları doğrultusunda kurulan Musika-i Hümayûn bandosu ilk olarak 1829 yılında Rami Kışlasında icra edilen devlet törenlerinde yer almaya başlamıştır. Ülkemizde bulunan, armonik müzik icra edebilen modern askerî bandoların devlet törenlerinde yer alma geleneğinin Giuseppe Donizetti'nin kurmuş olduğu Musika-i Hümayûn bandosundan itibaren günümüze kadar gelmiş olduğunu kabul edebiliriz.

Giuseppe Donizetti 1829 yılında II.Mahmud'a ithafen Mahmudiye Marşı'nı bestelemiştir. Mahmudiye Marşı II.Mahmud tarafından beğenilmiş ve devletin resmî marşı olarak kabul edilmiştir. Giuseppe Donizetti, 1839 yılında ise II.Mahmud'un yerine geçen Sultan Abdülmecid'e ithafen Mecidiye Marşı'nı bestelemiştir. Sultan Abdülmecid tarafından beğenilen ve kabul edilen Mecidiye Marşı, Mahmudiye Marşı'ndan sonra devletin yeni resmî marşı olarak törenlerde seslendirilmeye başlanmıştır. Giuseppe Donizetti ile başlayan resmî marşların seslendirilmesi geleneği günümüze kadar ulaşmış ve Türk müzik kültürünün önemli bir parçası olmuştur.

1831 yılında Giuseppe Donizetti önderliğinde Musika-i Hümayûn (mektebi) okul bölümü kurulmuştur. Okul, Musika-i Hümayûn bandosu ve daha sonra Musika-i Hümayûna bağlı biçimde kurulacak olan orkestra, opera, tiyatro, koro ve askerî bandoların sanatçı ihtiyacını karşılamak maksadıyla kurulmuştur. Okulun müfredatı, eğitim sistemi ve eğitimci kadrosu Giuseppe Donizetti tarafından oluşturulmuştur. Okulun kurulması ile birlikte Musika-i Hümayûnda, yansımaları günümüze kadar ulaşacak olan bir kurumsallaşma süreci başlamıştır. Giuseppe Donizetti önderliğinde kurulan okul, günümüzde, askerî bandolarımıza sanatçı personel yetiştirmekte olan Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu ismi ile varlığını sürdürmekte ve Türk müzik kültürüne halen katkılarda bulunmaktadır. Musika-i Hümayûn okul bölümünün eğitim sistemi ve yapısı incelendiğinde okulun, ülkemizde bulunan günümüz müzik okullarının temelini oluşturduğu kanaatine de ayrıca varabiliriz.

Giuseppe Donizetti, Musika-i Hümayûn okul bölümünün kurulması ve okuldan sanatçı yetiştirilmesi ile birlikte öncelikle Musika-i Hümayûn bandosunun sanatçı kadrosunu takviye ederek güçlendirmiştir. Daha sonraki süreçte ise yetiştirilen sanatçılar ile birlikte, yoğun uğraşları sonucu devletin çeşitli vilayetlerinde askerî bandoların kurulmasını sağlamıştır. Hâlihazırda boru trampet takımı seviyesinde kalan ordu ve alay boru trampet takımlarını ise nitelikli birer bando hüviyetine kavuşturmuştur. Giuseppe Donizetti vasıtasıyla devletin çeşitli vilayetlerine kurulan bandolar, bulunduğu vilayetlerde çok sesli diğer bir ifade ile armonik müzik anlayışının yayılmasını ve halk tarafından benimsenmesini sağlamış, ayrıca günümüzde ülkemizin çeşitli illerinde mevcut bulunan askerî bandoların temelini oluşturmuştur. Giuseppe Donizetti bahse konu bandoları teşkil ederek Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuştur.

Musika-i Hümayûn okul bölümünün 1831 yılında kurulmasından hemen sonra aynı yıl içerisinde bahriye bünyesinde Birinci Muzika Okulu kurulmuştur. Birinci Muzika Okulundan yetişen sanatçılar ile birlikte bahriye bandoları kurulmaya başlanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Birinci Muzika Okulunun haricinde, 1887 yılında İkinci Muzika Okulu, 1904 yılında Üçüncü Muzika Okulu, 1916 yılında ise Dördüncü Muzika Okulu kurulmuştur. Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûn okul bölümünün kurucusu ve baş eğitimcisi olarak, Birinci Muzika Okulunun kuruluş süreçlerine Musika-i Hümayûnun eğitimci kadrosu ile desteklerde bulunmuştur. Daha sonraki süreçte İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Muzika Okulları da gerek kuruluş gerekse eğitim safhalarında Musika-i Hümayûnun eğitimci kadrolarından istifade etmişlerdir. Ülkemizde günümüz Deniz Kuvvetleri bandolarının sanatçı personel ihtiyacı Musika-i Hümayûn okul bölümünün devamı olan Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulundan karşılanmaktadır. Giuseppe Donizetti'nin özellikle Birinci Muzika Okulu ve dönemin bahriye bandolarının kurulmasına ilişkin göstermiş olduğu gayretler günümüz Deniz Kuvvetleri bandolarının temellerini oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Sultan Abdülmecid döneminde gerçekleştirilen reform hareketleri kapsamında, Giuseppe Donizetti'nin çabaları doğrultusunda, hâlihazırda bünyesinde bando, müzik okulu, fasıl takımı ve müezzinan bölümü bulunan Musika-i Hümayûn çatısı altında, orkestra, opera-bale, koro ve tiyatro toplulukları kurulmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda Musika-i Hümayûn Avrupa seviyesinde bir sanat kurumuna dönüşmüş ve adından söz ettirmiştir. Günümüzde müzik kültürümüze önemli katkıları bulunan Armoni Mızıkası Komutanlığımız, askerî bandolarımız, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasımız, diğer senfoni orkestralarımız, filarmoni orkestralarımız, tiyatrolarımız ve opera bale kurumlarımızın temellerinin atılmasında ve günümüze ulaşmasında Giuseppe Donizetti'nin büyük katkıları olmuştur.

Giuseppe Donizetti'nin müzik kültürümüze olan katkılarından biri de müzik eseri repertuarına yönelik çalışmalarıdır. Yapılan literatür taramalarında Giuseppe Donizetti'nin üç ayrı tarih aralığında, müzik repertuarının zenginleştirilmesine yönelik olarak yoğun çalışmalarda bulunduğu tespit edilmiştir. Bahse konu tarih aralığından ilki Giuseppe Donizetti'nin Musika-i Hümayûnda göreve başlangıcının ilk yılları olan 1828-1830 tarihlerini işaret etmektedir. Bu tarihler içerisinde Giuseppe Donizetti, yeni kurduğu saray bandosuna yönelik olarak İtalyan ve İngiliz ekolünden, çoğunluğu marş, polka ve

mazurka formlarında bestelenmiş müzik eserlerinin yurtdışından getirilmesini sağlayarak bir repertuvar oluşturmuştur. Repertuvarın zenginleştirilmesine ilişkin ikinci tarih aralığı ise 1831-1832 tarihlerine denk gelmektedir. Giuseppe Donizetti bahse konu tarihlerde yine İtalyan ve İngiliz ekolü müzik eserlerini Avrupa'dan sipariş yolu ile temin etmiş ve repertuvara kazandırmıştır. Bu tarihlerde repertuvarın zenginleştirilmesine yönelik önem arz eden başlıca katkısı ise kendi beste ve düzenlemelerinin yer aldığı ve bu tez çalışmasının da konusu ile ilişkili olan “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” isimli beste albümü olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin repertuvarın zenginleştirilmesine yönelik çalışmalarında üçüncü tarih aralığı Musika-i Hümayûnda orkestra, opera ve tiyatro faaliyetlerinin yoğunlaştığı 1846-1854 tarihlerine rastlamaktadır. Giuseppe Donizetti bahse konu tarihlerde İtalya'dan, başta dünyaca ünlü opera bestecisi kardeşi Gaetano Donizetti olmak üzere Gioacchino Rossini gibi bestecilere ait opera, koro ve orkestra eserlerini temin etmiştir. Giuseppe Donizetti repertuvarın zenginleştirilmesi sürecinde sadece sipariş eserler ile yetinmeyerek başta Geleneksel Türk Müziği'nden esinlenerek bestelemiş olduğu Şarkı-i Cedîd de sitayiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecid ve Şarkı-i Cedîd der vasf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân, İtalyan şarkısı La Gondola, Per il Ritorno del Sultano ve Inno Popolare di S.M.Imperiale Il Sultano Abdul Medgid Khan, Ayastefanos ve Silistria isimli eserleri ile repertuvara zenginlik kazandırmıştır. Giuseppe Donizetti'nin bestelemiş olduğu Şarkı-i Cedîd de sitayiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecid ve Şarkı-i Cedîd der vasf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân isimli eserleri Türkçe koral eserlere dair ilk örnekler olması bakımından çok önemlidir. Giuseppe Donizetti'nin ayrıca “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albümünde bulunan, Canzone Turcha (Türk Şarkısı) olarak adlandırdığı Geleneksel Türk Müziği eserlerini çok seslendirme ile yeniden düzenlediği gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar Geleneksel Türk Müziği'nin Batı müziği sisteminde ilk çok seslendirme örneklerindedir. Giuseppe Donizetti'nin müzik repertuvarına kazandırmış olduğu eserlerin birçoğu günümüze kadar ulaşmış ve müzik kültürümüze zenginlik katmıştır.

Yapılan literatür taramasından elde edilen verilerden Giuseppe Donizetti'nin, birincisi Musika-i Hümayûn bandosunun kurulması aşamalarında, ikincisinin ise Musika-i Hümayûndaki görevinin son yıllarında olmak üzere Avrupa'dan enstrüman sipariş ettiği, bu dönemler dışında Musika-i Hümayûn ve başta askerî bandolar olmak

üzere diğer müzik topluluklarının enstrüman ihtiyaçlarını yurt içinden giderdiği tespit edilmiştir. Bu kapsamda elde edilen verilerden Giuseppe Donizetti'nin yerli enstrüman yapımcılığını devamlı surette teşvik ettiği belirlenmiştir. Giuseppe Donizetti'nin yerli enstrüman yapımcılığını; Avrupa'dan sipariş edilen enstrümanların yüksek maliyetli olması ve sipariş edilen enstrümanların uzun bir süre zarfında teslim edilmesi nedeniyle teşvik ettiğini yine çeşitli kaynaklardan öğrenmekteyiz. Günümüzde, yoğunluklu olarak İstanbul'da faaliyet gösteren enstrüman yapımcılığı sektörünün temellerinin atılmasında Giuseppe Donizetti'nin önemli katkılarının bulunduğu değerlendirilmektedir.

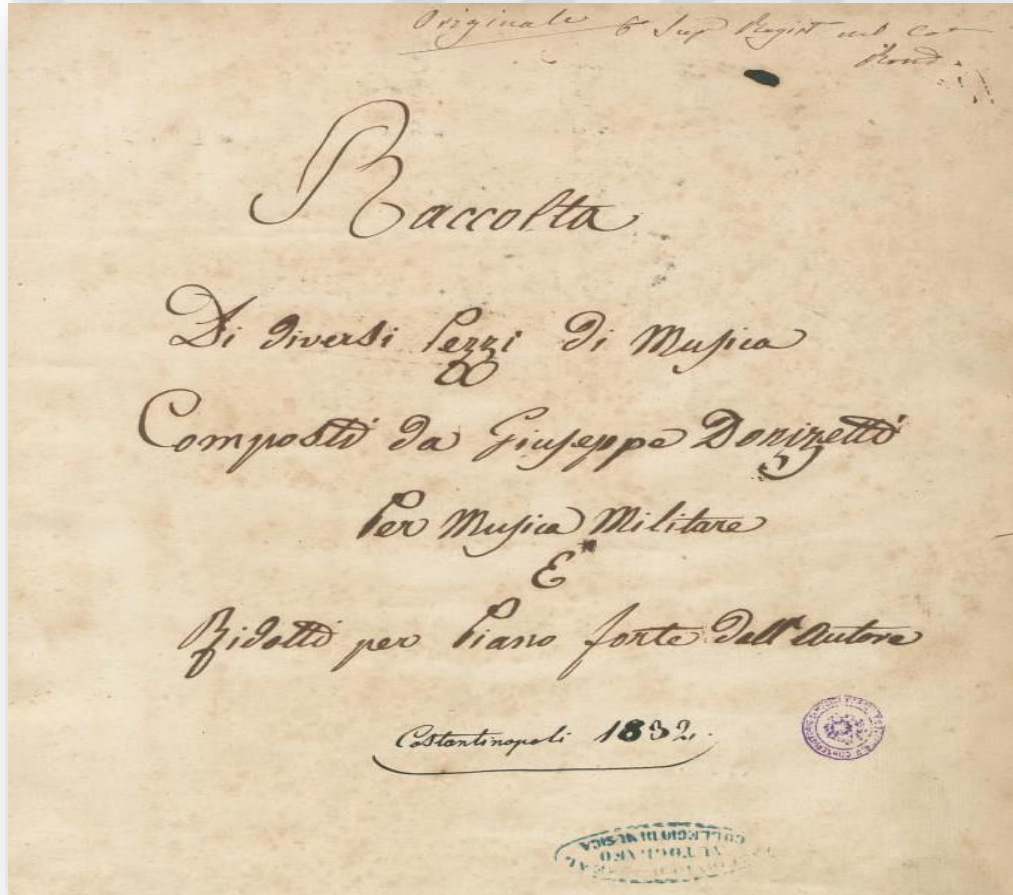
Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûndaki görevini sürdürürken, Avrupa ve dış dünyaya duyarsız kalmamış, dünyaca ünlü besteci ve enstrüman icracıları ile çeşitli sanatsal ve kültürel ilişkilerde bulunmuştur. Başta kardeşi dünyaca ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti olmak üzere, piyanist ve besteci Franz Liszt, opera bestecisi Gioacchino Rossini, keman virtüözü Henri Vieuxtemps ve piyanist Antonio Dolci ile repertuar, müzik eğitimi ve müzik sanatındaki gelişmelere yönelik ilişkiler kurmuştur. Bahse konu sanatçılardan Franz Liszt ve Henri Vieuxtemps Giuseppe Donizetti'nin iletişimleri sayesinde İstanbul'a gelmiş ve sanatlarını sergilemişlerdir. Giuseppe Donizetti'nin dünyaca ünlü sanatçılar ile kurmuş olduğu ilişki müzik sanatına yönelik gerçekleştirilmekte olan reformların doğru yolda ilerlediğinin teyit edilmesi ve Türk müzik kültürünün dünyaya tanıtılması açısından önemli olmuştur. Bu kapsamda ayrıca dünyaca ünlü sanatçıların ülkeye davet edilmesi hususu genel itibarıyla Giuseppe Donizetti sayesinde başlamış ve günümüze kadar devam eden bir gelenek haline dönüşmüştür.

II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde saray müzik kurumu Musika-i Hümayûnun başında bulunan Giuseppe Donizetti, her iki padişah döneminde müzik sanatına yönelik gerçekleştirilen reformlarda etkin rol oynamıştır. Giuseppe Donizetti, II.Mahmud zamanında Musika-i Hümayûna gelişi ile birlikte padişahın müzik sanatındaki reformlarına aracı olmuştur. Giuseppe Donizetti, Sultan Abdülmecid zamanında ise bizzat padişahı müzik sanatındaki reformlara yönelik teşvik eden ve kendisine danışmanlık eden bir rolde bulunmuştur. Giuseppe Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'in şehzadelik döneminde müzik öğretmeni olması, Sultan Abdülmecid'in müzik sanatında Batı'ya yönelik bir bakış açısı oluşturmasını ve reformlarını bu doğrultuda gerçekleştirmesini sağlamıştır.

Giuseppe Donizetti, Osmanlı Devleti döneminde müzik sanatına yönelik reformların gerçekleşmesini sağlamış, yetiştirmiş olduğu öğrencileri aracılığı ile Türkiye Cumhuriyeti dönemi müzik reformlarının temellerini atmış ve bu doğrultuda yapmış olduğu tüm çalışmaları ile geçmişten geleceğe Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuştur.

4.2. Giuseppe Donizetti'nin Eserlerinin Müzikal Analizi

Bu bölümde Giuseppe Donizetti'nin 1832 yılına ait "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" beste albümünde bulunan 10 eser analiz edilmiştir. Eserler "Finale" nota yazım programına orijinal hali ile doğrudan aktarılmış ve herhangi bir düzeltme yapılmamıştır.



Resim 69. Giuseppe Donizetti'nin 1832 Yılına Ait El Yazması Beste Albümünün İlk Sayfası

Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare

San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi

(Araştırmacı tarafından 06.05.2019 tarihinde ulaşılmıştır)

“Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albümü, Giuseppe Donizetti’nin Musika-i Hümayûn şefliği görevi sırasında marş, vals, mazurka ve canzone vb. çeşitli formlarda bestelediği ve ayrıca armonize ettiği 80 adet eseri içermektedir. Beste albümünün eser numaraları takip edildiğinde 82 adet eseri içermesi gerektiği gözlemlenmiştir. 65 ve 66 numaralı eserlere ait olan sayfaların eksik olduğu tespit edilmiştir. Beste albümünde bulunan eserlere ilişkin genel bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare Beste Albümünde Bulunan Eserlere İlişkin Genel Bilgiler

| Eser İsmi | Enstrüman/ Topluluk | Ölçü | Tonalite |
|-----------------------------|------------------------|------|-----------|
| 1) Polloneise | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 2) Passo Di Carica | Piyano | 2/4 | Sib Majör |
| 3) Valz | Piyano | 3/4 | Re Majör |
| 4) Valz | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 5) Passo Doppio | Piyano | 2/4 | Si Minör |
| 6) Passo Doppio | Piyano | 6/8 | Re Majör |
| 7) Valz | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 8) Valz | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 9) Polloneise | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 10) Cansone Mussulmana | Koro | 4/4 | Si Minör |
| 11) Contredance | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 12) Contredance | Piyano | 2/4 | La Majör |
| 13) Polloneise | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 14) Polloneise | Piyano | 3/4 | Sol Majör |
| 15) Rondo Pot Pouri | Piyano | 2/4 | Fa Minör |
| 16) Valz | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 17) Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | Sol Majör |
| 18) Canzone Turcha | Piyano | 4/4 | Fa Majör |
| 19) Canzone Turcha | Piyano | 4/4 | Sol Majör |
| 20) Canzone Turcha | Piyano | 4/4 | Sol Minör |
| 21) Canzone Greca Vecchie | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 22) Evvel Benim Nasle Yarim | Piyano | 2/4 | Sol Minör |

| | | | |
|--------------------------------------|---------|-----|--|
| 23) Mazurka | Piyano | 3/4 | Sol Minör/Sol Majör/Mib Majör/Re Majör |
| 24) Mazurka di Polinski | Piyano | 3/8 | La Majör |
| 25) Polloneise | Piyano | 3/4 | Fa Majör |
| 26) *** | Piyano | 2/4 | Do Majör |
| 27) Di Canzone | Piyano | 2/4 | Sol Majör |
| 28) Rondeure | Piyano | 2/4 | Mib Majör |
| 29) Oragano Del 27-7-1831 | Piyano | 4/4 | Do Minör |
| 30) *** | Piyano | 2/4 | Do Majör |
| 31) *** | Piyano | 3/8 | Mib Majör |
| 32) *** | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 33) *** | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 34) *** | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 35) *** | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 36) Marcia di Mahmoud | Piyano | 4/4 | Fa Majör |
| 37) Battaglie di per Musica Militare | | 4/4 | Mib Majör |
| | | 2/4 | Do Minör |
| | Piyano | 3/4 | Do Minör |
| | Klarnet | 3/8 | Do Minör |
| | Vurmalı | 4/4 | Sol Minör |
| | | 2/4 | Do Minör |
| | | 2/4 | Mib Majör |
| 38) Di Salieri | Piyano | 2/4 | Fa Majör |
| 39) Polloneise | Piyano | 3/4 | La Minör |
| 40) *** | Piyano | 4/4 | Mib Majör |
| 41) *** | Piyano | 6/8 | Do Majör |
| 42) *** | Piyano | 4/4 | Do Majör |
| 43) Rondeure | Piyano | 2/4 | Sol Majör |
| 44) Valz | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 45) *** | Piyano | 3/4 | Do Minör |
| 46) *** | Piyano | 2/4 | Lab Majör |
| 47) *** | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 48) *** | Piyano | 3/4 | Sol Majör |
| 49) Mazurka | Piyano | 3/8 | Mib Majör |
| 50) *** | Piyano | 2/4 | Do Majör |
| 51) *** | Piyano | 4/4 | Re Majör |
| 52) *** | Piyano | 3/4 | Re Majör |

| | | | | |
|-----|---------------------------|-------------------|-----|-----------|
| 53) | *** | Piyano | 3/8 | Mib Majör |
| 54) | Canzone Turcha | Piyano | 3/4 | La Minör |
| 55) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | La Minör |
| 56) | *** | Piyano | 3/8 | Mib Majör |
| 57) | *** | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 58) | *** | Piyano | 6/8 | Sol Majör |
| 59) | Bilbul Peskref | Piyano | 2/4 | La Minör |
| 60) | Galoppe | Piyano | 2/4 | Lab Majör |
| 61) | Passo Di Carica | Piyano | 2/4 | Do Majör |
| 62) | *** | Piyano | 3/4 | Mib Majör |
| 63) | *** | Piyano | 3/4 | Re Majör |
| 64) | *** | Piyano | 3/8 | Mib Majör |
| 65) | *** | *** | *** | *** |
| 66) | *** | *** | *** | *** |
| 67) | Guardia e Riticato Turcha | Piyano Vurmali | 2/4 | Do Majör |
| 68) | Canzone Turcha | Piyano | 4/4 | La Minör |
| 69) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | La Minör |
| 70) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | La Minör |
| 71) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | Re Minör |
| 72) | *** | Piyano | 2/4 | Re Minör |
| 73) | Polloneise | Piyano | 3/4 | Re Minör |
| 74) | *** | Piyano | 2/4 | Sol Minör |
| 75) | *** | Piyano | 3/4 | Re Majör |
| 76) | *** | Piyano | 2/4 | Mi Minör |
| 77) | *** | Piyano | 3/4 | Do Majör |
| 78) | *** | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 79) | *** | Piyano | 2/4 | Re Majör |
| 80) | *** | Piyano | 3/8 | La Majör |
| 81) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | La Minör |
| 82) | Canzone Turcha | Piyano | 2/4 | Sol Majör |

Tablo 1'deki veriler incelendiğinde Giuseppe Donizetti'nin bestelemiş olduğu ve armonize ettiği eserlere çeşitli isimler verdiği gözlemlenmektedir. Tablo 1'deki mevcut eserler incelendiğinde Giuseppe Donizetti'nin, 12 esere Canzone Turcha, 7 esere Polloneise, 6 esere Valz, 2 esere Passo Di Carica, 2 esere Passo Doppio, 2 esere Contredance, 2 esere Mazurka, 2 esere Rondeau, 1 esere Guardia e Riticato Turcha, 1 esere Galoppe, 1 esere Bilbul Peskref, 1 esere Di Salieri, 1 esere Battaglie di per Musica Militare, 1 esere Marcia di Mahmoud, 1 esere Oragano Del 27-7-1831, 1 esere Di Canzone, 1 esere Mazurka di Polinski, 1 esere Evvel Benim Nasle Yârim, 1 esere Canzone Greca Vecchie, 1 esere Rondo Pot Pouri, 1 esere Cansone Mussulmana ismini verdiği, 32 esere ise isim vermediği tespit edilmiştir. 65 ve 66 nolu eserlere dair bilgiye ulaşılamamıştır.

Tablo 1'de bulunan enstrüman/topluluk verileri incelendiğinde mevcut bulunan eserlerden 77 eserin piyano için bestelendiği, 1 eserin piyano, klarnet, vürmalî çalgı için bestelendiği, 1 eserin piyano ve vürmalî çalgı için bestelendiği, 1 eserin ise diğerk eserlerden farklı olarak koro için bestelendiği tespit edilmiştir.

Tablo 1'de bulunan ölçü verileri incelendiğinde mevcut bulunan eserlerden 33 eserde 2/4'lük, 25 eserde 3/4'lük, 11 eserde 4/4'lük, 8 eserde 3/8'lik ve 3 eserde 6/8'lik ölçü kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 1'de bulunan tonalite verileri incelendiğinde mevcut bulunan eserlerden 15 eserde mi bemol majör, 14 eserde re majör, 14 eserde do majör, 9 eserde sol majör, 8 eserde la minör, 5 eserde sol minör, 4 eserde fa majör, 3 eserde la majör, 3 eserde re minör, 3 eserde do minör, 2 eserde la bemol majör, 2 eserde si minör, 1 eserde mi minör, 1 eserde si bemol majör ve 1 eserde fa minör tonalitelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.2.1. “Passo Doppio” Eserinin Müzikal Analizi

Passo Doppio

Giuseppe Donizetti

A Giriş

Dönüş Köprüsü

Chord symbols and figured bass notation:

System 1: D I 6 VI II V I 6

System 2: V^7_5 I 6 V^6_5 I 6

System 3: V^7_5 I VI D V^6_4 V⁷ I
A I 6

System 4: I 6 V^7_5 I 6

21 a^2

$V_5^6 \frac{4}{3}$ I⁶ V⁶ $\frac{2}{5}$ $\frac{6}{5}$ I⁶ $\frac{6}{4}$ II⁶ $\frac{7}{5}$ I⁶ $\frac{6}{4}$ V⁷

26 b b^1

f IV⁶ $\frac{6}{4}$ I *p* V⁷ I *f*

D A IV Uzama

31 b

p IV⁶ $\frac{6}{4}$ I *p* V⁷ I⁶ $\frac{6}{4}$ V⁷

36 **Dönüş Köprüsü** a^3

f I⁶ V⁶ I⁶

A D I V

41 a^4

$V_5^6 \frac{4}{3}$ I⁶ V⁶ $\frac{2}{5}$ $\frac{6}{5}$ I⁶ $\frac{6}{4}$ II⁶ $\frac{6}{4}$ V⁶ $\frac{5}{3}$

Codetta

46 *f* I 6 IV V I

51 6 IV V I V⁷

56 *Fine* B *f* I G I

61 *c*¹

66 *c*² V⁷ ₅ ⁶ ₅ ⁷ ₅ I ⁶ ₆ V⁷

71 d

f

I Eb I

76 **Dönüş Köprüsü**

Eb I
g IV

I₄

II₅

G V

81 c

I

86 c²

V⁷

I

91 D.C.

V⁷

I

Nota 1. Passo Doppio

Tablo 2. “Passo Doppio” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

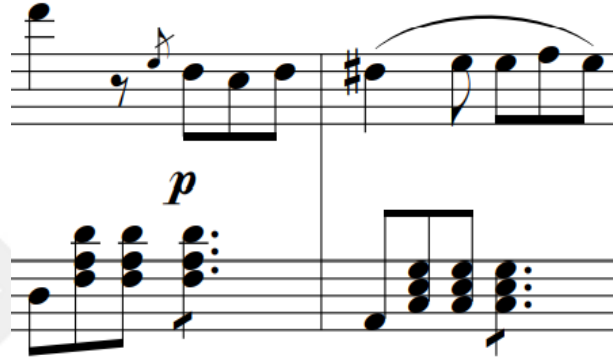
| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|----------------|-----------|
| A | Giriş | 5 | I-VI-II-V-I | Re Majör |
| | a | 4 | I-V-I-V-I | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-VI-V-I | " |
| | Dönüş Köprüsü | 4 | I-V | La Majör |
| | a | 4 | I-V-I-V-I | Re Majör |
| | a ² | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| | b | 4 | IV-I-V-I | La Majör |
| | b ¹ | 4 | I-IV-I-V-I-V | " |
| | Uzama | 2 | V-I | " |
| | Dönüş Köprüsü | 1 | V | Re Majör |
| | a ³ | 4 | I-V-I-V-I | " |
| | a ⁴ | 4 | I-V-I-II-V-I | " |
| | Codetta | 14 | I-IV-V-I-V-I | " |
| B | c | 4 | I | Sol Majör |
| | c ¹ | 4 | I-V-I | " |
| | c ² | 4 | I-V-I | " |
| | d | 4 | I | Mib Majör |
| | Dönüş Köprüsü | 5 | IV-I-II-V | Sol Minör |
| | c | 4 | I | Sol Majör |
| | c ¹ | 4 | I-V-I | " |
| | c ² | 4 | I-V-I | " |
| A | Giriş | 5 | I-VI-II-V-I | Re Majör |
| | a | 4 | I-V-I-V-I | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-VI-V-I | " |
| | Dönüş Köprüsü | 4 | I-V | La Majör |
| | a | 4 | I-V-I-V-I | Re Majör |
| | a ² | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| | b | 4 | IV-I-V-I | La Majör |
| | b ¹ | 4 | I-IV-I-V-I-V | " |
| | Uzama | 2 | V-I | " |
| | Dönüş Köprüsü | 1 | V | Re Majör |
| | a ³ | 4 | I-V-I-V-I | " |
| | a ⁴ | 4 | I-V-I-II-V-I | " |
| | Codetta | 14 | I-IV-V-I-V-I | " |

“Passo Doppio” eseri Tablo 2’de görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-59. ölçüleri kapsamakta ve “Giriş/a+a¹/dönüş köprüsü/a+a²/b+b¹/uzama/dönüş köprüsü/a³+a⁴/codetta” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 60-92. ölçüleri kapsamakta ve “c+c¹+c²/d/dönüş köprüsü/c+c¹+c²” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi re majördür. A bölümü a+a¹ cümlelerinde re majör tonalitesi kullanılmış ve genel itibarıyla I-V-VI derecelerine temas edilmiştir. a¹ cümlesinin son ölçüsünde dominant tonalite la majöre geçilmiş ve arpej tekniğinin sık kullanıldığı dönüş köprüsü ile a+a² cümlelerine geçilmiştir. Cümlelerde ana tonaliteye yeniden dönülmüş ve I-II-V derecelerine temas edilmiştir. Ana tonalitede 8 ölçü süren a+a² cümlelerinin ardından dominant tonaliteye sahip b+b¹ cümlelerine geçilmiş ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. b+b¹ cümlelerinin ardından gelen 2 ölçülük uzama ile cümle demeti zenginlik kazanmıştır. Uzamadan itibaren dönüş köprüsü vasıtasıyla yeniden ana tonalite re majöre dönüş sağlanmıştır. Ana tonalitede 8 ölçü devam eden a³+a⁴ cümlelerinde genel itibarıyla I-II-V derecelerine temas edilmiştir. A bölümü a³+a⁴ cümlelerinin ardından ana tonalitede 14 ölçü devam eden ve I-IV-V derecelerine temas eden codetta ile sona ermiştir. B bölümünde sol majör tonalitesinin hâkim olduğu gözlemlenmiştir. B bölümünde c+c¹+c² cümlelerinde sol majör tonalitesi kullanılmış ve genel olarak I-V derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu cümlelerin ardından gelen d cümlesinde miB majör tonalitesine geçilmiştir. d cümlesinin akabinde gelen ve sol minör tonalitesi ile başlayan dönüş köprüsünün 4. ölçüsünde yeniden sol majör tonalitesine geçilerek c+c¹+c² cümle demetine bağlanılmıştır. 92. ölçüde yer alan D.C. ile birlikte sol majör tonalitesinin hâkim kılındığı B bölümünden, ana tonalite olan re majörün hâkim kılındığı A bölümüne geçilmiş ve eser A bölümünün tekrarı ile son bulmuştur.

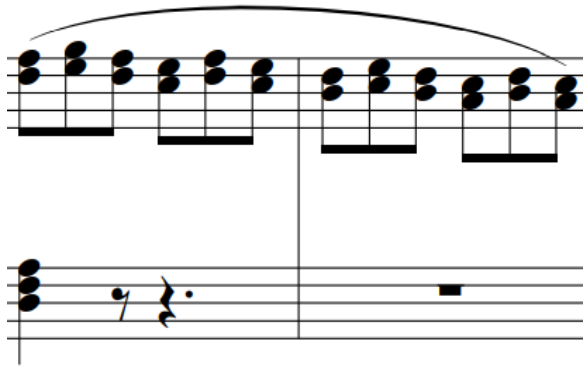
“Passo Doppio” eserinin 6/8’lik ölçü birimi, ezgi çizgisi ve eşlik yapısı itibarıyla, Giuseppe Donizetti’nin çağdaşlarından Johann Strauss I, Frédéric Chopin ve Johannes Brahms gibi 19. yüzyıl bestecilerinin yoğunlukla bestelediği dans türlerinden olan vals türünün özelliklerini taşıdığı anlaşılmaktadır. Re majörün ana tonalite olması eserin enerjik ve coşkulu bir hüviyette olmasını sağlamıştır.

Eserde akor, çift ses, oktav, arpej, süsleme, staccato, aksan ve legato tekniklerinden yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Eserin özellikle eşlikleri başta olmak üzere 5-13, 18-36, 38-41, 46-59, 66, 76-79 ve 86-93. ölçülerinde akor kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 2. Passo Doppio 18 ve 19. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 9, 12-13, 21, 23-24, 41, 43-45, 48-49, 52-58, 64-71, 79-80 ve 85-92. ölçülerinde çift ses tekniği kullanıldığı gözlemlenmiştir.



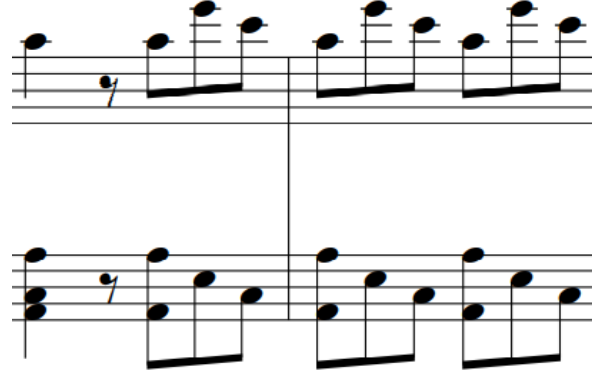
Nota 3. Passo Doppio 79 ve 80. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin 1-5, 14-16, 37 ve 72-74. ölçülerinde oktav seslerin ve fortenin kullanımı ile güçlü bir etki oluşturulmuştur.



Nota 4. Passo Doppio 72 ve 73. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 9, 12-16, 20, 44, 61, 63, 73, 75, 82 ve 84. ölçülerinde arpej tekniği kullanıldığı görülmektedir. Bahse konu ölçülerde yer alan arpejler genel itibarıyla ezgi çizgisinin oluşturulması ve eşlik maksadıyla kullanılmıştır.



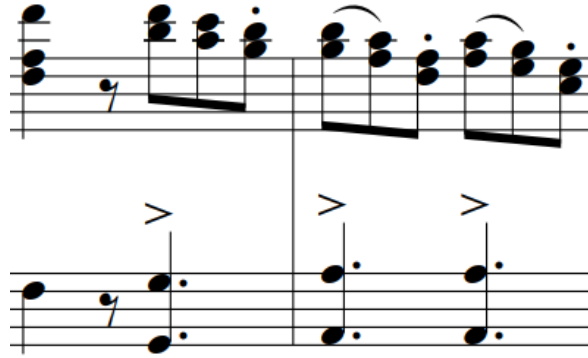
Nota 5. Passo Doppio 14 ve 15. Ölçülerde Arpej Kullanımı

Eserin 1, 3, 6, 10, 18, 22, 26 ve 38. ölçülerinde süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. 1 ve 3. ölçülerde basamak notalardan oluşan, 6, 10, 18, 22, 26 ve 38. ölçülerde ise acciaccaturadan oluşan süsleme tekniği kullanılmıştır.



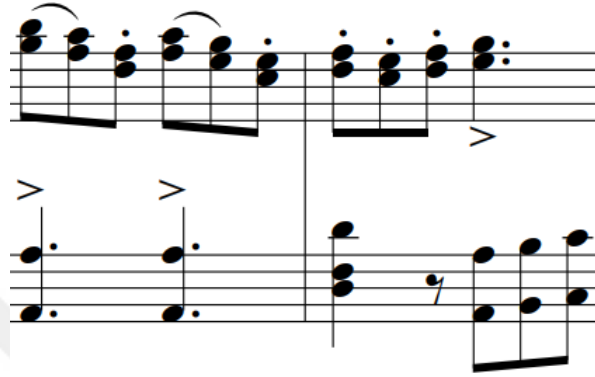
Nota 6. Passo Doppio 18. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı

Eserin 45, 48-50 ve 53-57. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi amacıyla staccato tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.



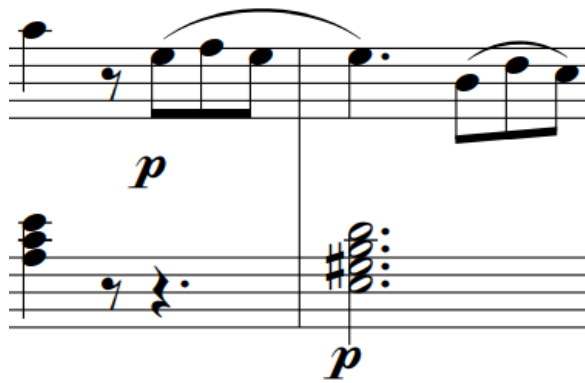
Nota 7. Passo Doppio 48 ve 49. Ölçülerde Staccato Kullanımı

Eserin 1, 48-49, 52-57, 73, 75 ve 85. ölçülerinde ezgi çizgisi ve eşliğin güçlendirilmesi ve dinamikleştirilmesi amacıyla aksan artikülasyonunun kullanılması dikkat çekmektedir.



Nota 8. Passo Doppio 53 ve 54. Ölçülerde Aksan Kullanımı

Eserin 7, 19, 28-29, 49, 53, 63-69, 79-80 ve 85-88. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması maksadıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 9. Passo Doppio 28 ve 29. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.2. “Valz” Eserinin Müzikal Analizi

Valz

Giuseppe Donizetti

A Giriş

a

b

c

B

Trio

Fine

c I $V^{\#}/VI$ 6 IV^6 V^6_5 I

f I^6_2 IV^6 V^6/V^6_4 V^6 6_5 I $IV^{6\#}_{5b}$ V^{65}_{43} I

I $V^7_{4\#5}$ 9_8 $I^{4\#5}_3$ V/VI^6 VI^6 V^6/V^6_{43} V^6

c¹

25

I V_{4#}⁷ 5 9 8 I_{4#}⁵ 3 II⁶ I₄⁶ V⁷ I

c²

33

a I V⁶ I 6 a C VII₄⁶ V^{7/V} V

c³

41

I V_{4#}⁷ 5 9 8 I_{4#}⁵ 3 II⁶ I₄⁶ V⁷ I D.C.

Nota 10. Valz

Tablo 3. “Valz” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|--------------------|----------------|--------------------|---------------------|-------------------|
| A | Giriş | 4 | I-V/VI | Do Majör |
| | a | 4 | V/VI-IV-V-I | " |
| | b | 8 | I-IV-V/V-V-I-IV-V-I | " |
| B | c | 8 | I-V-I-V/VI-VI-V/V-V | " |
| | c ¹ | 8 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| | c ² | 8 | I-V-I-VII-V/V-V | La Minör/Do Majör |
| | c ³ | 8 | I-V-I-II-I-V-I | Do Majör |
| A | Giriş | 4 | I-V/VI | Do Majör |
| | a | 4 | V/VI-IV-V-I | " |
| | b | 8 | I-IV-V/V-V-I-IV-V-I | " |

“Valz” eseri Tablo 3’te görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-16. ölçüleri kapsamakta ve “Giriş/a/b” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 17-48. ölçüleri kapsamakta ve “c+c¹+c²+c³” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi do majördür. A bölümü a cümlesinde ana tonalite kullanılmış ve I-IV-V-V/VI derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu a cümlesinin 4 ölçü olacak şekilde kısa tutulduğu ve cümlede çevrim akorlara yer verildiği gözlemlenmiştir. a cümlesi giriş ile birlikte röpriz vasıtasıyla tekrar edilmektedir. a cümlesinin ardından 8 ölçü ile devam eden ve röpriz ile tekrar edilen b cümlesinde de do majör tonalitesi kullanılmış ve I-IV-V-V/V derecelerine temas edilmiştir. b cümlesinde işleme ve geçiş notaları ile çevrim akorların sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. B bölümü c+c¹ cümlelerinde ana tonalite kullanılmış ve genel itibarıyla I-II-V-V/V-V/VI derecelerine

temas edilmiştir. Bahse konu cümlelerdeki ezgi çizgisinde öncül soncul ilişkisinin net bir şekilde ortaya koyulduğu, işleme nota, çevrim akor ve artikülasyonların kullanımı ile cümlelerin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir. c² cümlesinde ana tonalitenin ilgili minörü olan la minöre geçiş yapılmıştır. 5 ölçü devam eden la minör tonalitesinden c² cümlesinin 6. ölçüsünden itibaren yeniden do majör tonalitesine dönmüştür. c²+c³ cümlelerinde genel itibarıyla I-II-V-V/V-VII derecelerine temas edilmiştir. c²+c³ cümleleri röpriz vasıtasıyla tekrar edilerek 48. ölçüde bulunan D.C. ile birlikte A bölmesine geçilmiş ve eser A bölmesinin tekrarı ile tamamlanmıştır.

“Valz” eseri ezgi çizgisinden, eşlik yapısından, ölçü biriminden ve ayrıca isminden de anlaşılacağı üzere vals türünde bir eserdir. Do majörün hâkim tonalite olması, hareketli bir ezgi çizgisi ve eşlik yapısına sahip olması nedeniyle eserin canlı ve dinamik bir kimliği olduğu kanaatine varabilmekteyiz.

Eserde akor, oktav, arpej, süsleme, aksan ve legato tekniklerinden faydalandığı tespit edilmiştir. Eserin 5, 14-16, 18, 26-27, 29-30, 42-43 ve 45-48. ölçülerinde akor kullanıldığı gözlemlenmiştir.



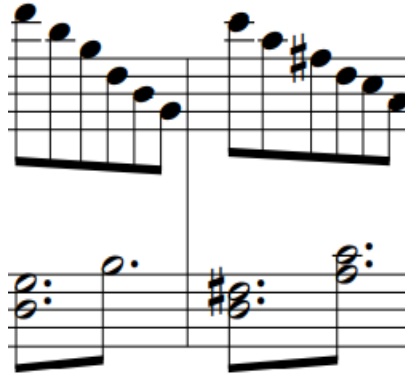
Nota 11. Valz 14 ve 15. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 1-4, 19-20, 27-28, 35 ve 43-44. ölçülerinde oktav seslerin kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 12. Valz 27 ve 28. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 4, 9, 11, 13, 15, 38-39 ve 47. ölçülerinde arpej tekniği kullanıldığı görülmektedir. Bahse konu arpejler genel itibarıyla ezgi çizgisinin oluşturulması amacıyla kullanılmıştır.



Nota 13. Valz 38 ve 39. Ölçülerde Arpej Kullanımı

Eserin 5 ve 25. ölçülerinde süsleme tekniği kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bahse konu ölçülerde süsleme tekniklerinden acciaccatura kullanılmıştır.



Nota 14. Valz 25. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı

Eserin 14, 18-20, 22, 26-30, 35-36 ve 42-46. ölçülerinde ezgi çizgisinin dinamikleştirilmesi, güçlü duyulması ve zenginleştirilmesi amacıyla aksan artikülasyonunun kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 15. Valz 18-19 ve 20. Ölçülerde Aksan Kullanımı

Eserin 12, 17-21, 25-30, 33-35, 37 ve 41-46. ölçülerinde ezgi çizgisinin bütünlüğe kavuşturulması ve zenginleştirilmesi amacıyla legato tekniği kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 16. Valz 41-42-43 ve 44. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.3. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analizi

Canzone Turcha

Dervişef Bey
Armonize: Giuseppe Donizetti

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The piece is divided into sections A, B, and A'.

System 1 (Measures 1-4): Section A, first ending 'a'. Chord symbols: F, I, V⁷, I, V⁷, I.

System 2 (Measures 5-8): Section A, second ending 'a¹'. Chord symbols: V⁷, I, V, I.

System 3 (Measures 9-12): Section B, first ending 'b'. Chord symbols: I, 6/4, 5/3, IV, V, I.

System 4 (Measures 13-16): Section B, second ending 'b¹'. Chord symbols: 6/4, 5/3, IV, V, I.

System 5 (Measures 17-20): Section A', first ending 'a²'. Chord symbols: I, V, I.

B'
21 b^2

6/4 5/3 IV V I

25 b^1

6/4 5/3 IV V I

29 **Refrain (Coda)**

V 6/4 6 I 6/4 6 V I

33 **Fine**

V 6/4 6 I 6/4 6 IV V I V⁷ I V⁷ I 6/4

Nota 17. Canzone Turcha

Tablo 4. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|--------------------|----------------|--------------------|----------------------------|-----------------|
| A | a | 4 | I-V-I-V-I | Fa Majör |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-V-I | " |
| B | b | 4 | I-IV-V-I | " |
| | b ¹ | 4 | I-IV-V-I | " |
| A' | a ² | 4 | I-V-I | " |
| B' | b ² | 4 | I-IV-V-I | " |
| | b ¹ | 4 | I-IV-V-I | " |
| Refrain | - | 9 | V-I-V-I-V-I-IV-V-I-V-I-V-I | " |

Geleneksel Türk Müziği eseri olan “Canzone Turcha” (Giuseppe Donizetti’nin deyimiyle “Türk Şarkısı”) dönemin Musika-i Hümayûn ağalarından olduğu değerlendirilen Dervişef Bey tarafından bestelenmiştir (Aracı, 2014). “Canzone Turcha” eserinin Batı müziği armonizasyonu Giuseppe Donizetti tarafından yapılmıştır. Eserin, Giuseppe Donizetti’nin Geleneksel Türk Müziği armonizelerinin ilk örneklerinden olduğu değerlendirilmektedir.

“Canzone Turcha” eseri Tablo 4’te görüldüğü şekliyle A-B-A’ ve B’ bölmelerinden oluşmaktadır. A bölümü 1-8. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹” cümle yapısından oluşmaktadır. B bölümü 9-16. ölçüleri kapsamakta ve “b+b¹” yapısından oluşmaktadır. A’ bölümü 17-20. ölçüleri kapsamakta ve “a²” cümlesinden oluşmaktadır. B’ bölümü 21-28. ölçüleri kapsamakta ve “b²+b¹” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı bölmelere refrain eklenmesiyle birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi fa majördür. Tonalite hususunu Geleneksel Türk Müziği kapsamında değerlendirirsek; eser, la (Dügâh) sesi üzerinde Kürdi dörtlüsü ile yaptığı kalışlarla, Acem (tiz bölgedeki fa sesi) Kürdi dörtlüsü ve beşlisi ile yapılan kalışlarla, pes bölgede Acem Aşiran (fa) sesine yapılan inişler ve donanımda yer alan si bemol (Kürdi) perdesi ile Geleneksel Türk Müziği makamlarından Acem Aşiran makamı ile benzeşmektedir. Genel itibarıyla eserin Giuseppe Donizetti tarafından fa majör tonalitesi

ile ilişki kurularak tampere sisteme uyarlanmaya çalışılmakta olduğunu belirtebiliriz. Giuseppe Donizetti'nin bahse konu armonizasyon çalışmasına benzer nitelikte tonal ve makamsal dizi öğretim yöntemleri günümüzde birçok müzik okulunda öğretilmekte ve birçok besteci tarafından da kullanılmaktadır. Eserin A bölümü a+a¹ cümlelerinde fa majör tonalitesi kullanılmış ve genel itibarıyla I-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde akor ve oktav sesler sık sık kullanılmıştır. B bölümü b+b¹ cümlelerinde ana tonalite kullanılmış ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde 3'lü ve 6'lı aralıklar ile oktav seslerin yoğunluklu şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. A' bölümü a² cümlesinde fa majör tonalitesinin kullanılmasına devam edilmiş ve cümlede I-V derecelerine temas edilmiştir. a² cümlesinin röpriz ile tekrarını müteakip B' bölümüne geçilmiştir. B' bölümü b²+b¹ cümlelerinde ana tonalite ile devam edilmiş ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu cümlelerde 3'lü ve 6'lı aralıklara yer verildiği gözlemlenmiştir. B' bölümünün devamında 9 ölçülük bir refrain (nakarat) diğer bir ifade ile coda gelmektedir. Refrain, eserin genelini oluşturan a ve b cümlelerinden türetilen kapanış karakterli bir yapıda ele alınmıştır. Refrainde genel itibarıyla I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Eser bahse konu bu kısım ile tamamlanmıştır.

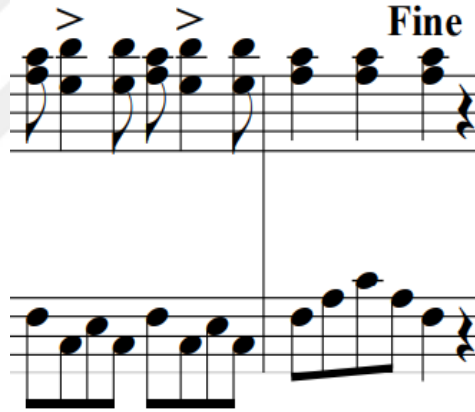
“Canzone Turcha” eserinin ezgi çizgisi, nota süre değerlerinin yapısı ve eşlik yapısı değerlendirildiğinde eserin askerî marş hüviyetinde olduğu gözlemlenmektedir. Eserin hâlihazırda, askerî müzik için bestelenen eserlerin bulunduğu ve bu tez çalışmasının da kapsamında olan “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” albümünde yer alıyor olması bahse konu gözlemi güçlendirmektedir.

Eserde akor, çift ses, oktav, arpej, süsleme, aksan ve legato tekniklerinden yararlanılmış olduğu tespit edilmiştir. Eserde akor kullanımının varlığına 3-4 ve 35. ölçülerde rastlanmaktadır.



Nota 18. Canzone Turcha 35. Ölçüde Akor Kullanımı

Eserin 1-2, 4-6, 8-15, 17, 21-23, 25-27 ve 29-37. ölçülerinde çift ses tekniğinin kullanılmakta olduğu gözlemlenmiştir.



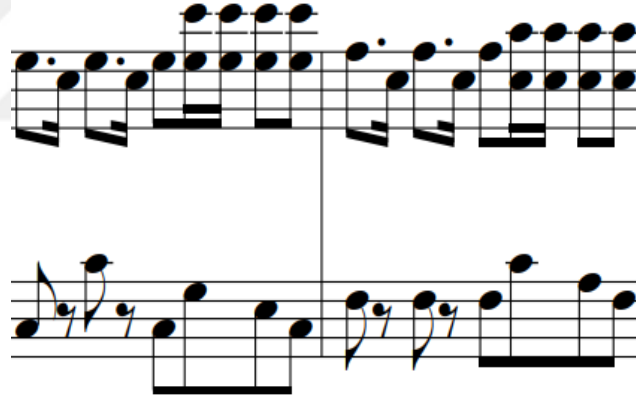
Nota 19. Canzone Turcha 36 ve 37. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin 11, 15-16, 23 ve 27-28. ölçülerinde özellikle eşlik çizgisinde güçlü bir etki oluşturulması amacıyla oktav seslerin tercih edildiği tespitine varılmıştır.



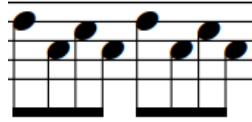
Nota 20. Canzone Turcha 27 ve 28. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 17, 29-30, 33-34 ve 37. ölçülerinde arpej tekniğinin kullanılmış olduğu belirlenmiştir. Bahse konu arpej kullanımları ile ezgi çizgisi ve eşlikte hareketlilik sağlanmasının hedeflenmiş olduğu değerlendirilmektedir.



Nota 21. Canzone Turcha 33 ve 34. Ölçülerde Arpej Kullanımı

Eserde süsleme tekniğine sadece 1. ölçüde basamak ses olarak yer verildiği gözlemlenmektedir. Eserin ezgi ve eşlik çizgisinin zenginleştirilmesi ve güçlendirilmesi amacıyla 36. ölçüde aksan artikülasyonunun kullanılmış olduğu görülmektedir.



Nota 22. Canzone Turcha 36. Ölçüde Aksan Kullanımı

Eserin ezgi çizgisinin ve eşlik çizgisinin anlamlı bir bütün haline kavuşturulması ve zenginleştirilmesi amacıyla 9-10, 13-14, 21-22 ve 25-26. ölçülerinde legato artikülasyonu kullanılmıştır.



Nota 23. Canzone Turcha 25 ve 26. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.4. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analizi

Canzone Turcha

Marcia Imperiale

Meisin Aga

Armonize: Giuseppe Donizetti

A **a**

g I IV⁶ I V⁶ I V I V I

a¹

5 I IV⁶ V⁶ I V I V I

b

f

f

I V I

13 ^{a²} Fine

I IV⁶₄ I V I V I

B ^c Refrain

17

I IV⁶₄ I

^{c¹} D.C.

21

V⁶₄ IV⁶₄ V⁶ V

Nota 24. Canzone Turcha

Tablo 5. “Canzone Turcha” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|--------------------|-----------|
| A | a | 4 | I-IV-I-V-I-V-I-V-I | Sol Minör |
| | a ¹ | 4 | I-IV-V-I-V-I-V-I | " |
| | b | 4 | I-V-I | " |
| | a ² | 4 | I-IV-I-V-I-V-I | " |
| B | c | 4 | I-IV-I | " |
| | c ¹ | 4 | V-IV-V | " |
| A | a | 4 | I-IV-I-V-I-V-I-V-I | " |
| | a ¹ | 4 | I-IV-V-I-V-I-V-I | " |
| | b | 4 | I-V-I | " |
| | a ² | 4 | I-IV-I-V-I-V-I | " |

Geleneksel Türk Müziği eseri olan “Canzone Turcha” dönemin Musika-i Hümayûn ağalarından olduğu değerlendirilen Meisin (Müezzin) Ağa tarafından bestelenmiştir (Aracı, 2014). “Canzone Turcha” eserinin Batı müziği armonizasyonu Giuseppe Donizetti tarafından yapılmıştır. Eserin, Giuseppe Donizetti’nin Geleneksel Türk Müziği armonizelerinin ilk örneklerinden olduğu kıymetlendirilmektedir. Eserin üzerinde yer alan “Marcia Imperiale” ifadesi dikkat çekmektedir. Bahse konu ifade ile Meisin Ağa’nın bu eseri resmî marş amacıyla bestelediği anlaşılmaktadır. Eserin resmî marş hüviyetinde kullanıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

“Canzone Turcha” eseri Tablo 5’te görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. Eserin A bölümü 1-16. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹+b+a²” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 17-24. ölçüleri kapsamakta ve “c+c¹” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

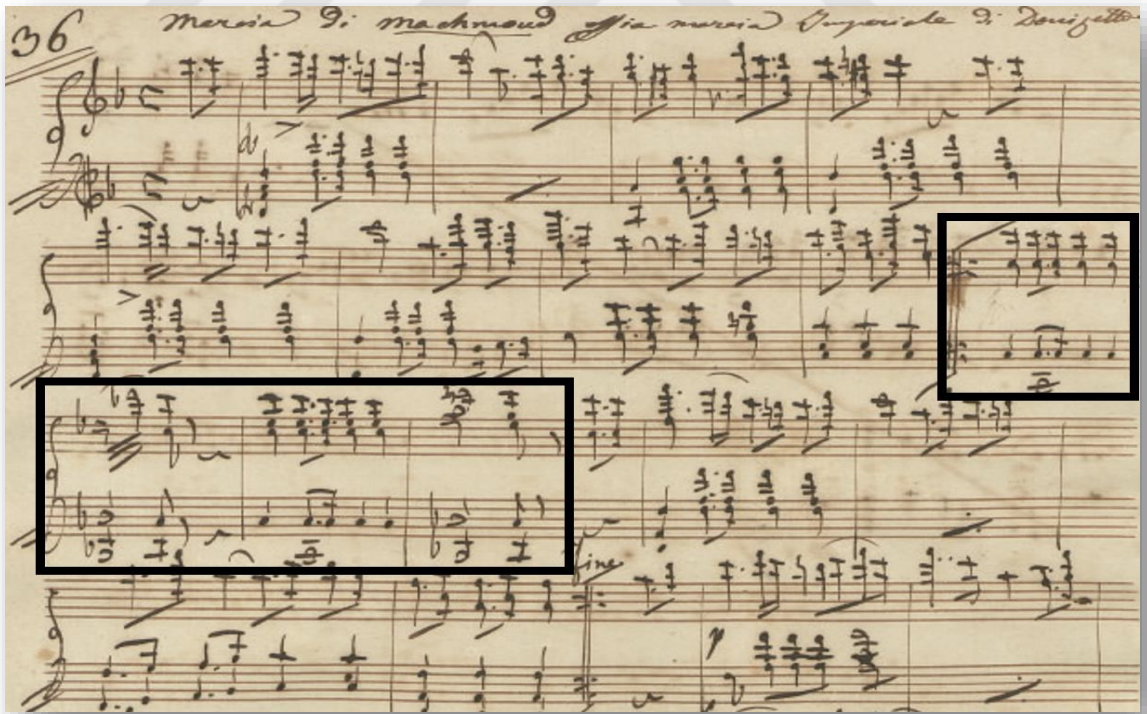
Eserin tonalitesi sol minördür. Tonalite hususunu Geleneksel Türk Müziği kapsamında değerlendirecek; eserin hemen girişinde kullanılan si natürel (Buselik) sesi Nihavend ile örtüşmüyor fakat altere ses (çeşni) olarak kabul edilebilir. Eserde kullanılan yukarıdaki fa diyez (Evç) sesi re (Nevâ) sesinde bir Hicaz dörtlüsü oluşturmaktadır. Bahse konu oluşum Nihavend makamı içerisinde bulunmakta ve Nihavend ile örtüşmektedir. Pes bölgede kullanılan fa diyez (Irak) sesi Nihavend makamının yeden sesidir. Bu ses de Nihavend ile örtüşmektedir. Eserde Nihavend makamı ile örtüşmeyen tek husus ise si natürel (Buselik) sesinin kullanılmasıdır. Onun dışında eser Nihavend makamı ile benzeşmektedir. Genel itibarıyla eserin Giuseppe Donizetti tarafından sol minör tonalitesi ile ilişki kurularak tampere sisteme uyarlanmaya çalışılmakta olduğunu ifade edebiliriz. Eserin A bölümü a+a¹ cümlelerinde sol minör tonalitesi kullanılmış ve genel itibarıyla I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu cümlelerin 3'lü ve 5'li aralıkların sık kullanıldığı tek sesli bir ezgi çizgisi ve tek sesli bir eşlik yapısından oluştuğu gözlemlenmektedir. Eserin 4 ölçü devam eden b cümlesinde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve I-V derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu cümlede armonik bir yapıdan ziyade tek sesli ezgi çizgisi ve eşlik yapısı kullanılması göze çarpmaktadır. b cümlesinden sonra gelen a² cümlesinde sol minör tonalitesinin kullanımına devam edilmiş ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. b ve a² cümleleri röpriz ile tekrar edilmiştir. B bölümü c+c¹ cümle demetinde ana tonaliteye devam edilmiş ve bahse konu cümlelerde genel itibarıyla I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Bahse konu cümlelerde ezgi çizgisi ve eşlikte kullanılan süre değerleri nedeniyle hareketli bir yapının varlığı söz konusu olmuştur. 24. ölçüde tamamlanan B bölümünden D.C. ile A bölümüne geçilmiş ve eser A bölümünün tekrarı ile son bulmuştur.

Meisin Ağa tarafından imparatorluk marşı/resmî marş hüviyetinde yazılmış olan “Canzone Turcha” eserinin Giuseppe Donizetti tarafından II.Mahmud’a ithafen yazılmış olan ve Osmanlı Devleti’nin resmî marşı olarak kabul edilen Mahmudiye Marşı ile ilişkili bir yanı bulunmaktadır. Giuseppe Donizetti’nin, Mahmudiye Marşı’nın 10-13 ölçülerinde Meisin Ağa’nın “Canzone Turcha” eserinin 9-12. ölçülerinden istifade etmiş olduğu tespit edilmiştir. İlk kez yapılan bu tespit, Osmanlı Devleti’nin resmî marşı olarak kabul edilen Mahmudiye Marşı’nda Meisin Ağa’nın da etkisinin bulunuyor olması bakımından tarihi bir önem arz etmektedir. Bahse konu tarihi öneme sahip tespit ile ilgili orijinal nota örnekleri aşağıda sunulmuştur.



Nota 25. Meisin Ağa Tarafından Bestelenen Marcia Imperiale

Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare
San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 06.05.2019 tarihinde ulaşılmıştır)



Nota 26. Giuseppe Donizetti Tarafından Bestelenen Marcia Di Mahmoud/Mahmudiye Marşı

Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare
San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 06.05.2019 tarihinde ulaşılmıştır)

Eserde akor, süsleme ve arpej gibi unsurların kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Bu kapsamda eserin genel itibarıyla sade bir şekilde tutulmuş olduğu kanaatine varılmıştır. Eserde legato ve aksan tekniğine yer verilmiştir. Eserin 1-2, 5-7, 10, 12-15, 19 ve 21-23. ölçülerinde legato tekniği kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 27. Canzone Turcha 13 ve 14. Ölçülerde Legato Kullanımı

Eserin sadece 23. ölçüsünde aksan artikülasyonuna yer verilmiş olduğu tespit edilmiştir.



Nota 28. Canzone Turcha 23. Ölçüde Aksan Kullanımı

4.2.5. “Evvel Benim Nasle Yarım” Eserinin Müzikal Analizi

Evvel Benim Nasle Yarım

Teffik Efendi
Armonize: Giuseppe Donizetti

A *a*

g I V I VII III

a'

9

VI V² I⁶ II⁶ V⁷ I V I

B *b*

17

f *p*

f *p*

Bb I V I

a²

Bb III₄⁶ V₅⁶ I⁶ II⁶ V⁶/V V⁷I V I

g V₄⁶

Refrain

I II⁶ V⁶/V V⁶ I IV V I

Nota 29. Evvel Benim Nasle Yarım

Tablo 6. “Evvel Benim Nasle Yarım” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|---------------------|-----------|
| A | a | 8 | I-V-I-VII-III | Sol Minör |
| | a ¹ | 8 | VI-V-I-II-V-I-V-I | " |
| B | b | 7 | I-V-I | Sib Majör |
| | a ² | 7 | V-I-II-V/V-V-I-V-I | Sol Minör |
| Refrain | - | 8 | I-II-V/V-V-I-IV-V-I | " |

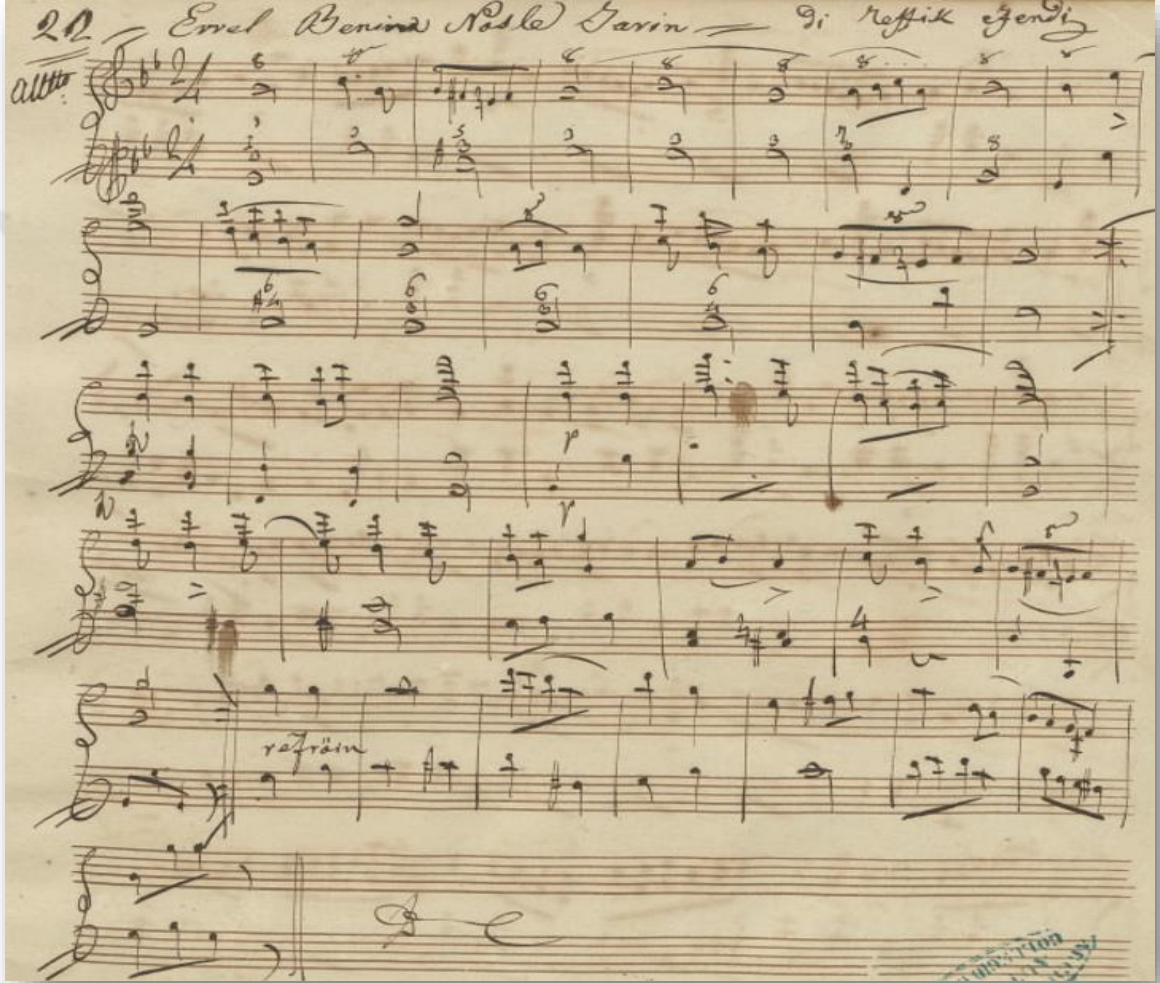
Geleneksel Türk Müziği eseri olan “Evvel Benim Nasle Yarım” dönemin Musika-i Hümayûn ağalarından olduğu değerlendirilen Tevfik Efendi tarafından bestelenmiştir (Aracı, 2014). “Evvel Benim Nasle Yarım” eserinin Batı müziği armonizasyonu Giuseppe Donizetti tarafından yapılmıştır. Eserin, Giuseppe Donizetti’nin Geleneksel Türk Müziği armonizelerinin ilk örneklerinden olduğu değerlendirilmektedir.

“Evvel Benim Nasle Yarım” eseri Tablo 6’da görüldüğü üzere A-B bölmelerinden oluşan iki bölmeli şarkı formuna sahiptir. Eserin A bölümü 1-16. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 17-30. ölçüleri kapsamakta ve “b+a²” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı bölmelere coda özelliğine sahip bir refrain eklenmesiyle birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi sol minördür. Eserin tonalitesini Geleneksel Türk Müziği kapsamında değerlendirildiğinde; eser Nihavend makamı ile benzeşmektedir. Eserin Nihavend makamından farklı olan noktasına değinecek olursak pes bölgede mi (Hüseyini Aşiran) perdesine kadar iniş yapılırken bu esnada fa diyez (Irak) perdesi kullanılarak bir Nişâbur çeşni gösterilmiştir. Bahse konu çeşni Nihavend makamının yapısında yer almamaktadır. Genel itibarıyla eserin Giuseppe Donizetti tarafından sol minör tonalitesi ile ilişki kurularak tampere sisteme uyarlanmaya çalışılmakta olduğunu belirtebiliriz. Eserin A bölümü a+a¹ cümlelerinde sol minör tonalitesi kullanılmış ve I-II-III-V-VI-VII derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde 3’lü, 8’li aralıklara ve yan derecelere yoğun bir şekilde yer verilmiş olduğu gözlemlenmiştir. a+a¹ cümlelerinin röpriz ile tekrarını müteakip B bölümüne geçiş yapılmıştır. B bölümü b cümlesinde ana tonaliteden sib majör tonalitesine geçilmiş ve I-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlede ezgi çizgisi ve eşlikte oktav seslerin kullanıldığı, ayrıca forte ve piano nüanslarına etkin bir şekilde yer verildiği gözlemlenmiştir. a² cümlesine gelindiğinde yeniden ana tonaliteye dönüldüğü ve I-II-V-V/V derecelerine temas edildiği tespit edilmiştir. Cümlede oktav ve çift ses tekniği sıklıkla kullanılmıştır. b+a² cümleleri röpriz ile tekrar edilerek refrain kısmına geçilmiştir. Refrain a ve b cümlelerinden istifade edilerek oluşturulmuş coda niteliğinde bir kısımdır. Bu kısımda ana tonalitede kalınmış, sade bir ezgi çizgisi ve eşlik yapısı tercih edilmiş ve I-II-IV-V-V/V derecelerine uğranmıştır. Eser refrain kısmı ile birlikte tamamlanmıştır.

“Evvel Benim Nasle Yarım” eseri günümüzde halen “Evvel Benim Nazlı Yarım” ismi ile seslendirilmekte olan Geleneksel Türk Müziği eserlerindedir. Eserin TRT arşivinde yer alan notasında besteci Şakir Ağa olarak belirtilmiştir. Giuseppe Donizetti’nin armonize etmiş olduğu 1832 yılına ait el yazması “Evvel Benim Nasle Yarım” eserinde ise besteci Tefik Efendi olarak görülmektedir. Bu kapsamda günümüzde seslendirilmekte olan “Evvel Benim Nazlı Yarım” eserinin bestecisinin Tefik Efendi olabileceğinin ihtimal dâhilinde bulunduğu değerlendirilmektedir. Günümüzde seslendirilen eser müstear makamında ve 9/8’lik ölçü birimine sahip olduğu

ve ezgi çizgisinin onaltılık hareketli seslerden oluştuğu gözlemlenmiştir. Giuseppe Donizetti'nin armonize ettiği eserin Nihavend makamı ile benzeştiği ve 2/4'lük bir ölçü birimine sahip olduğu ve günümüzdeki eserin aksine sade bir karakterde olduğu tespit edilmiştir. İki eserin ezgi çizgisi ve trafiği bakımından benzerlik taşımakta olduğu değerlendirilmektedir.



Nota 30. Giuseppe Donizetti'nin Armonize Ettiği "Evvel Benim Nasle Yarim" Eseri
Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare
San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi
(Araştırmacı tarafından 06.05.2019 tarihinde ulaşılmıştır)

MÜSTEÂR ŞARKI
EVVEL BENİM NAZLI YÂRİM

3 9 8 6. ♯

USÛL: AKSAK
♩ = 112

MÜZİK: ŞAKİR AĞA

D.C.

Nota 31. Şakir Ağa'ya Ait Olduğu Belirtilen "Evvel Benim Nazlı Yârim" Eseri

TRT Nota Arşivi No: 1437

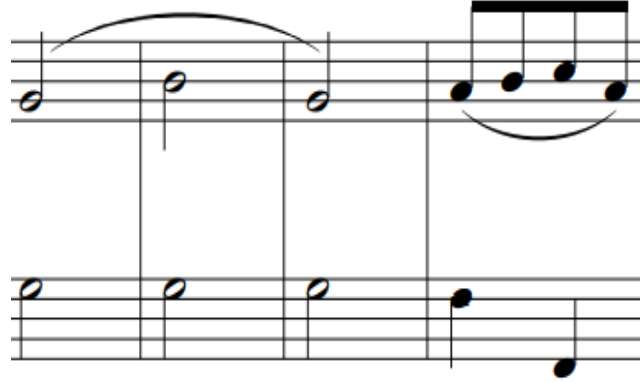
(Araştırmacı tarafından 27.12.2021 tarihinde ulaşılmıştır)

Eserde genel itibarıyla oktav ve legato tekniklerinden sıklıkla yararlanılmış olduğu tespit edilmiştir. Eserde oktav kullanımının varlığına 10-12, 14, 17-26, 28 ve 30. ölçülerde rastlanmaktadır. Bahse konu ölçülerde oktav kullanımı ile ezgi çizgisinin kuvvetli duyulmasının amaçlandığı değerlendirilmektedir.



Nota 32. Evvel Benim Nasle Yarım 17-18 ve 19. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin ezgi çizgisinin ve eşlik çizgisinin anlamlı bir bütün haline kavuşturulması ve zenginleştirilmesi amacıyla 4-7, 9-11, 13, 15, 22, 27 ve 29. ölçülerinde legato artikülasyonu kullanılmıştır.



Nota 33. Evvel Benim Nasle Yarım 4-5-6 ve 7. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.6. “Marcia Di Mahmoud” Eserinin Müzikal Analizi

Marcia Di Mahmoud

Marcia Di Imperiale

Giuseppe Donizetti

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of "Marcia Di Mahmoud" by Giuseppe Donizetti. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-3) is marked with a dynamic of *a* and includes a fermata over the first measure. The second system (measures 4-6) is marked with a dynamic of *a*¹. The third system (measures 7-9) is marked with a dynamic of *a*² and includes a repeat sign. Harmonic analysis is provided below the staves: F, I, V⁷ for the first system; I, V/V $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ for the second system; and V, V for the third system.

12 a^3

I 6 V

16 **B** b

Fine

I I 6

20 b^1

V⁷ I $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 6

24 VII_4^6 5_3^\sharp III $\text{V}_3^7 \text{4}_3$ b^2

28 I⁶ $\text{V}_3^7 \text{4}_3$ I⁶ V I⁶ b^3

32 IV I⁶₄ V 4_3 I D.C.

Nota 34. Marcia Di Mahmoud

Tablo 7. “Marcia Di Mahmoud” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|--------------|----------|
| A | a | 4 | I-V-I | Fa Majör |
| | a ¹ | 4 | I-V/V-V | " |
| | a ² | 4 | V | " |
| | a ³ | 4 | I-V-I | " |
| B | b | 4 | I-V-I | " |
| | b ¹ | 4 | I-VII-III | " |
| | b ² | 4 | V-I-V-I-V | " |
| | b ³ | 4 | I-IV-I-V-I | " |
| A | a | 4 | I-V-I | " |
| | a ¹ | 4 | I-V/V-V | " |
| | a ² | 4 | V | " |
| | a ³ | 4 | I-V-I | " |

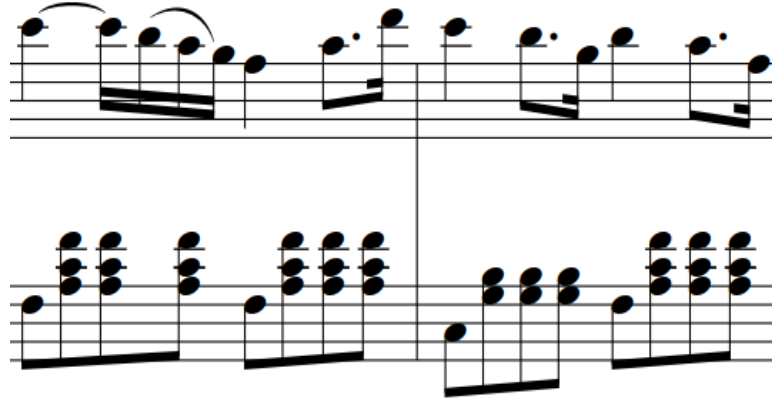
“Marcia Di Mahmoud” (Mahmudiye Marşı) eseri Tablo 7’de görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-16. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹+a²+a³” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 17-34. ölçüleri kapsamakta ve “b+b¹+b²+b³” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi fa majördür. A bölümü a+a¹ cümlelerinde ana tonalite kullanılmış ve I-V-V/V derecelerine temas edilmiştir. Cümleleri oluşturan ezgi çizgisinde sık sık çift ses tekniğinin kullanıldığı, eşliklerde ise yoğun bir şekilde akor kullanıldığı gözlemlenmektedir. a+a¹ cümlelerinin röpriz ile tekrarını müteakip a²+a³ cümlelerine geçiş yapılmıştır. a²+a³ cümlelerinde ana tonalite hâkim kılınmış ve genel itibarıyla I-V

derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde ezgi çizgisinde ve eşlik çizgisinde kullanılan oktav sesler dikkat çekmektedir. Bahse konu oktav seslerin cümlelerin duyuluşunu kuvvetlendirmek maksadıyla kullanılmış olduğu değerlendirilmektedir. 8 ölçü ile devam eden ve röpriz ile tekrar edilen a^2+a^3 cümlelerinin ardından $b+b^1$ cümlelerine geçiş yapılmıştır. $b+b^1$ cümlelerinde fa majör tonalitesinde devam edilmiş ve I-III-V-VII derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde yan derecelere yer verilmesi dikkat çekmektedir. $b+b^1$ cümleleri röpriz ile tekrar edilmiş ve b^2+b^3 cümlelerine geçiş yapılmıştır. b^2+b^3 cümlelerinde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerin ezgi çizgisinde çift ses tekniği ve eşlikte ise akorların yoğun bir şekilde kullanılmakta olduğu gözlemlenmiştir. b^2+b^3 cümleleri röpriz vasıtasıyla tekrar edilerek 34. ölçüde bulunan D.C. ile birlikte A bölmesine geçilmiş ve eser A bölmesinin tekrarı ile tamamlanmıştır.

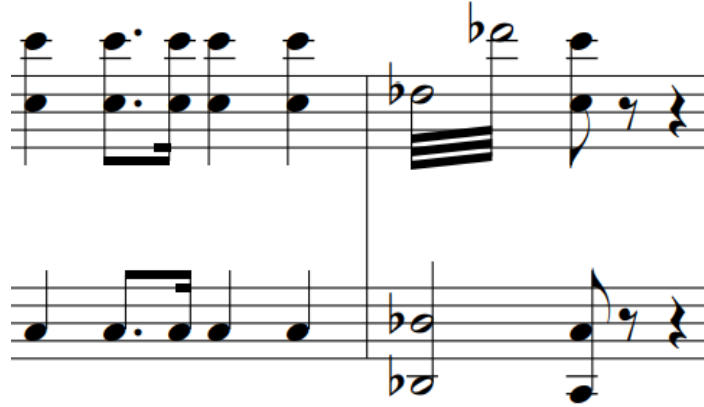
Mahmudiye Marşı, “Kuramsal Bilgiler” bölümünde bahsedildiği üzere Giuseppe Donizetti tarafından II.Mahmud’a ithafen yazılmış ve II.Mahmud tarafından Osmanlı Devleti’nin resmî marşı olarak kabul edilmiş bir eserdir. Eserin fa majör tonalitede bestelenmiş olması, ezgi çizgisi ve eşlik yapısında noktalı sekizlik ve onaltılık süre değerlerine sahip seslerin kullanılması eserin hareketli ve coşkulu bir karaktere kavuşmasını sağlamıştır. Çalışmanın “4.2.4. Canzone Turcha Eserinin Müzikal Analizi” başlığı altında Giuseppe Donizetti’nin Mahmudiye Marşı’nın 10-13. ölçülerinde Meisin (Müezzin) Ağa’nın bestelemiş olduğu Imperiale Marş’ın 9-12. ölçülerinden istifade etmiş olduğu belirtilmiştir. Bu hususa Mahmudiye Marşı’nın incelenmekte olduğu bu başlık altında da değinilmesinde fayda olduğu kanaatine varılmıştır.

Eserde akor, oktav, çift ses, aksan ve legato tekniklerinden faydalandığı tespit edilmiştir. Eserin 1-3, 5, 7, 12, 18-19, 22-24, 28-29 ve 31. ölçülerinde akor kullanıldığı gözlemlenmiştir.



Nota 35. Marcia Di Mahmoud 28 ve 29. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 3-4, 6-7, 9-10, 12-13, 15, 25 ve 34. ölçülerinde oktav seslerin kullanılmakta olduğu gözlemlenmiştir. Bahse konu ölçülerde oktav seslerin kullanılmasının ezgi çizgisinin ve eşliğin güçlü bir şekilde duyulması maksadını taşımakta olduğu değerlendirilmektedir.



Nota 36. Marcia Di Mahmoud 9 ve 10. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 2-4, 6, 8, 16, 18-23, 27 ve 29-34. ölçülerinde çift ses tekniğinin kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Çift ses tekniğinin kullanılmasıyla cümlelerdeki ezgi çizgisinin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir.



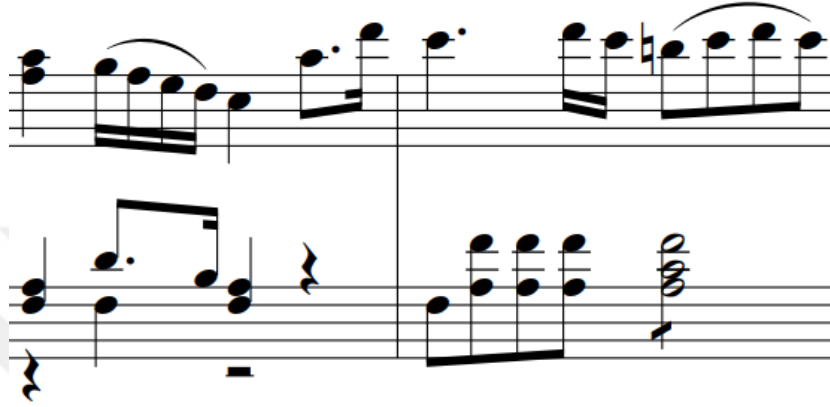
Nota 37. Marcia Di Mahmoud 20 ve 21. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin 1, 5, 13, 20 ve 32. ölçülerinde ezgi çizgisi ve eşliğin güçlendirilmesi ve dinamikleştirilmesi amacıyla aksan artikülasyonunun kullanılması dikkat çekmektedir.



Nota 38. Marcia Di Mahmoud 20. Ölçüde Aksan Kullanımı

Eserin 2, 14, 18, 21-23, 28, 30 ve 34. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması maksadıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 39. Marcia Di Mahmoud 21 ve 22. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.7. “Mazurka” Eserinin Müzikal Analizi

Mazurka

Giuseppe Donizetti

A *a*

E \flat I⁶ V ^{$\frac{4}{3}$} I⁶

f *a*¹

IV V I ^{$\frac{6}{4}$}

*a*² *Fine*

V ^{$\frac{4}{3}$} I⁶ II ^{$\frac{6}{4}$} V I V I

B *b*

f *p* *f* *p*

f *p*

I V ^{$\frac{4}{3}$} I

33 a^3

f *p*

f *p*

I II $\frac{6}{4}$ I_4^6 V_5^6 I

41 a^4 8^{va} loco

f

f

I II $\frac{6}{4}$ I_4^6 V_5^6 I

49 c

f

f

c I $\frac{6}{4}$ IV_4^6 I $\frac{6}{4}$

57 c^1 D.C.

f

f

c^1 IV $\frac{6}{4}$ V $\frac{6}{4}$ I $\frac{6}{4}$ V I

Nota 40. Mazurka

Tablo 8. “Mazurka” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

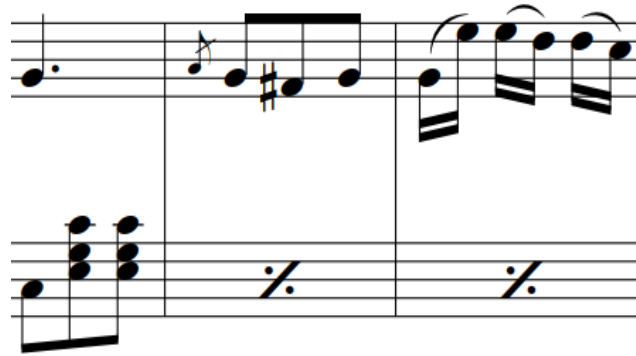
| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|----------------|-----------|
| A | a | 8 | I-V-I | Mib Majör |
| | a ¹ | 8 | I-IV-V-I | " |
| | a ² | 8 | V-I-II-V-I-V-I | " |
| B | b | 8 | I-V-I | " |
| | a ³ | 8 | I-II-I-V-I | " |
| | a ⁴ | 8 | I-II-I-V-I | " |
| | c | 8 | I-IV-I | Do Minör |
| | c ¹ | 8 | I-IV-V-I-V-I | " |
| A | a | 8 | I-V-I | Mib Majör |
| | a ¹ | 8 | I-IV-V-I | " |
| | a ² | 8 | V-I-II-V-I-V-I | " |

“Mazurka” eseri Tablo 8’de görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-24. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹+a²” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 25-64. ölçüleri kapsamakta ve “b+a³+a⁴+c+c¹” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi mib majördür. A bölümü a+a¹ cümlelerinde mib majör tonalitesi kullanılmış ve genel itibarıyla I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde bulunan ezgi çizgisinde çift ses tekniğinin onaltılık süre değerine sahip sesler ile yoğun bir şekilde kullanılması söz konusudur. Ezgi çizgisinin bu şekilde oluşturulması eserin hareketli bir karakter kazanmasına sebebiyet vermiştir. a+a¹ cümleleri röpriz ile birlikte tekrar edilmiş ve 8 ölçü devam eden a² cümlesine geçilmiştir. a² cümlesinde ana tonaliteye yer verilmiş ve I-II-V derecelerine temas edilmiştir. a² cümlesinde ezgi çizgisi a+a¹ cümlelerinden daha sade bir şekilde oluşturulmuştur. Ezgi çizgisinde tiz seslere yer verilmesi dikkat çekmektedir. A bölümü a² cümlesinin röpriz ile tekrarını müteakip sona ermektedir.

B bölümü b cümlesinde miB majör tonalitesi kullanılmış ve cümlede I-V derecelerine temas edilmiştir. b cümlesinde oktav seslerin etkin şekilde kullanılması dikkat çekmektedir. Cümlede ayrıca forte ve piano nüansları etkin şekilde kullanılmıştır. b cümlesinin röpriz ile tekrarını müteakip a³+a⁴ cümlelerine geçiş yapılmıştır. a³+a⁴ cümlelerinde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve cümlelerde I-II-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerin ezgi çizgisinde a+a¹ cümlelerine benzer şekilde çift ses tekniğinin kullanılmış olduğu gözlemlenmiştir. Cümlelerin eşlik çizgisinde ise oktav seslerden oluşan kromatik dizilerin kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Giuseppe Donizetti bahse konu bu kullanıma eserlerinde çok az yer vermektedir. a⁴ cümlesinde 8^{va} — loco tekniğinin kullanılması cümle demetine zenginlik kazandırmıştır. a³+a⁴ cümleleri röpriz ile tekrar edilmiş ve c+c¹ cümlesine geçiş yapılmıştır. c+c¹ cümlelerinde do minör tonalitesine geçiş yapılmış ve genel itibarıyla I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde ezgi çizgisini zengin kılmak amacıyla oktav ses, akor ve süsleme seslere yer verildiği gözlemlenmiştir. Toplamda 16 ölçü devam eden c+c¹ cümleleri röpriz ile tekrar edilmiş ve D.C. ile birlikte miB majör tonalitesinin hâkim kılındığı A bölümüne dönmüştür. Eser A bölümünün tekrarı ile birlikte tamamlanmıştır.

Eserde akor, çift ses, oktav, kromatik dizi, süsleme, aksan ve legato tekniklerinden yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Eserin 8-12, 15-16, 39, 47 ve 49-60. ölçülerinde akor kullanıldığı tespit edilmiştir. Akorların kullanımına sadece eşlik çizgisinde yer verilmiştir.



Nota 41. Mazurka 49-50 ve 51. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 3-4, 9-15 ve 33-47. ölçülerinde çift ses tekniğinin kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Çift ses tekniğinin kullanılmasıyla cümlelerdeki ezgi çizgisinin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir.



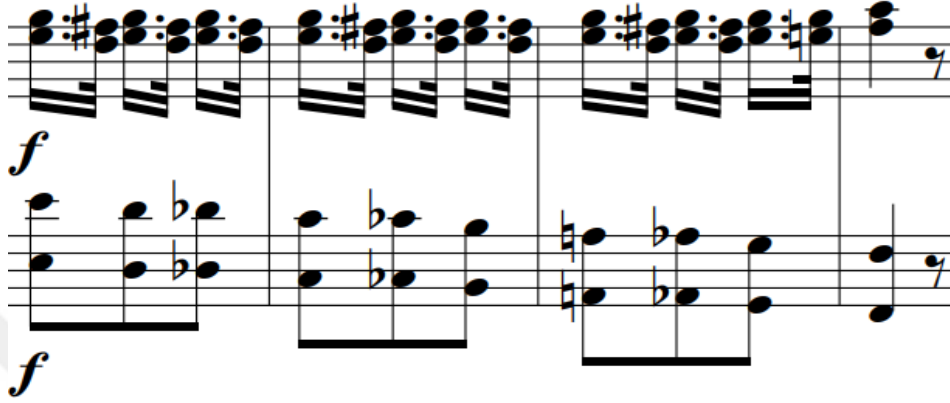
Nota 42. Mazurka 37-38-39 ve 40. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin 25, 29, 33-36, 41-44, 48 ve 52-55. ölçülerinde özellikle ezgi çizgisinde güçlü bir etki oluşturulması amacıyla oktav seslerin tercih edildiği tespitine varılmıştır.



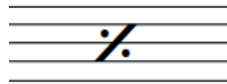
Nota 43. Mazurka 52-53-54 ve 55. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 33-36 ve 41-44. ölçülerinde kromatik dizi kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Kromatik dizinin kullanılmasıyla cümlelerdeki eşlik çizgisinin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir.



Nota 44. Mazurka 33-34-35 ve 36. Ölçülerde Kromatik Dizi Kullanımı

Eserin 50 ve 58. ölçülerinde süsleme tekniği kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bahse konu ölçülerde süsleme tekniklerinden acciaccatura kullanılmıştır.



Nota 45. Mazurka 50. Ölçüde Acciaccatura Kullanımı

Eserin 5-6, 17 ve 19. ölçülerinde ezgi çizgisinin güçlendirilmesi ve dinamikleştirilmesi amacıyla aksan artikülasyonunun kullanılması dikkat çekmektedir.



Nota 46. Mazurka 5 ve 6. Ölçülerde Aksan Kullanımı

Eserin 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14-15, 22-23, 38-39, 46-47, 51, 55 ve 59. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması maksadıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 47. Mazurka 22 ve 23. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.8. “No:51” Eserinin Müzikal Analizi

No:51

Giuseppe Donizetti

A Giriş a

D V I⁶ V⁶ I⁶ 6 V

a¹

I⁶ V⁶₄² I⁶₄ II⁶₄ I⁶₄ V⁶

b

I V⁶_{5/V} V

12 a¹

I V/V V I⁶ V⁶₄² I⁶₄ II⁶₄

B_c

16 Fine Trio

I⁶₄ V⁶ I *p* ⁶₄ ⁶₄

c¹

20

⁶ IV V I⁶ VI⁶ ⁶

24 c²

II⁶ V I

$\begin{matrix} \underline{D} & V & & 7^b & 4 \\ d & V & & 6 & 3 \\ & & & 5 & \end{matrix}$

28 c³

I VI $\begin{matrix} \underline{d} & V \\ D & V \end{matrix}$ I⁶ 6

32 D.C.

II⁶ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ V⁶ I⁶

Nota 48. No:51

Tablo 9. “No:51” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

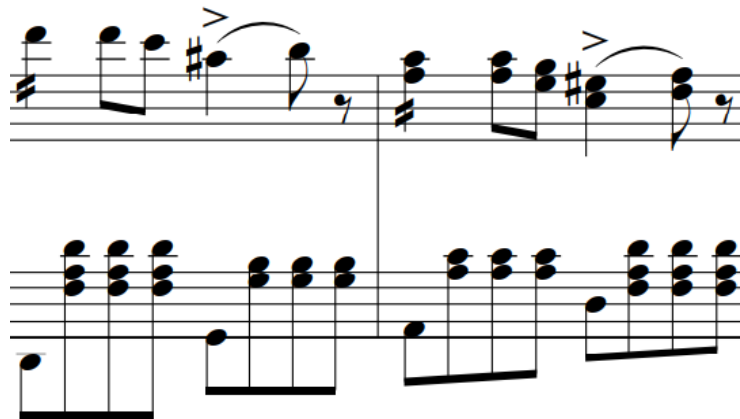
| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|----------------|----------|
| A | Giriş | 1 | V | Re Majör |
| | a | 4 | I-V-I-V | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| | b | 4 | V/V-V-I-V/V-V | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| B | c | 4 | I-IV-V-I | " |
| | c ¹ | 4 | VI-II-V-I | " |
| | c ² | 4 | V-I-VI-V | Re Minör |
| | c ³ | 4 | I-II-V-I | Re Majör |
| A | Giriş | 1 | V | " |
| | a | 4 | I-V-I-V | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |
| | b | 4 | V/V-V-I-V/V-V | " |
| | a ¹ | 4 | I-V-I-II-I-V-I | " |

“No:51” eseri Tablo 9’da görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-17. ölçüleri kapsamakta ve “Giriş+a+a¹+b+a¹” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 18-34. ölçüleri kapsamakta ve “c+c¹+c²+c³” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi re majördür. A bölümü a+a¹ cümlelerinde re majör tonalitesi kullanılmış ve cümlelerde genel itibarıyla I-II-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlelere bir ölçülük kısa fakat güçlü bir giriş ile başlanmıştır. Cümlelerde ezgi çizgisi oluşturulurken çift ses tekniği ve seri nitelikte onaltılık süre değerine sahip sesler kullanılmıştır. Ezgi çizgisinin bu şekilde oluşturulması eserin hareketli bir kimlik

kazanmasına sebebiyet vermiştir. a+a¹ cümleleri röpriz ile birlikte tekrar edilmiş ve 8 ölçü devam eden b+a¹ cümlelerine geçilmiştir. Cümlelerde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve I-II-V-V/V derecelerine temas edilmiştir. b cümlesinin a¹ cümlesine hazırlık oluşturulduğu ve bir nevi geçiş köprüsü niteliği taşıdığı değerlendirilmektedir. a¹ cümlesi bölmenin ilk yarısındaki gibi tekrar edilmiştir. b+a¹ cümleleri röpriz vasıtasıyla tekrar edilmiş ve B bölmesine geçiş yapılmıştır. B bölümü c+c¹ cümlelerinde re majör tonalitesi kullanılmış ve cümlelerde I-II-IV-V-VI derecelerine temas edilmiştir. Cümlelerde yan dereceler kullanımı dikkat çekmektedir. c+c¹ cümleleri ezgi çizgisi ve eşlik yapısı ile kendinden önceki cümlelerden farklı yapıda oluşturulmuştur. Cümleleri oluşturan ezgi çizgisinde yarım seslerin kullanımı, eşlik çizgisinde ise akor seslerin kullanımı dikkat çekmektedir. 8 ölçü devam eden c+c¹ cümleleri röpriz ile tekrar edilmiş ve c²+c³ cümlelerine geçiş yapılmıştır. c² cümlesinde ana tonaliteden uzaklaşmış ve re minör tonalitesine yer verilmiştir. Cümlede genel itibarıyla I-V-VI derecelerine temas edilmiştir. c³ cümlesinin ilk ölçüsü itibarıyla re majör tonalitesine geçiş yapmıştır. Toplamda 8 ölçü devam eden c²+c³ cümleleri röpriz ile tekrar edilmiş ve D.C. ile birlikte A bölümüne dönmüştür. Eser A bölümünün tekrarı ile birlikte tamamlanmıştır.

Eserde akor, çift ses, oktav, aksan ve legato tekniklerinden yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Eserin 2-3, 7, 18-23, 31-32 ve 34. ölçülerinde akor kullanıldığı tespit edilmiştir. Akorların kullanımına sadece eşlik çizgisinde yer verilmiş olduğu gözlemlenmiştir.



Nota 49. No:51 20 ve 21. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 1-8, 10-12, 14-17, 20-21, 24-25, 27-28 ve 31-33. ölçülerinde çift ses tekniğinin kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Çift ses tekniğinin kullanılmasıyla cümlelerdeki ezgi çizgisi ve eşliğin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir.



Nota 50. No:51 1-2 ve 3. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin giriş, 12, 29 ve 30. ölçülerinde özellikle eşlik çizgisinde güçlü bir etki oluşturulması amacıyla oktav seslerin tercih edildiği gözlemlenmiştir.



Nota 51. No:51 29 ve 30. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 10, 18-23 ve 31-32. ölçülerinde ezgi çizgisinin dinamikleştirilmesi, güçlü duyulması ve zenginleştirilmesi amacıyla aksan artikülasyonunun kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 52. No:51 20-21 ve 22. Ölçülerde Aksan Kullanımı

Eserin 4, 10, 14, 18-24, 27, 29 ve 31-33. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması amacıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 53. No:51 32 ve 33. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.9. “No:72” Eserinin Müzikal Analizi

No: 72

Giuseppe Donizetti

A *a*

p

p

d I V⁶ 6 7 6 6 I 6

a¹

9

f

f

V

b *a²*

17

p

f

p

I 6 II 6 6 6 4 4 I 6 6 4 V 6 6 I

Uzama

25

V I V₅⁶ I V₅⁶ I V₅⁶ I V⁵ I ⁶₄ ⁶

B

33

Fine

p

p I V₅⁶

c

c¹

41

I V₄⁶ V/V

49 d

f *f*

V I II₄⁶ V V/IV

57 e

IV⁶ V/III⁶ III⁶ VI⁶ II⁶ V⁶ I IV

65 D.C.

V I IV I₄⁶ V

Nota 54. No:72

Tablo 10. “No:72” Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|--------------------|----------------|--------------------|----------------------------------|-----------------|
| A | a | 8 | I-V-I | Re Minör |
| | a ¹ | 8 | V | " |
| | b | 7 | I-II-I-V | " |
| | a ² | 4 | I-V | " |
| | Uzama | 6 | I-V-I-V-I-V-I-V-I | " |
| B | c | 8 | I-V-I | " |
| | c ¹ | 8 | V-V/V-V | " |
| | d | 11 | I-II-V-V/IV-IV-V/III-III-VI-II-V | " |
| | e | 9 | I-IV-V-I-IV-I-V | " |
| A | a | 8 | I-V-I | " |
| | a ¹ | 8 | V | " |
| | b | 7 | I-II-I-V | " |
| | a ² | 4 | I-V | " |
| | Uzama | 6 | I-V-I-V-I-V-I-V-I | " |

“No:72” eseri Tablo 10’da görüldüğü üzere A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-33. ölçüleri kapsamakta ve “a+a¹+b+a²+uzama” yapısından oluşmaktadır. Eserin B bölümü ise 34-71. ölçüleri kapsamakta ve “c+c¹+d+e” yapısından oluşmaktadır. Eserin form yapısı A bölümünün tekrar edilmesi ile birlikte tamamlanmaktadır.

Eserin tonalitesi re minördür. A bölümü a+a¹ cümlelerinde re minör tonalitesi kullanılmış ve cümlelerde I-V derecelerine temas edilmiştir. a cümlesinde piano nüansı kullanılmış, coşkulu ve hareketli bir ezgi çizgisi oluşturulmuştur. a¹ cümlesinde forte nüansı kullanılarak güçlü bir etki sağlanmış ve a cümlesini pekiştirecek nitelikte bir ezgi çizgisi oluşturulmuştur. Cümlelerde staccato, çift ses, oktav, legato ve kromatik dizilerin

kullanılmakta olduğu gözlemlenmiştir. b cümlesinde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve I-II-V derecelerine uğranmıştır. b cümlesinde piano nüansına yeniden dönmüş ve a² cümlesine hazırlık sağlayacak nitelikte hareketli bir ezgi ve eşlik çizgisi oluşturulmuştur. a² cümlesinde re minör tonalitesine yer verilmiş ve I-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlede forte nüansına yer verilmiş, çift ses ve oktav sesler kullanılmıştır. 4 ölçü devam eden cümle röpriz ile tekrar edilmiş ve uzamaya geçilmiştir. 6 ölçü devam eden uzamada tonalitede herhangi bir değişim olmamıştır. Uzamada I-V derecelerine temas edilmiştir. Uzama eserin tamamlanışını etkili kılıcı nitelikte bir ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinden oluşturulmuştur. Giuseppe Donizetti'nin uzamayı bir sonatın bitişi niteliğinde bestelemiş olduğu, ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinin yapısından anlaşılmaktadır. B bölümü c+c¹ cümlelerinde re minör tonalitesi kullanılmış ve cümlelerde I-V-V/V derecelerine temas edilmiştir. c+c¹ cümleleri küçük bir giriş niteliğinde varsayabileceğimiz 2 ölçülük öne ek ile başlamıştır. Piano nüansı ile devam eden cümlelerin ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinde oktav, çift ses ve akorlar etkin şekilde kullanılmıştır. d cümlesinde ana tonaliteye devam edilmiş ve genel itibarıyla I-II-III-V/III-IV-V/IV-V-VI derecelerine uğranmıştır. Cümlede yan dereceler kullanımı dikkat çekmektedir. Cümle 11 ölçü ile forte nüansında devam etmiştir. Cümlenin ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinde oktav sesler yoğun şekilde kullanılmıştır. e cümlesinde ana tonalitede kalınmış ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlenin ezgi ve eşlik çizgisinde senkop, oktav ve çift sesler kullanılmıştır. Cümlenin 70. ölçüde tamamlanmasını müteakip D.C. ile A bölümüne dönüş sağlanmıştır. Eser A bölümünün tekrarı ile birlikte tamamlanmıştır.

Eserde akor, çift ses, oktav, staccato ve legato tekniklerinden yararlandığı gözlemlenmektedir. Eserin 34-49. ölçülerinde akor kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 55. No:72 46 ve 47. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 1-8, 10-12, 17-24, 28-33, 44-49, 56, 58 ve 62-70. ölçülerinde çift ses tekniğine yer verildiği gözlemlenmiştir. Çift ses tekniğinin kullanılmasıyla cümlelerdeki ezgi çizgisi ve eşliğin zenginleştirildiği kanaatine varılmıştır.



Nota 56. No:72 44-45-46 ve 47. Ölçülerde Çift Ses Kullanımı

Eserin 9, 13-14, 24-27, 34-41, 50-54, 56-64 ve 67-70. ölçülerinde özellikle eşlik çizgisinde güçlü bir etki oluşturulması amacıyla oktav seslere yer verilmiş olduğu gözlemlenmiştir.



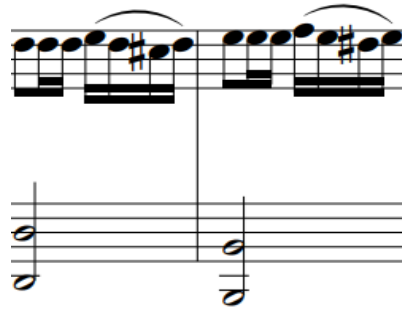
Nota 57. No:72 67-68-69 ve 70. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 1-3, 5-7 ve 14. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi amacıyla staccato tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 58. No:72 5-6 ve 7. Ölçülerde Staccato Kullanımı

Eserin 4, 8, 11, 15, 38-39 ve 52-53. ölçülerinde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması maksadıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 59. No:72 52 ve 53. Ölçülerde Legato Kullanımı

4.2.10. “No:75” Eserinin Müzikal Analizi

No: 75

Giuseppe Donizetti

A ^a

p

p

D I $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ IV ⁶ V ⁶ I

b

⁹

p

p *cresc.* *f*

$\frac{V^6}{VI}$ $\frac{4}{3}$ VI ⁶ $\frac{V^6}{4}$ $\frac{6}{VI}$ $\frac{6}{4}$ I ⁶ ⁶ $\frac{V}{V}$ ⁶ V I

a'

¹⁸

p

I VII $\frac{6}{4}$ V $\frac{6}{4}$ I

27 a^2

f

V I $^7 VI^2$ V/V^6_4 6_5 I^6 V^6 I

Coda

36

V - - - 7 - - - 7 - - - 7 - - - 7 - - - I - - - 2 - - -

44

p

p

IV^6 VII^6_4 I^6_4 VII^6_4 I^6_4 6_4 V/V^6_4 VII^6_4

52

60

Fine

I ⁶/₄ † V ⁶ I

V⁷ 7 7 I

Nota 60. No:75

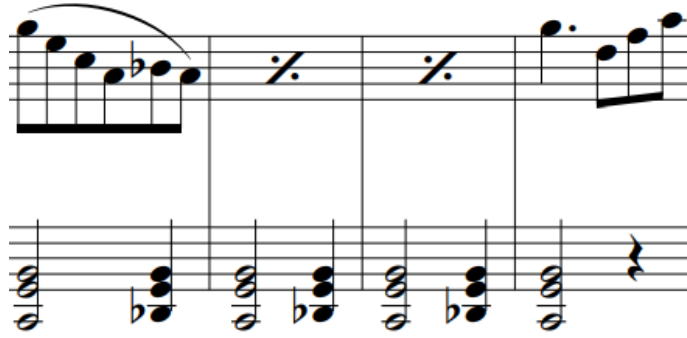
Tablo 11. "No:75" Eserinin Müzikal Analiz Tablosu

| Form Unsuru | Cümle | Ölçü Sayısı | Armonik Yapı | Tonalite |
|-------------|----------------|-------------|--------------------------------------|----------|
| A | a | 8 | I-IV-V-I | Re Majör |
| | b | 8 | V/VI-VI-V/VI-VI-I-V/V-V-I | " |
| | a ¹ | 8 | I-VII-V-I | " |
| | a ² | 8 | V-I-VI-V/V-V-I-V-I | " |
| | Coda | 29 | V-I-IV-VII-I-VII-I-V/V-VII-I-V-I-V-I | " |

“No:75” eseri Tablo 11’de görüldüğü üzere bir bölmeli şarkı formuna sahiptir. A bölümü 1-35. ölçüleri kapsamakta ve “a+b+a¹+a²+coda” yapısından oluşmaktadır.

Eserin tonalitesi re majördür. A bölümü a cümlesinde re majör tonalitesi kullanılmış ve I-IV-V derecelerine temas edilmiştir. Cümlede piano nüansına yer verilmiş, coşkulu ve hareketli bir ezgi çizgisi oluşturulmuştur. a cümlesi röpriz ile tekrar edilmiş ve b cümlesine geçiş yapılmıştır. b cümlesinde ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve I-V-V/V-VI-V/VII derecelerine temas edilmiştir. 8 ölçü devam eden cümlede piano ve forte nüanslarına yer verilmiş, ezgi çizgisinde mi diyez sesinin etkin şekilde kullanılmış olduğu gözlemlenmiştir. Cümlelerin eşlik çizgisinde kromatik diziye yer verilmiş ve eşlik çizgisi duyuluş bakımından zenginleştirilmiştir. Cümle röpriz ile tekrar edilmiş ve a¹ cümlesine geçiş yapılmıştır. a¹ cümlesinde re majör tonalitesine yer verilmiş ve I-V-VII derecelerine temas edilmiştir. Cümleye diğer cümlelerde olduğu gibi eksik ölçü ile başlanmıştır. Cümlede piano nüansına devam edilmiş ve eşlik çizgisinde a cümlesinde kullanılan eşlik yapısına yer verilmiştir. Kullanılan anahtar değişimleri cümleye zenginlik kazandırmıştır. Cümlelerin röpriz ile tekrarını müteakiben a² cümlesine geçiş yapılmıştır. Cümlede ana tonalitenin kullanımına devam edilmiş ve genel itibarıyla I-V-V/V-VI derecelerine temas edilmiştir. Cümlede forte nüansına geçilmiş, akor ve arpej tekniklerine yer verilmiştir. a² cümlesi röpriz ile tekrar edilmiş ve 29 ölçü devam eden codaya geçilmiştir. Codada re majör tonalitesine devam edilmiş ve I-IV-V-V/V-VII derecelerine temas edilmiştir. Codanın, a+b+a¹+a² cümlelerinde kullanılan akor, arpej, çift ses ve materyallerden istifade edilerek oluşturulmuş olduğu gözlemlenmiştir. Eser coda ile birlikte tamamlanmıştır.

Eserde akor, oktav, kromatik dizi, arpej, mordant ve legato tekniklerinden yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Eserin 16, 25, 32, 34, 37-44, 56 ve 60-64 ölçülerinde akor kullanıldığı tespit edilmiştir.



Nota 61. No:75 37-38-39 ve 40. Ölçülerde Akor Kullanımı

Eserin 55-56 ve 60-65. ölçülerinde oktav seslerin kullanılmakta olduğu gözlemlenmiştir. Bahse konu ölçülerde oktav seslerin kullanılmasının ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinin güçlü bir şekilde duyulması maksadını taşımakta olduğu değerlendirilmektedir.



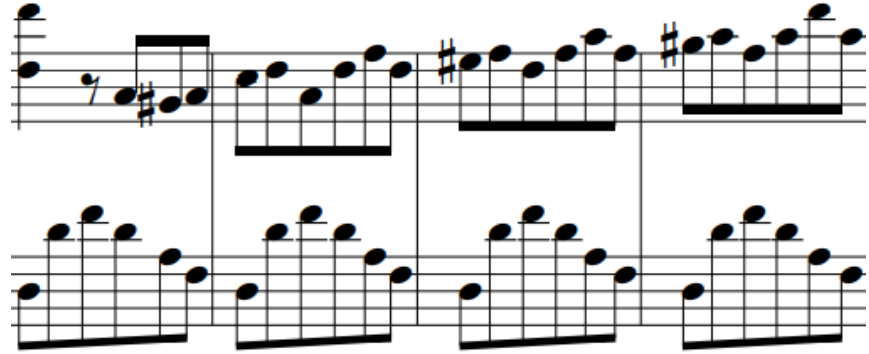
Nota 62. No:75 60-61 ve 62. Ölçülerde Oktav Kullanımı

Eserin 10-14. ölçülerinde kromatik dizi kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Kromatik dizinin kullanılmasıyla eşlik çizgisinin zenginleştirildiği gözlemlenmiştir.



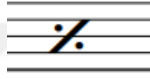
Nota 63. No:75 10-11-12-13 ve 14. Ölçülerde Kromatik Dizi Kullanımı

Eserin 32-33, 36-43 ve 56-59. ölçülerinde arpej tekniğinin kullanılmış olduğu belirlenmiştir. Bahse konu arpej kullanımları ile ezgi çizgisi ve eşlik çizgisinde hareketlilik sağlanmasının hedeflenmiş olduğu değerlendirilmektedir.



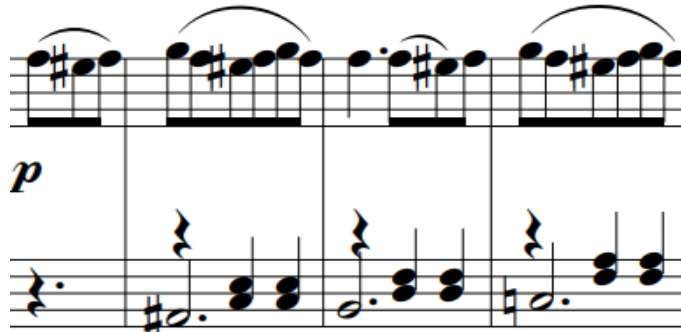
Nota 64. No:75 56-57-58 ve 59. Ölçülerde Arpej Kullanımı

Eserin 22. ölçüsünde ezgi çizgisinin zenginleştirilmesi amacıyla mordant tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 65. No:75 22. Ölçüde Mordant Kullanımı

Eserin 1-8, 9-16, 18-21, 30-31, 37-39, 45, 47 ve 60-63. ölçülerinde ezgi ve eşlik çizgisinin zenginleştirilmesi ve anlam bütünlüğüne kavuşturulması maksadıyla legato artikülasyonunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Nota 66. No:75 9-10-11 ve 12. Ölçülerde Legato Kullanımı

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Giuseppe Donizetti'nin yenilikçi çalışmaları, bestelediği ve armonize ettiği eserleri ile Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkılar ve kültürümüze miras bıraktığı bahse konu eserlerinin müzikal analizlerine ilişkin bulgulardan elde edilen sonuç ve değerlendirmelere aşağıda yer verilmiştir.

Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûnun komutanı ve şefi olarak 28 yıl süresince yürütmüş olduğu görevi kapsamında yapmış olduğu çalışmaları ile Türk müzik kültürüne büyük katkıları ve etkileri bulunan bir müzisyendir. Osmanlı Devleti'nde II.Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde müzik sanatında gerçekleştirilmiş olan modernleşme ve bu kapsamdaki reform hareketlerinde Giuseppe Donizetti son derece etkin bir rol oynamıştır. Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne olan katkıları Musika-i Hümayûn çerçevesinde gerçekleşmiştir. Musika-i Hümayûndaki görevine başlayan Giuseppe Donizetti boru trampet düzeyinde bulunan müzik topluluğunu kısa bir süre zarfında Avrupa'da bulunan askerî bandoların niteliğinde bir hüviyete kavuşturmayı başarmıştır. Gazimihal (1955) bahse konu başarıyı getiren faktörün Giuseppe Donizetti'nin çalışkan, tedbirli bir karakterde olması ve ayrıca manevi olarak borçlu olduğu devlete iyi niyetle hizmet etme gayretinden kaynaklanmakta olduğunu belirtmiştir. Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûn bandosunun kurulum süreçlerinde eğitim verdiği bando üyelerine Batı müziği nota sistemini öğretmiştir. II.Mahmud idaresindeki Osmanlı Devleti'nden itibaren günümüze kadar sirayet eden müzik politikalarının ilk kıvılcımının, bir anahtar niteliğinde olan Batı müziği nota sisteminin Giuseppe Donizetti vasıtasıyla öğrenilmesi ve yaygınlaşması olduğu dile getirilebilir. Bu kapsamda Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkıların ilk önemli adımının Batı müziği nota sistemini öğretmesi ve yaygınlaştırması olduğunu ifade edebiliriz. Bu adımın başarılı olması, Giuseppe Donizetti'nin başta II. Mahmud olmak üzere saray erkânı tarafından daha fazla destek görmesine imkân tanımış, sonraki çalışmalarında kolaylık sağlamış ve elini güçlendirmiştir.

Giuseppe Donizetti kurmuş olduğu Musika-i Hümayûn bandosu ile tören ve konserlerde görev almıştır. Ülkemizde hâlihazırda mevcut bulunan, armonik müzik icra

edebilen modern askerî bandoların devlet törenlerinde yer alması geleneğinin Giuseppe Donizetti'nin kurmuş olduğu Musika-i Hümayûn bandosundan itibaren günümüze kadar gelmiş olduğunu ve bu durumun Türk müzik kültürüne önemli bir katkı sunmuş olduğunu belirtebiliriz.

Giuseppe Donizetti tarafından II.Mahmud'a ithafen bestelenen Mahmudiye Marşı ve Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelenen Mecidiye Marşı bahse konu padişahlar tarafından devletin resmî marşı olarak kabul edilmiş ve Musika-i Hümayûn bandosu tarafından devlet törenlerinde seslendirilmiştir. Devlet törenlerinde resmî marşların seslendirilmesi geleneği Giuseppe Donizetti vasıtasıyla başlamış, Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar ulaşmış ve Türk müzik kültürüne zenginlik katmıştır.

Musika-i Hümayûn bandosunun kurulmasından kısa bir süre sonra devletin çeşitli vilayetlerindeki ordu ve alaylarda bulunan boru trampet niteliğindeki müzik topluluklarının bandoya dönüştürülecek şekilde yeniden teşkilatlandırılması ve bazı vilayetlerdeki ordu ve alaylara ise yeni bandoların kurulması fikri ortaya çıkmıştır. Bahse konu bandoların teşkilatlandırılması ve kurulması için ihtiyaç duyulan sanatçı personelin yetiştirilmesi amacıyla Giuseppe Donizetti tarafından Musika-i Hümayûn (mektebi) okul bölümü kurulmuştur. Giuseppe Donizetti'nin, müfredatını, eğitim sistemini ve eğitimci kadrosunu bizzat kendisinin oluşturduğu okul bölümünün kurulması, yansımaları günümüze kadar ulaşacak olan bir kurumsallaşma sürecini başlatmıştır. Giuseppe Donizetti'nin emekleri ve çabaları doğrultusunda kurulan okul bölümü, günümüzde askerî bandolarımıza sanatçı personel yetiştirmekte olan Millî Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu ismi ile varlığını sürdürmekte ve müzik kültürümüze katkılarını sürdürmeye devam etmektedir.

Giuseppe Donizetti'nin çalışmaları neticesinde kurulan Musika-i Hümayûn okul bölümünün yetiştirmiş olduğu sanatçılar vasıtasıyla yine Giuseppe Donizetti'nin önderliğinde ordu ve alaylarda teşkilatlandırılan askerî bandolar, çok sesli müzik anlayışının yayılmasını ve halk tarafından benimsenmesini sağlamış, günümüzde ülkemizde mevcut bulunan askerî bandolarımızın temelini oluşturmuştur. Giuseppe Donizetti'nin askerî bandoların teşkilatlanma ve kurulmalarını sağlaması Türk müzik kültürüne büyük katkı sağlamış ve dolaylı olarak halen katkı sağlamaya devam etmektedir.

Sultan Abdülmecid döneminde Giuseppe Donizetti'nin çalışmaları doğrultusunda Musika-i Hümayûn bünyesinde orkestra, koro, opera-bale ve tiyatro toplulukları kurulmuştur. Sevensil (1969) bahse konu toplulukların kurulmasındaki ana sebebin, başta Sultan Abdülmecid olmak üzere devlet erkânının Avrupa fikir hayatı ve yaşayışına ilişkin kültürel seviyeye ulaşmak gerektiği görüşüne sahip olmaları olduğunu belirtmektedir. Bu görüş ve düşünceler kapsamında orkestra, koro, opera-bale ve tiyatro topluluklarının kurulması ile birlikte Musika-i Hümayûn bir sanat kurumuna dönüşmüştür. Bando, okul bölümü, fasıl takımı ve müezzinan bölümlerinden sonra kurulan orkestra, opera-bale, koro ve tiyatro toplulukları günümüzde Türk müzik kültürüne önemli katkıları bulunan başta Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olmak üzere senfoni orkestralarımızın, korolarımızın, opera ve bale kurumlarımız ile tiyatrolarımızın temellerini oluşturmuştur. Bu noktada bahse konu kurumlar Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne önemli birer mirası niteliğindedir.

Giuseppe Donizetti'nin, ilki Musika-i Hümayûn bandosunun kurulması aşamalarında, diğerinin ise Musika-i Hümayûndaki görevinin son yıllarında olmak üzere Avrupa'dan enstrüman sipariş ettiği, bu dönemler dışında Musika-i Hümayûn ve başta askerî bandolar olmak üzere diğer müzik topluluklarının enstrüman ihtiyaçlarını yurt içinden giderdiği tespit edilmiştir. Bu noktada Kösemihal (1939) Giuseppe Donizetti'nin yurt içinde çalgı yapıcılığının gelişmesi ve tutunmasına önemli katkılarda bulunduğunu belirtmektedir. Günümüzde, yoğunluklu olarak İstanbul'da faaliyet gösteren enstrüman yapıcılığı sektörünün temellerinin atılmasında Giuseppe Donizetti'nin önemli katkılarının bulunduğu değerlendirilmektedir.

Giuseppe Donizetti Musika-i Hümayûndaki görevini sürdürürken, Avrupa ve dünyada yaşanan sanatsal gelişmelere duyarsız kalmamış, dünyaca ünlü besteci ve enstrüman icracıları ile çeşitli sanatsal ve kültürel ilişkilerde bulunmuştur. Kardeşi dünyaca ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti başta olmak üzere, besteci ve piyanist Franz Liszt, opera bestecisi Gioacchino Rossini, keman virtüözü Henri Vieuxtemps ve piyanist Antonio Dolci ile repertuar, müzik eğitimi ve müzik sanatındaki gelişmelere yönelik ilişkiler kurmuştur. Bahse konu sanatçılardan Franz Liszt ve Henri Vieuxtemps Giuseppe Donizetti'nin iletişimleri sayesinde İstanbul'a gelmiş ve sanatlarını sergilemişlerdir. Giuseppe Donizetti'nin dünyaca ünlü sanatçılar ile kurmuş olduğu ilişkiler, müzik sanatına yönelik gerçekleştirilmekte olan reformların doğru yolda

ilerlediğinin teyit edilmesi ve Türk müzik kültürünün dünyaya tanıtılması açısından önemli olmuştur. Aracı (2014), bugünün perspektifinden bakıldığında bahse konu sanatçılarla kurulan ilişkilerin, Türk müzik kültürüne katkıları bakımından büyük önem arz etmekte olduğunu belirtmektedir. Bu kapsamda ayrıca dünyaca ünlü sanatçıların ülkeye davet edilmesi hususu genel itibarıyla Giuseppe Donizetti sayesinde başlamış ve günümüze kadar devam eden bir gelenek haline dönüşmüştür.

Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkılardan bir diğeri müzik eseri repertuarının oluşturulması ve geliştirilmesine yöneliktir. İcra edilen araştırmalar neticesinde Giuseppe Donizetti'nin üç ayrı tarih aralığında, müzik eseri repertuarının zenginleştirilmesine yönelik çalışmalarda bulunduğu tespit edilmiştir. Bahse konu tarih aralığından ilki Giuseppe Donizetti'nin Musika-i Hümayûnda göreve başlangıcının ilk yılları olan 1828-1830 tarihlerini işaret etmektedir. Giuseppe Donizetti söz konusu tarihler arasında yeni kurduğu saray bandosuna yönelik olarak İngiliz ve İtalyan ekolünden, çoğunluğu olmak üzere marş, polka ve mazurka formlarında bestelenmiş müzik eserlerinin Avrupa'dan getirilmesini sağlayarak bir repertuar oluşturmuştur. Repertuarın geliştirilmesine ilişkin ikinci tarih aralığı ise 1831-1832 tarihlerine rasgelmektedir. Giuseppe Donizetti anılan tarihlerde yine İtalyan ve İngiliz ekolü müzik eserlerini Avrupa'dan sipariş etmiş ve repertuvara kazandırmıştır. Söz konusu tarihlerde repertuarın zenginleştirilmesine yönelik önem arz eden başlıca katkısı ise kendi beste ve düzenlemelerinin yer aldığı ve bu tez çalışmasının da konusu ile ilişkili olan "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" isimli beste albümü olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin repertuarın zenginleştirilmesine yönelik çalışmalarında üçüncü tarih aralığı 1846-1854 tarihlerine rastlamaktadır. Giuseppe Donizetti bahse konu tarihlerde İtalya'dan, dünyaca ünlü opera bestecisi kardeşi Gaetano Donizetti başta olmak üzere Gioacchino Rossini gibi bestecilere ait opera, koro ve orkestra eserlerini temin etmiştir. Giuseppe Donizetti repertuarın zenginleştirilmesi sürecinde sadece sipariş eserler ile yetinmeyerek Geleneksel Türk Müziği'nden esinlenerek bestelemiş olduğu Şarkı-i Cedîd de sitayiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecid ve Şarkı-i Cedîd der vâsıf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân, İtalyan şarkısı La Gondola, Per il Ritorno del Sultano ve Inno Popolare di S.M.Impariale Il Sultano Abdul Medgid Khan, Ayastefanos ve Silistria isimli eserleri ile repertuvara zenginlik kazandırmıştır. Giuseppe Donizetti'nin bestelemiş olduğu Şarkı-i Cedîd de

sitayış-i Hazret-i Sultan Abdülmecid ve Şarkı-i Cedîd der vasf-ı Hazret-i Vâlide-i Sultan Abdülmecid Hân isimli eserleri Türkçe koral eserlere dair ilk örnekler olması bakımından çok önemlidir. Aracı (2014)'ya göre “Şarkı-i Cedîd” üzerinde durulması gereken önem arz eden bir olgudur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün uygulamış olduğu müzik politikalarındaki yenilik arayışının tohumlarının “Şarkı-i Cedîd”ler ile atıldığı düşünülebilir. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün müzik politikalarında yer edinen çok sesli müzik anlayışı Türkiye Cumhuriyeti'nde çağdaş bir kompozisyon ekolü doğmasını sağlamış olsa da Osmanlı Devleti dönemi için aynı ifadeyi kullanmak mümkün değildir. Bu kapsamda bahse konu çok sesli müzik anlayışının ön çalışmalarının Giuseppe Donizetti vasıtasıyla Sultan Abdülmecid zamanında çizilmiş olduğu bilinmelidir (Aracı, 2014). Giuseppe Donizetti'nin ayrıca “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albümünde bulunan, Canzone Turcha (Türk Şarkısı) olarak adlandırdığı Geleneksel Türk Müziği eserlerini armonik çok seslendirme ile düzenlediği gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar Geleneksel Türk Müziği'nin Batı müziği sisteminde ilk çok seslendirme örneklerindedir. Giuseppe Donizetti'nin müzik repertuvarına kazandırmış olduğu eserlerin birçoğu günümüze kadar ulaşmış ve müzik kültürümüze zenginlik katmıştır.

Giuseppe Donizetti'nin eserlerinin müzikal analizi kapsamında “Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare” beste albümünde bulunan eserlerden tür, benzerlik ve okunabilirlik durumuna göre evreni temsil edebileceği değerlendirilen 10 eser tespit edilmiştir. Bahse konu eserlerin form, armoni ve müzikal bakımdan analizleri yapılmıştır.

Giuseppe Donizetti'nin bestelemiş olduğu eserler incelendiğinde eserlerin akıcı ve akılda kalıcı ezgi çizgilerine sahip, karmaşadan uzak ve sade nitelikte oldukları kanaatine varılmaktadır. Bu kapsamda Giuseppe Donizetti'nin eserleri, yaşadığı dönemdeki çağdaşları olan kardeşi ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner ve Franz Liszt gibi bestecilerin eserleri ile mukayese edildiğinde, Giuseppe Donizetti'nin eserlerinin bahse konu bestecilere göre daha sade ve yalın bir yapıda olduğu gözlemlenmektedir. Giuseppe Donizetti'nin çağdaşları gibi ön plana çıkamayışında birkaç sebebin söz konusu olduğunu belirtmekte fayda bulunmaktadır. Girmeyi çok arzu ettiği “Lezioni Caritatevoli di Musica” okuluna yaşı sebebiyle giremeyerek örgün ve sistemli bir eğitim alamaması Giuseppe

Donizetti'nin bestecilik yönü açısından en olumsuz etkenlerden olmuştur. Bahse konu okula girip örgün ve iyi bir müzik eğitimi alan kardeşi Gaetano Donizetti ise büyük bir besteci statüsüne ulaşmıştır. Bir diğer önemli etken ise ailesi ile birlikte yaşadığı geçim sıkıntısını bertaraf etmek maksadıyla orduya girmesi ve bu kapsamda her ne kadar askerî bandolarda görev yapmış olsa dahi birçok yıpratıcı savaşta yer alması olmuştur. Giuseppe Donizetti ancak kırklı yaşlarında Osmanlı Devleti'ndeki görevine gelişi itibarıyla bestecilik yönünde çalışmalara ağırlık verme imkânına sahip olabilmıştır.

Giuseppe Donizetti'nin eserlerini genel itibarıyla vals, mazurka, marş ve canzone türlerinde bestelemiş olduğu tespit edilmiştir. Hâlihazırda yaşamış olduğu dönem düşünüldüğünde bahse konu türler Avrupa'da revaçta olan müzik türleri kapsamına girmektedir.

Giuseppe Donizetti'nin analize konu beste ve Geleneksel Türk Müziği çok seslendirme çalışmalarını yoğunluklu olarak piyanoya yönelik olarak yapmış olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerde piyano pedal tekniği kullanımı ve parmak numaralarının yazımı gibi müzikaliteye doğrudan etki edici nitelikte yönlendirici unsurların yer almadığı gözlemlenmiştir.

Eserlerin genel itibarıyla A-B-A bölmelerinden oluşan katlı (triolu) şarkı formunda bestelendiği, bir ve iki bölmeli şarkı formlarına çok fazla yer verilmediği tespitine varılmıştır.

Eserlerde eksik ölçü, giriş, özet niteliğinde olan coda ve küçük koda bir diğer ifade ile küçük motif işçiliği ürünü olarak kabul edilen codetaya çok sık şekilde yer verilmiş olduğu gözlemlenmiştir.

Eserlerin genel itibarıyla 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 ve 6/8'lik ölçü birimlerinde bestelenmiş oldukları tespit edilmiştir.

Eserlerde majör tonalitelere daha çok yer verildiği, tonalite değişimleri ve modülasyonlara sık sık değinilmekte olduğu gözlemlenmiştir.

Eserlerde armonik fonksiyonların genellikle çevrim halinde kullanıldığı, genel itibarıyla I ve V. derecelerin yoğunluklu olarak kullanıldığı diğer derecelerin ise az bir şekilde kullanılmakta olduğu tespitine varılmıştır.

Eserlerde, ezgi ve eşlik çizgilerinde müzikal bütünlük ve zenginliğin sağlanması amacıyla akor, çift ses, kromatik dizi, oktav, arpej, süsleme (basamak, mordant, acciaccatura), staccato, aksan ve legato gibi tekniklerin sık bir biçimde kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerin eşlik çizgisinde yer verilen arpej, akor ve oktav seslerin Giuseppe Donizetti'nin piyano icra yeteneği ölçüsünde notaya alınmış olduğu, bu kapsamda bahse konu seslerin ileri seviye piyano icra tekniği bakımından zenginlik arz etmediği kanaatine varılmıştır.

Eserlerin ezgi çizgisi ve eşlik çizgilerinin ritmik bakımdan birbirleriyle uyum sağlayacak bir şekilde bestelenmiş olduğu gözlemlenmiştir. Bu kapsamda ezgi ve eşlik çizgisinde kalıpsal bir tutarıktan bahsetmemiz mümkündür.

Geleneksel Türk Müziği eserlerinin çok seslendirilmelerinin yalın ve sade şekilde tutulmuş olduğu tespit edilmiştir. Aracı (2014) Giuseppe Donizetti'nin yapmış olduğu bahse konu çok seslendirmelerde akor kullanımını yerine barok envansiyon üslubunun kullanılmakta olduğunu ifade etmektedir.

Geleneksel Türk Müziği eserlerinin çok seslendirilmelerinde, eserlerin makamına en yakın donanıma, duyuluşa ve niteliğe sahip tonaliteler kullanılmaya çalışılmış olduğu gözlemlenmiştir. Bu kapsamda çok seslendirmesi yapılan Geleneksel Türk Müziği eserlerinin, bir makam çerçevesinde olup olmadıklarının duyuşsal olarak kısmen algılanabilir olması ile birlikte kuramsal olarak orijinalliğinden söz etmek mümkün değildir.

Giuseppe Donizetti'nin başlatmış olduğu Geleneksel Türk Müziği eserlerine ilişkin çok seslendirme çalışmalarının, kendisinden sonra bu alanda etkin olan Callisto Guatelli ile zenginlik kazanmış olduğu ve günümüzde yer edinen Çağdaş Türk Müziği anlayışının temellerini atmış olduğu kıymetlendirilmektedir.

Giuseppe Donizetti, Musika-i Hümayûnun komutanlığı, şefliği ve eğitmenliği görevi boyunca gerçekleştirmiş olduğu takdire şayan çalışmaları ile Osmanlı Devleti'nin müzik sanatına yönelik reformların gerçekleşmesini sağlamış, fedakârca yetiştirmiş olduğu öğrencileri vasıtasıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik reformlarının temellerini atmış ve bahse konu çalışmalarıyla geçmişten geleceğe Türk müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuştur.

Türk askerî müzik geleneğine ve gelenek içerisinde yer alan başta Giuseppe Donizetti olmak üzere Callisto Guatelli Paşa, Fernando de Aranda Paşa, Ahmet Necip Paşa, Miralay Mehmet Ali Bey, Miralay Savfet Atabinen, Miralay Mehmet Zati Arca, Yarbay Veli Kanık, Albay Osman Zeki Üngör ve Albay Hüseyin İhsan Künçer gibi asker sanatçıların hayatları ve çalışmalarına ilişkin akademik araştırmaların artırılmasının alanda bulunan bilgi eksikliğinin giderilmesi açısından önemli olduğu değerlendirilmektedir.

Giuseppe Donizetti'nin başta "Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare" beste albümünde bulunan eserleri ile varolan diğer eserlerinin, orkestra ve askerî bando düzenlemelerinin yapılarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve diğer orkestralar ile Millî Savunma Bakanlığı Armoni Müzik Komutanlığı ve diğer askerî bandoların konser repertuvarlarında yerini almasının Türk müzik kültürüne ve Türk askerî müzik geleneğine büyük emeği geçmiş Giuseppe Donizetti'nin hatırlanması ve isminin yaşatılması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir.

Türk askerî müzik geleneği ve gelişim süreçlerinin yansıtılması ekseninde, içerisinde tarihsel öneme sahip el yazması nota, enstrüman, kıyafet ve yazışmalar ile Giuseppe Donizetti başta olmak üzere asker sanatçılara ait bilgilerin, materyallerin ve balmumu vb. heykellerin bulunacağı, ayrıca konser, sempozyum ve fuar alanlarının yer alacağı bir "Türk Silahlı Kuvvetleri Müzik Müzesi" kurulmasının Türk müzik kültürü ve Türk askerî müzik geleneğine önemli katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap, Makale ve Tezler

Abdülkadir Efendi (2003). *Topçular Kâtibi Abdülkadir Efendi* (Z. Yılmaz, Haz.). Türk Tarih Kurumu.

Acaoğlu, A. (2003). Göktürkler döneminde inançlar ve mitolojik görüşler. *Bilim ve Ütopya Dergisi*, 24-35.

Ahmed bin Mahmud (1977). *Selçukname*. Tercüman 1001 Temel Eser.

Ahmedov, S. (2015). Türk halklarında devlet ve hâkimiyet sembolleri bayrak, sancak, tuğ. *İrs Tarih Dergisi*, 2 (14), 42-48.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. Pan Yayıncılık.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Anadol, C., Abbasova, F., & Abbaslı, N. (2007). *Türk kültürü ve medeniyeti*. Bilge Karınca Yayınları.

Aracı, E. (2003). Dolmabahçe'den Beyreuth'a uzanan yardım eli. *Andante*, 2(8), 29-31.

Aracı, E. (2010). *Naum tiyatrosu* (1. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Aracı, E. (2011). *Kayıp seslerin izinde* (1. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Aracı, E. (2014). *Donizetti paşa Osmanlı sarayının İtalyan maestrosu* (2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Aracı, E. (2016). Hans Christian Andersen'in anlarında Giuseppe Donizetti'nin müziği. *Andante*, 111, 42-43.

Arif Mehmed Paşa (1863). *Mecmu'a-i Tesâvir-i Osmâniye*.

Arman, H. R. (1958). *Tarihte bahriye mızıkaları*. Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları.

Arslan, M. (1999). *Türk edebiyatında manzum surnameler*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Arslan, M., & Öger, A. (2008). Uygur Türklerinde bazı çalgılar ve Çin kültürüne etkisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 8(2), 9-16.

Artaç, A. (2018). Sultan Abdülaziz'in klasik Batı müziğine bakışının "Valse Davet" adlı bestesi üzerinden değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 42-59.

Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı (1986). *Osmanlı askerî teşkilât ve kıyafetleri*. Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları.

Ashbrook, W. (1965). *Donizetti*. Cassell.

Bacolla, A. (1911). La Musique en Turquie et quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha.

Baratta, A. (1831). *Costantinopoli nel 1831*. Dalla Tipografia Pellas.

Baş, Y. (2014). Merkez ve taşrada yerleşik yeniçeri-halk çekişmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(49), 324-365. <https://doi.org/10.17755/esosder.37510>

Baydar, E. K. (2009). Osmanlı saraylarında konser veren Avrupalı müzisyenler ve Osmanlı'da Batı müziğinin gelişimine katkıları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22), 139-154.

Baydar, E. K. (2010). 19. yüzyıl Osmanlısında Avrupai tarzdaki icra ve temsil mekânlarına dair. *Porte Akademik Uluslararası Hakemli Dergi*, 2(2), 149-159.

Baydar, E. K. (2011). 19. yüzyıl Osmanlı padişahlarının müzik politikalarından kesitler. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 92-111.

Boztaş, F. (2009). *Onaltıncı yüzyılın sonuna kadar Osmanlı Devleti'nde Tabl ve Alem Mehterleri teşkilatı* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]

Budak, O. A. (2000). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi*. Kültür Bakanlığı Kültür-Sanat Yayınları.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2021). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (31.baskı). Pegem Akademi Yayınları.

Cangal, N. (2002). *Armoni* (2. baskı). Arkadaş Yayınevi.

Cangal, N. (2011). *Müzik formları* (4. baskı). Arkadaş Yayınevi.

Cattelan, V. (2018). The Italian opera culture in Constantinople during the nineteenth century. *Annali di Ca' Foscari Serie*, (54), 621-656.
<https://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2018/01/028>

Celal-zade Mustafa (1990). *Selim-name* (A. Uğur & M. Çuhadar, Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Cerîde-i Havâdis (1867). 3 rabiyülâhir 1281 No:1209.

Ceyhun, D. (1992). *Ah Şu biz kara bıyıklı Türkler* (7. baskı). E Yayınları.

Çakar, D. (1994). *Armoni mızıkaları ve bandoların çoksesli Çağdaş Türk Müziğinin ve Türk müzik eğitiminin gelişmesine katkıları* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]

Çandarlıoğlu, G. (2012). *Uygurlar Orta Asya'da bir Türk kavmi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çelik, L. (2005). Alman bando takımları mehterin kopyasıdır. 6. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 5.

Çelik, L. (2009). *Turkische spuren in Deutshland-Almanya'da Türk izleri* 2. Auflage, logophon Verlag GmbH-Mainz.

Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı-İç Asya'da Türk sanatının doğuşu ve gelişimi*. Kabalıcı Yayınevi.

Danış, İ. (2007). *1736-1739 savaşlarında Karadeniz'de Osmanlı donanması* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]

Di Cosmo, N. (2002). *The Origin and rise of the Xiongnu Empire, in the Turks* (H.C. Güzel, C. Oğuz & O. Karatay, Eds.). Yeni Türkiye Yayınları.

Diyarbakirli, N. (1972). *Hun sanatı*. Millî Eğitim Basımevi.

Donizetti, G. (1917). *Historie de la Reforma de la Musique en Turquie*. *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*. (El Yazması)

Dubois, T. (1921). *Traité d'harmonie théorique et pratique* (Heugel, Ed.).

Durand, E. (1881). *Traite complet d'harmonie* (A. Leduc, Ed.).

Elibol, A. (2009). Yeniçeriler ve iktidar bağlamında Osmanlı sisteminin dönüşümü. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 3(5), 21-40.

Eralp, T.N. (1999). Osmanlı'da mehter mad. *Balkan Ciltevi*, 11, 742.

Eralp, T.N. (2001). Tarihi teşkilatı teşrifatı ile Osmanlı mehteri ve günümüze yansımaları. *Osmanlı Dünyasında Bilim ve Eğitim Milletler Arası Kongresi Tebliğleri*, 293-318.

Erdoğan, A. (2014). İslamiyet'ten önce Türk devletlerinde meclis anlayışı: Toy, kengeş, kurultay örneği. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 39-52.

Erendil, M. (1992). *Dünden bu güne Mehter*. Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları. Genelkurmay Basımevi.

Evliya Çelebi (1983). *Seyahatname II* (İ. Parmaksızoğlu, Haz.). Başbakanlık Basımevi.

Farmer, H. G. (1979). *Tablhane*. Millî Eğitim Basımevi.

Finch, R. (1997). Musical instruments in Uigur literature and art. *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kongresi Bildirileri*.

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askerî muzıkları tarihi*. Maarif Basımevi.

Gazimihal, M. R. (2001). *Türk nefesli çalgıları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Geçer, K. T. (2012). Tarihten günümüze Türk ordusunda kullanılan rütbe sembolleri. *Silahlı Kuvvetler Dergisi*, (411), 69-85.

Giraud, R. (1999). *Gök Türk İmparatorluğu* (İ. Mangaltepe, Çev.). Ötüken Neşriyat.

Goetschius, P. (1915). *The Larger forms of musical composition*. G. Schirmer.

Göher Vural, F. (2011a). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Göher Vural, F. (2011b). Asya Hun İmparatorluğu'nda müzik. *Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi Dergisi*, 3(10), 15-21.

Göher Vural, F. (2011c). Kök Türklerde müzik. *Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi Dergisi*, 3(11), 88-92.

Gök, H. (2005). *Arşiv belgelerinin ışığında Kara Harp Okulu tarihi* [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]

Gömeç, S. (2014). *Kırgız Türkleri tarihi*. Berikan Yayınevi.

Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Müzika-ı Hümayun'dan günümüze klasik Batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (47), 89-102. <https://dx.doi.org/10.9761/JASSS3399>

Hodeir, A. (1967). *The Forms of music*. Walker and Company.

İbn Bibi (2010). *Selçukname* (M.H. Yinanç, Haz.). Kitabevi Yayınları.

İbn Kemal (2000). *Tevarih-i al-i Osman IV. defter (K. İmazawa, Haz.)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kahramankaptan, Ş. (2009). *Mehter'den alaturka'ya*. Ark Yayınları.

Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca stiline genel bir bakış. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(2), 309-322.

Karakök, T. (2017). Malazgirt sonrası Maraş'ta bir Ermeni asıllı Bizans ordu komutanı; Philaretos Brachamios, *Uluslararası Selçuklu Döneminde Maraş Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 1(1), 144-152.

Karateke, H. (2017). *Padişahım çok yaşa*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Katrancı Kasalı, B. (2014). Tanzimat Fermanı'ndan Cumhuriyet'e kültür ve sanat hareketleri, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 118-128.

Kaya, S. (2006). *I. Gıyaseddin Keyhüsrev ve II. Süleyman Şah dönemi Selçuklu tarihi*. Türk Tarih Kurumu.

Kayhan, H. (2018). Irak Selçukluları'nda sosyal ekonomik kültürel ve dini yapı hakkında. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 1-14.

Kerimüddin Mahmud-i Aksarayi (2000). *Müsameretü'l-Ahbar* (M. Öztürk, Çev.). Türk Tarih Kurumu.

Kılıç, K. (2019). 19. yüzyılda Osmanlıda müzik olgusu ve dönemin yenilikçi padişahları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 551-570.

Koçak, B. (2007). Osman Zeki Üngör ve Türk müzik eğitimine katkıları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (21), 140-146.

Koçak, B. (2008). Mehmet Zati Arca ve Türk müzik eğitimindeki yeri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (24), 42-47.

Korsakof, N. R. (1996). *Kuramsal ve uygulamalı armoni* (A.M. Ataman, Çev.; 3. baskı). Levent Müzik Evi.

Koşal, V. (2001). *Osmanlı'da klasik Batı müziği*. EKO Basın Yayıncılık.

Kösemeihal, M. R. (1939). *Türkiye Avrupa musiki münasebetleri* (1. cilt). İstanbul Nümune Matbaası.

Köymen, M. A. (1963). Alp Arslan zamanı Selçuklu saray teşkilatı ve hayatı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 1-99.

Köymen, M. A. (1976). *Tuğrul Bey ve zamanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Köymen, M. A. (1979). *Büyük Selçuklu İmparatorluğu tarihi*. Selçuklu Tarih ve Medeniyet Enstitüsü.

Közleme, A. O. (2018). Buhranların gölgesinde III.Selim ve II.Mahmud dönemi modernleşme girişimleri. *Toplum Bilimleri Dergisi*, (12).

Kültür ve Turizm Bakanlığı (2022). *Yaşayan insan hazineleri*. Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü.

Le Menestrel (18 Aralık 1836). 3 (159).

Ligeti, L. (1986). *Bilinmeyen İç Asya* (S. Karatay, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Lord John De Joinville (1848). *Cronicles of crusades*. Henry George Bolton.

MacFarlane, C. (1829). *Constantinople in 1828*. Saunders & Otley.

Marsilli, G. (1934). *Osmanlı İmparatorluğunun zuhur ve terakkisinden inhitatı zamanına kadar askerî vaziyet* (Kaymakam Nazmi, Çev.). Büyük Erkanı Harbiye Matbaası.

Menavino, G. A. (1551). *I costumi et la Vita de Turchi*.

Merçil, E. (1989). *Kirmân Selçukluları* (9. sayı). Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Merçil, E. (2007). *Selçuklular'da hükümdarlık alametleri*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Millward, J. (2005). Uyghur art music and the ambiguities of Chinese silk roadism in Xinjiang. *The Silk Road Journal*, 3(1), 9-15.

Monsieur D'Aramon (1887). *Le voyage de Monsieur D'Aramon*. Schefer.

Mustan Dönmez, B. (2015). *Müziğin kökeni üzerine*. Gece Kitaplığı Yayınları.

Nutku, Ö. (1987). *IV. Mehmet'in Edirne şenliği*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Oruç Beğ Tarihi (1973). (H. N. Atsız, Haz.). Tercüman 1001 Temel Eser.

Ögel, B. (1971). *Türk kültürünün gelişme çağları II*. Millî Eğitim Basımevi.

Ögel, B. (1981). *Büyük Hun İmparatorluğu tarihi* (1. cilt). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ögel, B. (1988). *Türk kültürünün gelişme çağları-dünden bugüne*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Özdek, A. (2012). Türk müzik kültürünün oluşumuna öncülük eden bileşenlere genel bir bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1).

Özerdim, M. N. (1943). M.S.4-5'inci asırlarda Çin'in şimalinde hanedan kuran Türklerin şiirleri. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2(1), 89-98.

Öztuna, Y. (1976). *Türk musikisi ansiklopedisi* (2. Cilt). Millî Eğitim Basımevi.

Paşaoğlu, S. (2009). Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 143-159.

Peacock, A. C. S. (2016). *Selçuklu Devleti'nin kuruluşu* (Z. Rona, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.

Peçevi, İbrahim Efendi (1992). *Peçevi tarihi* (B.S. Baykal, Haz.) Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pirgon, Y. (2014). Osmanlı dönemi Mehteran-ı Tabl-ı Alem teşkilatına genel bir bakış. *Akademik Bakış Dergisi*, (42).

Reinhard, K. (1992). *Turkey Jannissary music*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Revue et Gazette Musicale de Paris (1843). Dixième annee, no 39, Septembre.

Revue et Gazette Musicale de Paris (1847). Annee 14, no 31, Aout.

Revue et Gazette Musicale de Paris (1851). Annee 18, no 49, Decembre.

Rycaut, P. (1700). *The History of the Turks beginning with the year 1679*.

Sağırlı, A. (1993). *Keşfi Mehmed Çelebi Selim-name veya bağ-ı firdevs-i guzat ve ravza-i ehl-i cihad* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]

Sanal, H. (1964). *Mehter musikisi bestekâr Mehterler-Mehter havaları*. Millî Eğitim Basımevi.

Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Serdaroğlu, E. R. (2008). *Muzıka-yı Hümayun'un kurulmasından günümüze Türkiye'de çoksesli klasik Batı müziğinin kurumsallaşması* [Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]

Sertkaya, O. F. (1982). *Eski Türkçede mûsikî terimleri ve mûsikî alet isimleri* [Doçentlik tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi]

Sevengil, R.A. (1961). *Tanzimat tiyatrosu*. Millî Eğitim Basımevi.

Sevengil, R. A. (1969). *Opera san'atı ile ilk temaslarımız*. Millî Eğitim Basımevi.

Sevengil, R. A. (1970). *Saray tiyatrosu*. Millî Eğitim Basımevi.

Sevim, A. (1988). *Anadolu'nun fethi Selçuklular dönemi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Schmidt-Jones, C. (2013). Yeniçeri müziği ve Batı müziği üzerindeki Türk etkileri (B. Uçaner, Çev.). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 196-222.

Shaw, W. (2004). *Osmanlı müzeciliği*. İletişim Yayınları.

Slade, A. (1833). *Records of travels in Turkey, Greece etc, and of a cruise in the Black Sea with Capitan Pasha in the years 1829, 1830 and 1831*. Saunders & Otley.

Solakzade Mehmet Hemdami Çelebi (1989). *Solakzade tarihi* (V. Çubuk, Haz.; 2.cilt). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sönmez, T. G. (2017). *Uygur meşrepleri üzerine bir inceleme* [Doktora tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi]

Şahin, Ç. (2018). Gök-Türk Devleti diplomasisi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (40), 552-630.

Şahiner, N. (2007). *Mehter*. Elips Kitap.

Şeker, M. (2016). Süleyman Şah (I) Rukne'd-din Süleyman Şah b. Kutalmış (Ö.479/1086) / Anadolu (Türkiye) Selçuklu Devleti'nin kurucusu ve ilk sultanı (1075-1086). *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, (1), 39-50.

Tarım Ertuğ, Z. (1999). *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti 'nde cülus ve cenaze törenleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tarım Ertuğ, Z. (2006). *On sekizinci yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda bayram törenleri*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Tekeli, S., Dosay, M., & Unat, Y. (2002). *El-câmi` beyne'l-`ilm ve'l-`amel en-nâfi` fî es-sinaâ`ti'l-hiyel*. Türk Tarih Kurumu.

Tekeli, S. (2018). *Tarihten günümüze Mehter*. Cenova Yayınları.

Tezbaşar, A. (1975). *Mehter tarihi teşkilatı ve marşları*. Berksoy Basımevi.

Tournefort, J. (2008). *Tournefort seyahatnamesi* (A. Berktaş & T. Tunçdoğan, Çev.). Kitap Yayınevi.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. Cem Yayınevi.

Turan, O. (1984). *Selçuklular zamanında Türkiye tarihi*. Nakışlar Yayınevi.

Turan, O. (2005). *Selçuklular tarihi ve Türk İslam medeniyeti*. Ötüken Yayınları.

Türkgeldi, A. F. (1949). *Görüp işittiklerim*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Türkmen, M. N. (2009). *Mehter*. AVK Yayın Dağıtım. Barış Matbaası.

Uçan, A. (1997). Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü. *Bildiri Metni. 4. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*.

Uçan, A. (2000). *Geçmişten günümüze Türk müzik kültürü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Urfalı Mateos Vekayinamesi ve Papaz Grigor'un Zeyli (1962). (H.D.Andreasyan, Çev.) Türk Tarih Kurumu.

Uslu, R. (2011). *Selçuklu topraklarında müzik*. T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. Millî Eğitim Basımevi.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988a). *Osmanlı Devleti'nde saray teşkilatı*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988b). *Osmanlı Devlet teşkilatına medhal*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Vural, T. (2011). Osmanlı dönemi mehter geleneği. *Askerî Tarih Araştırmaları Dergisi*, (18).

Vural, T. (2012). Türk askeri müziğinin savaşlardaki yer ve önemi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 4(13).

Vural, T. (2013). *Türklerde askeri müzik geleneği Tuğ Nevbet Mehter*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Wells, C. (1984). *İnsan ve dünyası*. Remzi Kitabevi.

Yöre, S. (2014). Osmanlı ve Türkiye müzik kültüründe bir Üsküdarlı: Osman Zeki Üngör. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VIII*, 2, 203-215.

Arşivler

Armoni Mızıkası Komutanlığı Arşivi
Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Arşivi
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)
İbrahim Hakkı Konyalı Kütüphanesi Arşivi
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi
MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu Arşivi
San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi
Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
TRT Nota Arşivi

Belgeler

Nadiri Divani H.889 (TSMA)
Surname-i Vehbi 3593 116a (TSMA)
Şehinşahname II 160a (TSMA)
A.DVN. 111-22 (BOA)
HR.TO. 102-88 (BOA)
Y.PRK.ASK. 192/40 (BOA)
Y.PRK.ASK. 192/41 (BOA)
Y.PRK.TKM. 37/47 (BOA)

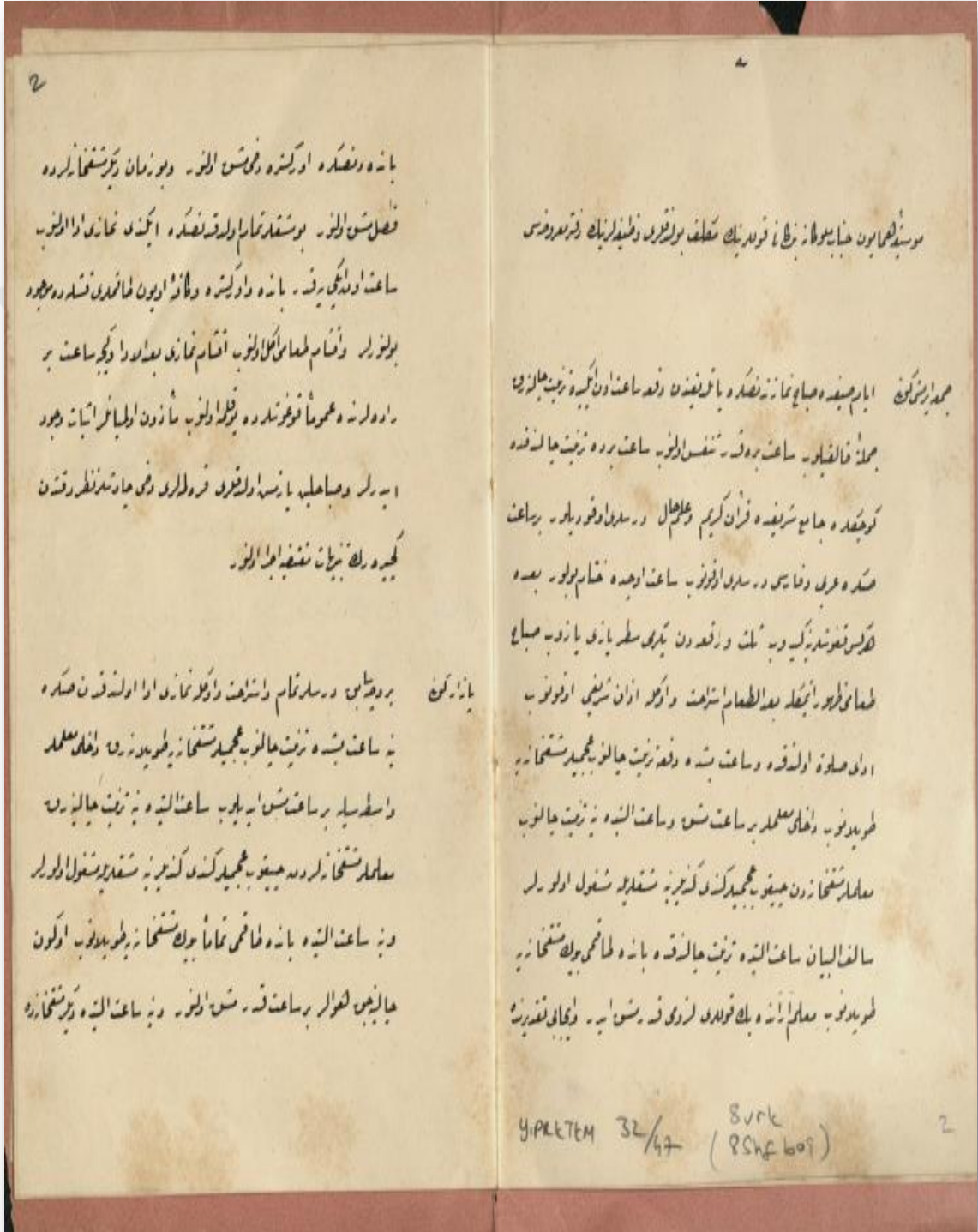
E-Kaynaklar

<https://www.tamga.org> (Erişim Tarihi: 19 Ekim 2019)
<https://www.cabrillo.edu> (Erişim Tarihi: 19 Ekim 2019)
<https://www.uyghurensemble.co.uk> (Erişim Tarihi: 22 Ekim 2019)
<https://www.archivesermanuscripts.bnf.fr> (Erişim Tarihi: 01 Kasım 2019)
<https://www.europeana.eu> (Erişim Tarihi: 27 Şubat 2020)
<https://www.msb.gov.tr> (Erişim Tarihi: 18 Mart 2020)
<https://www.cso.gov.tr> (Erişim Tarihi: 04 Nisan 2020)
<https://www.kkk.tsk.tr> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2020)
<https://www.msu.edu.tr> (Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2020)
<https://www.archives.saltresearch.org> (Erişim Tarihi: 15 Eylül 2020)

EKLER

Ek 1. Musika-i Hümayûnun Haftalık Faaliyetlerini Belirten Defter

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA, Y.PRK.TKM, 32/47)



فصل طامی و بعد کرده خود باش اولوز ساعت طغوز زده لرند
زین حالوز با نه طامی شده سارری و لیه لر نیک استقامدی
بفروری اجر اولوز ساری هم چون جناب ملا زده جا ساری انبای
خدمت جلالت حضرت شریف الصدیق و معبود بت اولوز با نه طامی
شد بعد از ساعت اولوز بی رفت - شده معبود بولوز لر

بار اولوز

سابقه در و در تمام بولون حسنه معانی محمد آری که نکت ذکره
رغمه بار اولوز تعالی کوسه لر بعد از ساعت و طعام اولوز اولوز
نمازی ادا اولوز زنده ساعت بنده محمد شکرانه بر طوبی اولوز
و هائی معلوم بر ساعت شکرانه انبای و ضیف اولوز محمد کنی
کنی که بزرگ و شکرانه ساعت طغوز شده - سوز اولوز لر بولون
ساعت البه جا با نه طامی در قافله شکرانه اجر اولوز

صالحی

به سابقگی در سدر اولوز با شکرانه و طعام اولوز نمازی بعد از
محمد شکرانه صکره ساعت البه اولوز طامی بر نعل طامی
و بعد کرده ایجابی تقدیر نه اولوز و قافله شکرانه اجر اولوز

دوایه کون

کافالاسی در سدر اولوز و طعام اولوز محمد شکرانه صکره
ساعت البه بعد کرده ایجابی تقدیر نه یا اولوز طامی اولوز
شکرانه اجر اولوز

نخست کون

عموما کویک هر چه در خانه نمازی اولوز رخصت و بر بلور
و بولوز ما دون اولوز سابقه سالها لرند و شکرانه اجر

محمد کون

علی الصباغ که شکرانه معبود بولوز ساری و لیه لر بولوز
با در جمعه سوزی سوزی بولوز سوزی سوزی سوزی سوزی

ساعت اول این بر قدر موجود بر نور لر آرزو با این راب سس در می آید
ساعت دوم عین عینک اینها سن صد که به عمر ما قدر عورت اولوب

سالها لیاقت بختی بختی عجب در وقت در این یکی خدمت سالها از آن
بر لیاقت در وقت بختی بر بر بر بر بر بر بر بر بر بر بر بر بر بر
بر سر خدمت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت
زمانه در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت
در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت در وقت

تقدیر بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
عمرم تو فرزند در سار کله تقسیم در دعا به اولوب مجرب در وقت
از این بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

ز برده معوضه در سار کله تقسیم در دعا به اولوب مجرب در وقت
انعام این بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

بر لیاقت بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
فانکرام بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
نورانی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

تقدیر موجود بر لیاقت بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

بر لیاقت بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
نورانی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

تقدیر موجود بر لیاقت بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

نورانی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی
بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی بختی

موسسه هجرون جنبان مولایان منظم در میان داهلس حقه برلونه بعضی شرف ازای سوع
 و حدود جردوه امر دزمانه صلحون سرتا هجرون صفای سینه برلونه و لغو بویه در
 طرغ طرغ ایلام اولونه مطابق برده بر غله دادا چه بر ایام موم موسسه هجرون
 رک منعم درک خصوصاً داخل حقه جاری در اول اصول و فرائد دی دیا غره و بر
 حرام موم
 موسسه هجرون صلی سرتا هجرون مسوول موم بر موسسه سرتا هجرون بولنه بینه بزبان داهلس
 دی اکا کوره هم کتب و کلامه سرتا هجرون مروج بر جوده اولی ادعا برکنده بوده کرسیده
 اول کمال اجیده اریه صحتی کرسیده و جمع مکاره وجود کنی جوده بولنه حداف
 مطلقه حقه هجرون و نیزه و نظام و اداع کلام ماده ای و لغو بر بعضی کانه بزبان
 ای سراس کوره در رک صایطه و ای سراس کوره کرمه حقه بولنه بینه بولنه بینه و حیات
 امور و بینه موسسه هجرون اول و صایطه اولونه سرتا هجرون مولایه مسوول سرتا
 عالیه و صف و اریه کرسیده بر موم حلاله بولنه و سراس کوره و لغو علامه
 چرتیه کوبه حیات اجوده کرسیده و بینه موم و موم کرسیده اول و بینه و لغو علامه
 در کوره اولی و سرتا هجرون بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه
 می کرسیده کوبه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه

زیر و تویج ایس و سینه اولونه امر اریه موسسه هجرون اولونه سرتا هجرون سرتا هجرون
 صفای سینه برلونه و لغو بویه در
 طرغ طرغ ایلام اولونه مطابق برده بر غله دادا چه بر ایام موم موسسه هجرون
 رک منعم درک خصوصاً داخل حقه جاری در اول اصول و فرائد دی دیا غره و بر
 حرام موم
 موسسه هجرون صلی سرتا هجرون مسوول موم بر موسسه سرتا هجرون بولنه بینه بزبان داهلس
 دی اکا کوره هم کتب و کلامه سرتا هجرون مروج بر جوده اولی ادعا برکنده بوده کرسیده
 اول کمال اجیده اریه صحتی کرسیده و جمع مکاره وجود کنی جوده بولنه حداف
 مطلقه حقه هجرون و نیزه و نظام و اداع کلام ماده ای و لغو بر بعضی کانه بزبان
 ای سراس کوره در رک صایطه و ای سراس کوره کرمه حقه بولنه بینه بولنه بینه و حیات
 امور و بینه موسسه هجرون اول و صایطه اولونه سرتا هجرون مولایه مسوول سرتا
 عالیه و صف و اریه کرسیده بر موم حلاله بولنه و سراس کوره و لغو علامه
 چرتیه کوبه حیات اجوده کرسیده و بینه موم و موم کرسیده اول و بینه و لغو علامه
 در کوره اولی و سرتا هجرون بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه بولنه بینه
 می کرسیده کوبه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه بینه

ضابطه نامه ملوک ابرام کلانده اوله بقده بوزورده برحق دوقولدی نغزدره برده مورده مسافه
 امضای اجلاس حسنه خانوده و معلومه و الهف ایلی بیانه مسخره اولده سابعاطونه حیات
 بار ساجوره تکافایه کورده بقیه قیور
 موسسه القیوم رافنده نوزده حیات و طبعی مه القیوم باقم عسکه ازاد و جاهد ساعده بالامکانه
 اهلبلبله دربر کلانده برالیه بوزورده دوقولدی حیات و طبعی دمی انفا لویه مورده مستغذی
 ظاهره جفا برده نص و بقیه نور

کونوع مشرد و بطلوره و عبادت و طاعانه و زنده در دفعه معانی زینیات راجله و کس ازاد و کس
 و حیات مشرفه راز العیوم حای اولوم اصول و قواعد موسسه القیوم و جده خلق و نای
 ساجا پشای اولومه لوی شخصی حیات و زینیات راجله کجوم اصول بوزورده عده کورده نوزده
 کورده اولوم رگورده نای مراددی کسول نگاه نگارم انشاء حقه خلق ساجا کورده
 اوده زین عده و نغز کلانده اولساره و فاطمه همالده امروزانه حقه نوزورده
 سولتو نغز ملوک بار ساجا ازاد حقه کلانده ۱۶ ایشین
 عده کورده
 نای زمانه حقیقت
 سید زین



بمجلسی فوادی سلك زكرو لعمريه زكرك فاذ امور وخصمانه وطاقات
وعمالا سببلك مجلس روينا بر ابعای رخصت اید.

زخو صبا ابعای فوادی بجهت افراذك سفلیه زانویوب باز در لریه و طاق امور
وخص صبه رخصت بر بر نوبتلك كل شخصه و بولمده رفت وطاقات اید بر
رسل لعمريه و رزده دزه فوسه برادیش بر ابعای فوادی و لوب حاجین
كسی بجهت بر نوبتلك و بوزنید رفت صبه و كینور و كونه زكرو لعمريه
بر نوبتی و لوب بوزده فوسه لعمريه و طاق وطاقات رفت اید بر
و كجاری لعمريه و برادیش و لوب فوادی و لوب بهر ساعده و كینور
عوض الخور فرمان

Ek 2. Giuseppe Donizetti'nin Müzikal Analizi Yapılan Eserlerine İlişkin Orijinal Notalar

Raccolta Di Diversi Pezzi Di Musica Composti Da Giuseppe Donizetti Per Musica Militare
San Pietro a Majella Konservatuvarı Kütüphanesi Arşivi



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include "Solo" at the top left, "Vrio" on the left side, and "fine" written across the middle of the score. The notation is dense and appears to be a vocal or instrumental part. There are some ink smudges and a large scribble on the lower left side of the page.

18 = Canyon March = 9: David Beij =

refrain

fine

20 *Canzona Nuova, volando inimitere la Mercia Imperialafanf Meisim age*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title at the top is "20 Canzona Nuova, volando inimitere la Mercia Imperialafanf Meisim age". The score is written in a single system with two staves. The upper staff uses a soprano clef and the lower staff uses an alto clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A "refrain" section is indicated in the lower part of the score. The piece concludes with a "fin" marking and a large decorative flourish.

20. Ervel Benina Rasle Darin — Gi Keffik Zendi

alt. 19

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title '20. Ervel Benina Rasle Darin — Gi Keffik Zendi' is written in cursive. Below the title, there are several staves of music. The first staff is marked 'alt.' and '19'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A section of the music is labeled 'refrain'. The paper shows signs of age, including some staining and a circular stamp in the lower right corner. The stamp contains the text 'PUBLISHED BY THE NATIONAL ARCHIVES' and 'WASHINGTON, D.C.'.

36

Marsch 9: Mahmud Giaouri (Vergil) 9: Donizetti

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves of music. The notation is dense, with many notes and rests, suggesting a complex piece. The handwriting is in dark ink on aged, yellowish paper. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. There are some annotations and markings throughout the score, including slurs and dynamic markings. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

D. C.
Finis et fin
Tanga rajahia

19 *Andante* *Dimesso*

Fine

Trio

Sc

54 *Larghetto*

fine

vivo

ASTORIA
MAY 17 1880
MUSIC LIBRARY

Sonretto

A handwritten musical score on aged paper, consisting of ten systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic values. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. A blue circular library stamp is visible on the right side of the page. The word *fine* is written at the end of the fourth system, and the initials *de* appear at the end of the tenth system.

fine

de

115

Andante

p

cresc.

dim.

pp

f

Co. 9a

otto

fine