

Osmanlı/Türk Musikisinde Nota ile İcra Sürecinin Başlangıcı, Gelişimi, Nota Yayıncılığı ve Repertuvara Etki Eden Kurumlar*

The Beginning and Development of the Performance Process with Notation in Ottoman/Turkish Music, Notation Publishing, and Institutions Influencing the Repertoire

ÖZET

Bu çalışma, Osmanlı/Türk musikisinde nota ile icra sürecinin ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi, nota yayıncılığı ve notanın repertuvarın tespiti üzerindeki etkilerini, sürece yön veren kurumlar üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Yüzyıllar boyunca sözlü kültürün bir uygulaması olan meşk sistemiyle aktarılan Osmanlı/Türk musiki geleneğinde, 19. yüzyıldan itibaren porteli Avrupa notasının yaygınlaşmasıyla birlikte icra, eğitim, nota yayıncılığı ve repertuvar anlayışında önemli dönüşümler yaşanmıştır. Çalışmada, nota kullanımının gerekliliği, icra ve eğitim üzerindeki etkileri, nota yayıncılığı ile sözlü ve yazılı kültür arasındaki etkileşim, tarihsel ve müzikolojik bir perspektifle ele alınmıştır.

Araştırmamız, nitel bir yöntem olan belge incelemesine dayanmaktadır. Veriler; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait arşiv belgeleri, nota yayınları, musiki kurumlarının talimatnameleri, dönemin tanıklıklarını içeren hatırat ile müzikoloji literatüründe yer alan ikincil kaynaklardan elde edilmiştir. Toplanan veriler, kronolojik ve tematik bir yaklaşımla analiz edilmiş; nota ile icranın yaygınlaşmasının repertuvarın tespiti, standartlaşması ve korunması üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Farklı meşk silsilelerinden gelen notalar üzerinden değerlendirme yapan repertuvar, denetleme ve danışma kurumlarının repertuvara etkileri, dönemin tanıklıkları ve kurul toplantı tutanakları üzerinden incelenmiş olup karar mekanizmalarının hangi hususlarda etki ettiği ve karar alma aşamalarının neler olduğu tarafımızca incelenmiştir. Sonuç olarak, nota yazısının Osmanlı/Türk musikisinde yalnızca bir kayıt aracı olmadığı; icra anlayışını, eğitim modellerini ve repertuvarın günümüze aktarılma biçimini doğrudan etkileyen temel bir unsur olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı/Türk Musiki, Repertuvar Tespiti, Nota Yayıncılığı, Nota ile İcra, Modernleşme Süreci.

ABSTRACT

This study aims to examine the emergence and historical development of the performance process with notation in Ottoman/Turkish music, notation publishing, and the effects of notation on the determination of the repertoire, through the institutions that shaped the process. In the Ottoman/Turkish music tradition, which was transmitted through the meşk system, a practice of oral culture for centuries, significant transformations occurred in performance, education, notation publishing, and repertoire understanding with the widespread adoption of European notation from the 19th century onwards.

The study addresses the necessity of notation use, its effects on performance and education, and the interaction between notation publishing and oral and written culture from a historical and musicological perspective. Our research is based on document analysis, a qualitative method. Data sets are archival documents from the Ottoman and Republican periods, sheet music publications, regulations of music institutions, memoirs containing testimonies from the period, and secondary sources in musicology literature were used to obtain this data. The collected data was analyzed using a chronological and thematic approach; the effects of the widespread use of sheet music on the identification, standardization, and preservation of the repertoire were evaluated. The repertoire, which is evaluated based on sheet music from different training series, and the effects of supervisory and advisory boards on the repertoire were examined through testimonies from the period and minutes of board meetings. The aspects in which decision-making mechanisms were influential and the stages of decision-making were investigated by us. As a result, it has been shown that musical notation is not only a recording tool in Ottoman/Turkish music; it is a fundamental element that directly affects the understanding of performance, educational models, and the way the repertoire is transmitted to the present day.

Keywords: Ottoman/Turkish Music, Repertoire Identification, Sheet Music Publishing, Performance with Sheet Music, Modernization Process.

GİRİŞ

Osmanlı/Türk musiki, yüzyıllar boyunca sözlü kültürün belirleyici olduğu bir aktarım sistemi içerisinde şekillenmiş; repertuvar ve nazari bilgi, meşk geleneği aracılığıyla hafızadan hafızaya aktarılmıştır. Bu yapı içerisinde nota, uzun süre tali bir unsur olarak kalmış; müziğin esas taşıyıcısı işitsel bellek ve üslup aktarımı olmuştur. Ancak

Ezgi Tekin¹
İsmail Güngör²

How to Cite This Article

Tekin, E. & Güngör, İ. (2026). Osmanlı/Türk musikisinde nota ile icra sürecinin başlangıcı, gelişimi, nota yayıncılığı ve repertuvara etki eden kurumlar. *International Academic Social Resources Journal*, 11(1), 55-84. (e-ISSN: 2636-7637). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18823844>

Arrival: 21 January 2026
Published: 28 February 2026

Academic Social Resources Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Bu makale, birinci yazarın ikinci yazarın danışmanlığında tamamladığı “Osmanlı/Türk Musikisinin Nota ile Tespiti ve Nota İcrası Sırasında Karşılaşılan Problemler” başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden türetilmiştir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye, ORCID: 0009-0008-7475-4944

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0009-0004-0050-3051

19. yüzyılda hız kazanan modernleşme hareketleri, eğitim kurumlarının yeniden yapılandırılması ve Batı müziğiyle kurulan yoğun temas, Osmanlı/Türk musikisinde nota kullanımını kaçınılmaz hâle getirmiştir. Porteli Avrupa notasının yaygınlaşmasıyla birlikte müzik icrası, eğitimi ve repertuvarın korunması yeni bir çerçevede ele alınmaya başlanmıştır.

Bu çalışma, Osmanlı/Türk musikisinde nota ile icra sürecinin tarihsel gelişimini, bu süreci şekillendiren kurumlar üzerinden incelemektedir. Araştırmanın kapsamı, 19. yüzyıldan başlayarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan dönemi içermekte; nota ile icra ve eğitimin kurumsal temelleri üzerinde durmaktadır. Çalışma, bireysel icracı pratiklerinden ziyade kurumsal yapıların repertuvarın tespiti ve aktarımı üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Bu yönüyle araştırma, farklı üsluplara ilişkin mikro analizler veya saha temelli performans incelemelerini kapsam dışı bırakmaktadır.

OSMANLI/TÜRK MUSİKİSİNDE NOTA YAZISINA GEÇİŞİN DÜŞÜNSEL VE TARİHSEL NEDENLERİ

Osmanlı/Türk musiki mensupları, hafızalarındaki repertuvarı ve nazarî bilgileri, yüzyıllar boyunca sözlü kültürün en dikkat çekici yöntemlerinden olan meşk sistemiyle talebelerine aktararak onların hafızalarına emanet etmişlerdir. Yazılı kültürün bir parçası olan porteli Avrupa notasının, Osmanlı/Türk musikisinin repertuvarını tespit etmekte kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşmasıyla, musikişinasların eski alışkanlıklarından kolayca vazgeçtiklerini düşünmek günümüzde dahi pek mümkün görünmüyor. Sözlü kültürün kalıplarına alışan, düşünme ve ifade biçimlerini bu kalıplara göre bilincinde inşa eden insanın, yazılı kültüre geçer geçmez uyum sağlayamayacağını tahmin etmek güç değildir.

Dilbilimci Walter J. Ong'a göre; "Yazı tamamen içselleştirildikten sonra bile, eski zihinsel dünyada görüntüden ziyade işitilen ses, üstünlüğünü korumayı sürdürmüştür" (Ong, 2020). Ong bunu her ne kadar müzikal olmayan metinler için söylemiş olsa da aynı iddiayı yazılı müzik belgeleri üzerinden değerlendirmek mümkündür. Günümüzde, nota yazısını okumayı bilen ve eğitimin içerisinde kullanan müzik öğrencileri, herhangi bir eseri çalışırken işitsel bir yönlendiriciye (zaman zaman bir hoca olabileceği gibi, günümüzde dijital platformlardan takip edilebilen ses içerikleri de buna dahildir) ihtiyaç duymaktadırlar. Kişi, herhangi bir eserin tüm nüanslarını nota üzerinden öğrenebilse de -ki Osmanlı/Türk musiki nota yazımı nüansları belirtmekte oldukça eksiktir- üslup çalışmasını yapmak için dinleyebileceği bir örneğe ihtiyaç duymaktadır. Bu durumu farklı bir disiplin üzerinden değerlendiren Ong, hocaya olan ihtiyacın sebebini; "Okuryazarlığın tamamen yayılmadığı kimi toplumlarda, okuma heveslilerini metnin sakıncalarından koruyacak bir çeşit 'hoca'nın okurla metin arasında aracılık etmesi öngörülmüştür" sözleriyle açıklamaktadır (Ong, 2020).

Osmanlı/Türk musikisinde porteli Avrupa notasının kullanımı 19. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Her ne kadar öncesinde kısıtlı denebilecek bir çevrede Hamparsum nota azısı kullanılmışsa da musikişinaslar, müziğin nota yazısıyla ifade edilmesine alışık değillerdir. Muzıka-yı Hümâyün ile değişmeye başlayan musiki eğitimi sürecinde, porteli Avrupa notasını öğretmek için görevlendirilen musikişinaslar önce kendileri Hamparsum nota yazısını öğrenmişler ve porteli Avrupa notası ile karşılaştırmalı bir eğitim metodunu tercih etmişlerdir. Nota ile icra ve eğitim sürecinde Hamparsum nota yazısının bir köprü vazifesi gördüğü düşünülebilir. Tarihsel süreç içerisinde Ebced sistemi ile geliştirilen nota yazım sistemleri ise rağbet görmemiş, musikişinaslar arasında yaygınlaşmamıştır.

Dilbilimci Fischer, okuryazarlığın farklı kitleler üzerindeki etkilerini değerlendirirken; "Az sayıda seçkinin okuma yazma bildiği toplumlarda, yazı yazmanın konuşma dili üzerinde pek etkisi olmadığı görülmektedir. Buna karşılık okur-yazarlığın yaygın olduğu toplumlarda, yazının konuşma dili üzerindeki etkisi son derece büyüktür. Yazı, konuşma dilini korur, ayrıca kapsamlı toplumsal sonuçları olan dil-odaklı başka birçok süreci düzenler, standartlaştırır, yönlendirir, zenginleştirir ve yaratır" demektedir (Fischer, 2023). Müzik okuryazarlığı için de durum aşağı yukarı Fischer'in belirttiği gibidir. Nota okuryazarlığının artmasıyla birlikte, 19. yüzyıldan itibaren notaya alınmaya başlanan Osmanlı/Türk musiki repertuvarının, nüansları ifade etmede ne kadar yeterli olduğu tartışma konusu olmuştur ve bu tartışmalar günümüzde de devam etmektedir.

Başta belki bir dirençle karşılaşıldıysa da zamanla nota yazısının gerekliliği ve eğitimdeki rolünün anlaşılması, yazının insan bilincini değiştirmesi gibi, Osmanlı/Türk musiki eğitimi ve icra anlayışını da değiştirmiştir. Çünkü çağı yakalayabilmek için "davetsiz misafir olduğumuz modernliğin tedrisatından geçmemiz gerekmektedir" (Shayegan, 2023). Porteli Avrupa notasının kullanımının ve yaygınlaşmasının yanında çalgıların değişmesi ve çeşitlenmesi de Osmanlı/Türk musikisinin eğitim ve icra modellerini önemli şekilde etkilemiştir.

19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında çeşitlenen, kıraathane, gazino, bahçe, tiyatro, meyhane vb. musiki icra mekânları, fonograf ve gramfonun yaygınlaşmaya başlaması, halkın müziğe ulaşmasının önündeki engelleri ya da imkânsızlıkları önemli ölçüde azaltmıştır. Bu dönemde gelişen "piyasa musiki", musiki öğretmenlerini, ders talep eden öğrenci sayısını ve yayıncılık faaliyetlerini olumlu şekilde etkilemiştir. Notanın yaygınlaşması, yayıncılık faaliyetlerini, yayıncılık faaliyetlerinin artması da basılı musiki literatürünü olumlu şekilde etkilemiştir (Alimdar, 2016).

Yüzlerce yıllık repertuarın notaya dökülmesi zorunluluğu ortaya çıktığında, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin oluşturulmasıyla resmî olarak başlayan çalışmalar, Cumhuriyet'in ilânından sonra da çeşitli heyetler, kurullar ve resmî kuruluşlar tarafından sürdürülmüş, Hüseyin Saadettin Arel ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in çalışmalarıyla yeni müzik politikaları uygulanmaya çalışılmıştır.

NOTA ile MUSİKİ İCRA ETMENİN NEDENLERİ VE GEREKLİLİĞİ

Nota yazımının en önemli amacı, mevcut repertuarın kayıt altına alınarak unutulmamasını sağlamaktır. Eserlerin yaygınlaşmasını sağlamak ya da icrada ve eğitimde notayı kullanmak önemli amaçlar arasında olsa da ilk etapta düşünülen eserleri nisyandan kurtarmaktır. Sözlü kültür geleneğinden yazılı kültüre geçişlerde bu gibi öncelikler doğal karşılanmalıdır kanaatindeyiz.

Nota yazısının, yazılı bir kayıt olması bakımından, tarihî belge niteliği de bulunmaktadır. Osmanlı/Türk musikisi repertuarının notaya alınış sürecinde görev yapan heyetler için, kendilerinden önce yazılmış notaların kanıt niteliğinde kullanıldığı bilinmektedir. El yazısıyla kaydedilen notaların bazılarının ise, müzikal değerlerinin ötesinde sanatsal değerleri de vardır. Gerek Osmanlı/Türk musikisinde gerekse Avrupa musikisinde pek çok bestekârın el yazısı notaları, tarihsel belge olmalarının yanı sıra birer sanatsal değer taşımaktadır (Yöre, 2022).

Osmanlı/Türk musikisi geleneğinde nota yazısı kullanılmadığından, günümüzdeki icralara kıyasla oldukça özgür bir şekilde icra ediliyordu. İcrada birlik ve değişmezlik söz konusu değildi. Her ne kadar özellikle 20. yüzyılın başından itibaren nota ile icra etme gerekliliği ortaya çıkmışsa da Osmanlı/Türk musikisinin bazı teknik özellikleri sebebiyle, günümüzde de nota ile icra esnasında bazı farklılıklar göze çarpmaktadır (Behar, 1987). Notanın yaygınlaşmasıyla gelişen notayla icra alışkanlığı, beraberinde bazı kuralları da getirmiştir. İcradaki hatalı seslerin azalması, yeni eserlerin öğrenilmesinin ve icrasının kolaylaşması gibi olumlu etkilerin yanında, birebir notayı okumanın iyi bir icracılık olduğu ve icranın standartlaşarak üslûp kayıplarının ortaya çıkması gibi olumsuz etkileri de olmuştur (Aksoy, 2022).

Üslûp kayıplarının notayla bağlantılı sebeplerinden biri de notanın yaygınlaşmasıyla, meşk sisteminin eski kudretini kaybetmesidir. Hocasız çalgı öğrenme metotlarının yaygınlaşması, nota yazısının müziğin icrasına dair pek çok problemi kolaylaştırması gibi sebeplerle, meşk sisteminden uzaklaşan talebeler, notanın ifade edemediği üslûp bilgisinin eksikliğiyle karşı karşıya kalmışlardır. Meşk sisteminin gücünü yitirdiğini düşünen bazı güfte mecmuası derleyicileri, aynı şüphelerle nota ile icraya ve eğitime karşı direnç göstermişlerdir. Bazıları ise nota ile icra ve eğitimi modernleşmenin gerekleri arasında görmüşlerdir (Behar, 2024).

Nota ile icranın gerekliliğinden Tanzimat döneminde bahseden Ahmed Mithat Efendi, notasızlığın doğurduğu sonuçları ve nota ile icranın getirdiği kolaylıkları şu sözlerle anlatmaktadır:

“Notaya alışanların ezberden bir şeyi terennüm edip edemeyecekleri meselesine gelince: Evvela sorarız ki: Matlup olan, mûsikîyi ezberden icra etmek midir? Bu zaruri midir? Hâla bu şüphede bulunan zâta demiş olduğumuz gibi klasik mûsikîmizi yani eski eserleri okuyanlar, onları tamamen ezberden mi okuyorlar? Sayfalar dolusu ‘ten tene dir la yeel li’ ler ezberde kalır şeyler midir? Üstadlardan sayılan mûsikanımızın her birinin mecmualarını koyunlarında gezdirmek mecburiyetleri nereden gelir? Bazı ufak tefek şeyleri ezberden okumak imkânına gelince bu hâl, nota usûlünün kullanıldığı yerlerde ve mûsikîlerde de vardır. Askeri bandolar, askeri hareketler esnasında marşlarını ezberden çalışıyorlar mı? Ama konser, tiyatro gibi salonlarda piyano ve ona eşlik eden bir iki sazın terennüm etmesi gibi yüksek mûsikîlerde erbabının birçok meşklerle ezberlemiş oldukları parçaları bile notasız çalmaya cesaret edememeleri zaruridir. Zira onlarda tavır denilen keyfi değiştirmeler ve tahribata asla izin verilmez. Ne yazılmış ise o icra edilecektir. Bir noktayı değiştirmek en büyük ayıplardandır. Bizim sanatkârimızdan, sazende ve hanende yirmi otuz kişinin bir yerde mûsikî icra ettiklerini bilemeyiz” (Arslan, 2020).

Nota ile icranın Osmanlı/Türk musikisine en büyük etkisi, icranın birlik beraberlik içerisinde sağlanabilmesine kapı aralamaktır. Nota yazısının varlığı, müziği yalnızca işitsel bir materyal olmaktan çıkarmış, görsel bir materyalle destekleyerek üzerinde bilimsel çalışmaların yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Notayla birlikte değişen müziği algılama ve düşünme biçimleri, icrayı da etkilemiştir. İcradan nota yazım tekniklerine, ses sistemlerinden musiki tarihine kadar geniş bir yelpazede görülebilen etkiler, gelecek yıllarda yapılacak bilimsel çalışmalara dayanak olması bakımından önemlidir.

Nota ile İcra Edilen Musikinın Eğitimdeki Rolü

Çalışmamızda yalnızca Osmanlı/Türk musikisi eğitiminin nota ile değişimi ele alınacak, Osmanlı İmparatorluğu'nda nota ile Avrupa musikisi eğitimi veren kurum ve kişiler konumuzun dışında kaldığı için bahsedilmeyecektir. Öncelikli hedef icrada ya da eğitim modelinde tek tipleşme olmasa da çağın gerekliliği

olarak Osmanlı/Türk musikisi eğitimini Avrupa'daki müzik eğitimi gibi sistemli bir hâle getirmek isteği olabilir. İcrada ve eğitim modelindeki tek tipleşmenin, sistemli eğitime geçmenin sonuçlarından biri olduğu söylenebilir.

Tanzimat döneminin önemli gelişmelerinden olan Osmanlı eğitim sistemindeki değişiklikler, 1869 yılında Maarif Nizamnamesinin yürürlüğe girmesiyle başlamıştır. Nizamname kapsamında 1873 yılında açılan Darüşşafaka, Osmanlı/Türk musikisi derslerinin düzenli bir program ve bir müfredat çerçevesinde okutulduğu ilk resmî lise ve dengi okul olması bakımından, Osmanlı/Türk musikisi tarihinde önemli bir yere sahiptir. Musiki dersleri 1874 yılında programa dâhil edilmiş ve bu tarihten 1897 yılında vefatına kadar Zekâi Dede okulun musiki hocası olarak bilâbedel görev yapmıştır. Modernleşme hareketleri içerisinde kurulan Darüşşafaka'da musiki derslerinin, Zekâi Dede tarafından meşk usûlüne uygun şekilde sürdürüldüğü bilinmektedir (Behar, 2014).

Zekâi Dede'nin vefatının ardından, yerine oğlu Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy) görevlendirilmiştir. Cumhuriyet'in ilânından sonra, 1925 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu'na göre ilk ve orta dereceli okullardaki musiki eğitimi "Batı müziği esasları ve pedagojisi"ne göre düzenlendiğinden, Darüşşafaka'daki musiki eğitimi de bu doğrultuda tekrar ele alınmıştır. 1927 yılında Darüşşafaka yöneticileri tarafından yapılan açıklamaya göre; okulda hem Avrupa musikisi hem de Osmanlı/Türk musikisi okutulmakta ve dikkat çeken bir şekilde "her ikisinde de nota tatbik edilmektedir" diye özellikle belirtilmektedir. (Behar, 2022).

Resmî ve özel pek çok kurumda, Avrupa müziğinin gerekliliklerinin yanında geleneksel yöntemler de kullanılmaya devam edilmiştir. II. Meşrutiyet'in hemen ardından Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti, ilk özel konservatuvar niteliğindeki Üdî Fahri Kopuz önderliğinde kurulan Dârü't-tâlim-i Mûsikî, I. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru kurulan Üsküdar Mûsikî Cemiyeti ve ilk resmî konservatuvar olan Dârü'l-elhân gibi kurumlarda musiki eğitimi; nota, solfej ve nazariyat gibi Avrupa usûlü eğitim ile geleneksel eğitim ve aktarım metodu olan meşk sistemi birlikte uygulanacak şekilde sürdürülmüştür. Maarif Vekâleti'ne bağlı tüm okullarda Osmanlı/Türk musikisi eğitiminin yasaklanarak tamamen Avrupa müziği öğretimine dair bir müfredatın yürürlüğe girdiği 1926 yılından, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kurulduğu 1975 yılına kadar Osmanlı/Türk musikisi eğitimi resmî eğitim kurumlarında yapılamamıştır (Behar, 2014).

Nota kullanımının artmasıyla birlikte, 20. yüzyıl başlarından itibaren, Osmanlı/Türk musikisinin yüzlerce yıldır hafızalarda olan repertuarı tespit edilerek notaya alınmaya başlanmış, bestekârı tespit edilebilen eserler üzerinden dönem üslûpları belirlenmeye çalışılmış, musiki tarihi oluşturmak için pek çok çalışma yapılmıştır (Aksoy, 2022). Bütün bu çalışmalara rağmen "bilinçli ve sistemli" bir çalgı eğitim metodu tespit edilememiştir. Geleneksel öğretim ve aktarım metodu olan meşk sisteminde çalgı eğitimi, hocanın seçtiği bir saz eserinin meşkiyle gerçekleştirildiğinden, Avrupa musikisindeki gibi çalgıyı öğretmek için özel olarak hazırlanmış eserler ya da "pedagojik parçalar" yoktur. Çalgı öğretiminde kullanılacak alıştırma ve ıskaletler, basılı çalgı metotlarıyla mümkün olmuştur (Behar, 1993). Çalgı öğretimi için özel olarak hazırlanmış metotların "yokluğu veya yetersizliği", Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kuruluşuna kadar ciddi bir sorun olarak nota ile eğitim taraftarı olan musikişinasları zorlamıştır (Behar, 2015).

Günümüzde nota kullanımı çoktan yaygınlaşmış, hatta kemikleşmiş diyebileceğimiz bir sistem hâline gelmiştir. Tamamen notasız ve şifahî yollardan sürdürülecek bir müzik eğitimi söz konusu değildir fakat uygulamadaki yöntemlere baktığımızda Osmanlı/Türk musikisi eğitimi için artık nota ve meşkin birlikte uygulandığı melez bir sistem üzerinden ilerlemektedir diyebiliriz. Yüzyıllar boyu şifahî yollarla aktarılan eserlerin notaya alınış süreçleri, izlenen yöntemler ve güvenilir kaynaklar göz önüne alındığında ise; eserlerin orijinalinin nasıl olduğu, esere sadakat, bestekârın eserine saygı, varyasyon vb. konularda tartışmalar günümüz icracıları ve müzikologları arasında varlığını sürdürmektedir.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA NOTA ile MÜSİKİ EĞİTİMİ VEREN KURUMLAR

Osmanlı tarihi bakımından önemli bir dönüm noktası olan 19. yüzyıl, hızlanan Batılılaşma hareketleri sebebiyle imparatorluğun kültür sanat yaşantısını da önemli şekilde etkilemiştir. Askerî alandaki değişim, beraberinde yeni bir müzik okulunun kurulmasına sebep olmuş, kurulan yeni okul da kendisinden sonra gelen pek çok kurumu ve imparatorluk musiki yaşantısını etkilemiştir. Porteli Avrupa notasının musiki eğitiminde zaman içerisinde çok önemli bir konuma gelmesi, Osmanlı/Türk musikisi dağarının tespit edilerek notaya alınması, basılı materyallerin yaygınlaşmasıyla eğitimde notaya yer vermenin öğretimi kolaylaştırması gibi sebeplerle müzik okuryazarlığının da zamanla arttığını tahmin etmek güç değildir.

Muzika-yı Hümâyun

Osmanlı devlet teşkilatında, Mehterhâne-i Hümâyun'un kuruluşu, tarihî kayıtlara göre, Selçuklu hükümdarı tarafından 1289 yılında Osman Gazi'ye gönderilen "davul, nakkare, girenay, 'savaş borusu' denilen teşrifat ve

ahenk âletleri” ile tarihlendirilir (İrtem, 2018). Mehterhane, I. Murat döneminde gelişmeye başlar ve Fatih Kanunnamesi ile devletin resmî kurumlarından biri hâline gelerek teşkilatlandırılır (Turan, 2022). Osmanlı İmparatorluğu’ndaki resmî varlığını II. Mahmud döneminde cereyan eden Vaka-i Hayriye’ye kadar sürdürmüştür.

1826 yılında II. Mahmud’un verdiği emirle, Yeniçeri Ocağı’nın kapatılıp yerine Avrupa tarzında yeni bir ordu kurularak adı Muallim Asâkir-i Mansure-i Muhammediye olarak ilân edilmiştir. Ordu Avrupa tarzında olduğu için, askerî müziğin de Avrupa müziği gibi olması gerektiği düşünülmüş, kapatılan Mehterhâne-i Hümayûn’un yerine Muzika-yı Hümayûn kurulmuştur (Öztuna, 1990). Saraydaki tüm musiki teşkilatı Muzika-yı Hümayûn bünyesinde toplanarak tüzel bir kişilik olan bando oluşturulmuştur (Duygulu, 2024). Yeni askerî bandoda Avrupa tarzında müzik icra edileceğinden, kurumun başına bir Avrupalının getirilmesinin uygun olduğu düşünülecek, bando takımının ilk şefi olarak Osmanlı tebaasından Fransız asıllı Mr. Manguel görevlendirilmiştir. Mr. Manguel ile geçen ilk dönem, Muzika-yı Hümayûn’un “altyapı”sının oluşturulduğu hazırlık dönemi olarak düşünülebilir. İlk etapta, Osmanlı/Türk musikisi çalgılarını icra eden musikîşinaslara Avrupa çalgıları öğretilerek Mr. Manguel’in idaresinde otuz Enderûn ağasıyla ilk bando takımı kurulmuştur (Alimdar, 2016). Gazimihal, ilk bando topluluğundaki kişi sayısını, Tayyazade Atâ Bey’in “Tarih-i Atâ”sından yola çıkarak yirmi bir olarak belirlemiştir (Aksoy, 2003). Atâ Bey’in bir kardeşinin de ilk bandonun üyeleri arasında olduğunu belirten Gazimihal, ilk kadroyu eksiksiz yazan tek müverrihin de Atâ Bey olduğunu söylemektedir (Gazimihal, 1955).

İlk denemeler istenen sonucu vermeyince, daha usta bir hoca arayışına girilerek elçilikler aracılığıyla araştırılmaya başlanmıştır (Gazimihal, 1955). Sardunya ve Piemonte Krallığı’nın İstanbul’daki elçiliği aracılığıyla bulunan Giuseppe Donizetti, 7 Kasım 1827 tarihinde resmî olarak “Osmanlı Muzikalarının Baş Ustakârı” olarak görevlendirilmiştir (Aracı, 2023). Giuseppe Donizetti’nin, bestelediği operalarla dünya çapında ünlenmiş Gaetano Donizetti’nin kardeşi olduğu düşünülünce, bu aileye mensup bir kişinin Osmanlı’nın askerî müzik teşkilatının başına getirilmesi, konuya ne kadar önem verildiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir (İrtem, 2018).

Giuseppe Donizetti’nin, göreve başladığında birlikte çalışacağı musikîşinasların Hamparsum notasını bildiklerini tespit edince, porteli Avrupa notasını öğretebilmek için önce kendisi Hamparsum notasını öğrendiği bilinmektedir. Karşılaştırmalı bir yöntemle porteli Avrupa notasını Osmanlı musikîşinaslarına öğreten Donizetti, önce her işaretin ve Türkçe perde isimlerinin Avrupa musikisindeki karşılığını listelemiş, porte üzerindeki yerleşimi anlatmış ve birkaç haftalık çalışmayla amacına ulaşmıştır (Gazimihal, 1955). Donizetti’nin talebiyle, İtalya’dan yeni çalgılar getirtilmiş ve bu çalgıların eğitimini verecek uzmanlar Osmanlı İmparatorluğu’na davet edilmişlerdir (Özcan, 2020).

1831 yılında, yeni orduya subay yetiştirilmesi amacıyla Mekteb-i Umûm-ı Harbiyye’nin açılmasına karar verilmiştir. Kurum, bünyesinde Muzika-yı Hümayûn’u da barındırmaktadır. Karardan üç yıl sonra, 1834’te okul, Maçka semtinde açılmıştır (Özcan, 2020). Kuruma ait maaş defterlerini inceleyen Alimdar, 1835 tarihli defterde, nota yazmakla görevlendirilmiş Necib Bey isimli bir zata rastlamıştır. Söz konusu tarihte yaklaşık 100 müzisyeni bünyesinde bulunduran kurum için nota yazımının ciddi bir mesai gerektiğini vurgulayan Alimdar, 19. yüzyılın son çeyreğinde gelişmiş olan nota yayıncılığına rağmen, günümüzde Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası Komutanlığı arşivinde bulunan notaların matbu olmadığını özellikle vurgulamaktadır (Alimdar, 2016).

Zaman içerisinde ihtiyaçlarına göre şekillenen Muzika-yı Hümayûn’da, yerli kadrolar yetişene kadar yabancı uyruklu uzmanlar yalnızca idareci olarak değil, müzisyen ve hoca olarak da görev yapmışlardır. Avrupalı uzmanlara ulaşmak hususunda elçilikler ve kurumda görev yapan Avrupalı uzmanlar aracılık etmişlerdir. Avrupalı hocalar tarafından yetiştirilen pek çok Osmanlı vatandaşı da Muzika-yı Hümayûn’da hoca, idareci ve şef olarak görev yapmışlardır (Alimdar, 2016). Kurum bünyesinde kurulan ilk bölüm bando olsa da zamanla başka bölümler de eklenerek geliştirilmiştir. (Alimdar, 2016). Askerî Saray Bandosu, Saray Orkestrası, Saray Opera ve Operet Orkestraları, Saray Korosu, Saray Tiyatrosu gibi bölümlerinin yanında çeşitli oda müziği topluluklarını da kapsayan Muzika-yı Hümayûn’un Osmanlı/Türk Musikisi Fasil Heyeti ve Müezzinan şubeleri de vardır. Fasil heyeti, “Fasl-ı Atîk” ve “Fasl-ı Cedîd” olarak iki gruptan oluşmaktadır. Fasl-ı Atîk ve Müezzinan şubeleri Muzika-yı Hümayûn’un açılmasından önce de saray bünyesinde musiki icra eden topluluklardır ve kurumun açılmasıyla aynı çatı altında toplanmışlardır. (Özcan, 2020).

Fasl-ı Cedîd şubesi, “Santûrî Miralay Hilmi Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey ve Binbaşı Faik Bey gibi müzisyenler” tarafından kurulmuştur. Osmanlı/Türk musikisinin çoksesli hâle getirilmesiyle ilgili ilk çalışmalar, Fasl-ı Cedîd şubesinde yapılmıştır (Alimdar, 2016). Avrupa musikisinin majör-minör dizilerine uygun olabilecek makamlardan bestelenmiş “peşrev, saz semâîsi, şarkı, köçekçe ve oyun havaları”nı çoksesli hâle getirerek oluşturulan Fasl-ı Cedîd, repertuarı, icra edilirken topluluğun bagetli bir şef tarafından

yönetilmesi bakımından da dikkat çekicidir (Özcan, 2020). Bünyesinde bulunan pek çok topluluğun yanı sıra, Ertuğrul Badosu, Topçu Muzikası, Bahriye Muzikası ve Bahriye Müzik Mektebi, Sıbyan Muzikası ve Darülaceze Muzikası da Muzika-yı Hümâyun kadroları tarafından kurulmuştur (Kosal, 2001).

II. Meşrutiyet'in ilânıyla (1908), devlet görevlerinde yabancı uyruklu kişilerin görevine son verildiğinden, bu karar pek çok hocası ve yöneticisi yabancı uyruklu olan Muzika-yı Hümâyun'u da etkilemiştir. Kurumun başına Saffet Bey (Atabini) getirilmiş ve uzun yıllar süren çalışmalarının ardından Avrupa tarzındaki ilk senfoni orkestrası da Saffet Bey döneminde kurulmuştur (Özcan, 2020). 1918 tarihinde Muzika-yı Hümâyun'un kurumsal yapısı biraz değişerek içerisindeki topluluklardan bazılarının çalışmalarına son verilmiştir. Bünyesinde sadece musiki ile ilgili toplulukların kaldığı kurumda, Fasil Heyeti de İnce Saz Takımı olarak anılmaya başlanmıştır (Alimdar, 2016). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, imparatorluktan devralınan Muzika-yı Hümâyun, 1924 yılında Riyâseticumhur Mûsikî Heyeti adını almıştır. Kurumun kadrolarından, Riyâseticumhur Armoni Muzikası, Riyâseticumhur Filarmoni Orkestrası ve Riyâseticumhur Fasil Heyeti gibi genç Cumhuriyet'in müzik kurumları oluşturulmuştur. (Özcan, 2020).

Muzika-yı Hümâyun, musiki tarihimiz için en önemli dönüm noktalarından biridir. Avrupa musikisinin yaygınlık kazanarak musiki eğitimi ve aktarımındaki zihniyet ve uygulama değişiklikleri bakımından önemli bir kırılma noktası ve aydınlanma aracı olmuştur. Batılılaşma hareketleri III. Selim döneminde başlamış olsa da asıl değişim süreci ve reformların kurumsal dayanağı Muzika-yı Hümâyun olmuştur (Benlioğlu, 2018). Geniş yapılanmasıyla da musiki tarihinde benzerine az rastlanan bir kurum olması bakımından önemlidir.

Dârü't-tâlim-i Mûsikî

II. Meşrutiyet'ten sonra kabul edilen Cemiyetler Kanunu ile pek çok dernek faaliyete başlamıştır, bu derneklerden önemli bir kısmı musiki dernekleridir. Çalışmamız bakımından musiki dernekleri arasında en önemlilerinden biri olan Dârü't-tâlim-i Mûsikî'nin ismi, günümüz Türkçesi ile musiki öğretim evi anlamındadır. Derneğin kuruluş tarihi bakımından bazı anlaşmazlıklar söz konusudur; Behar, “Darülmusiki-yi Osmani” adıyla 1908 yılında kurulduğunu, 1926'da Dârü't-tâlim-i Mûsikî adını aldığını belirtirken (Behar, 2014), Öztuna derneğin kuruluşunu 1908 yılına, Dârü't-tâlim-i Mûsikî adını almasını ise 1916 yılına tarihlendirir (Öztuna, 1990). Özcan ise; derneğin kuruluş tarihini 1916 olarak belirlemenin yanlış olduğunu, 1912 tarihinin kuruluş tarihi olduğunu belirtir ve amacının ses ve saz sanatkârları yetiştirmek olduğunu söyler (Özcan, 1994). Burada dikkati çeken, özel bir teşebbüsle kurulan Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk musiki okulunun, ilk resmî okuldan daha önce kurulmuş olmasıdır.

Dârü't-tâlim-i Mûsikî'nin musiki tarihimiz bakımından en önemli faaliyetlerinden biri çok sayıda nota yayını yapmış olmasıdır. Tanbûri Cemil Bey'in bestelerinin yayınlanan ilk külliyyatının altında da cemiyetin imzası vardır (Behar, 2014). İzak Algazi külliyyatı ile Ali Salâhî Bey'in ud metodu da cemiyetin önemli nota yayınları arasındadır. Öğretim programının ciddiyeti ve verdikleri konserlerin önemini yanı sıra cemiyet, doldurduğu plâklarla da musiki tarihimiz için çok önemli vesikaların günümüze ulaşmasına vesile olmuştur. Odeon firması tarafından kaydedilen plâkların etiketlerinde “Conservatoire Turque” yazmaktadır (Özcan, 1994). 1931 yılında bazı üyelerinin ayrılması sebebiyle dağılan topluluk birkaç yıl sonra Fahri Kopuz tarafından tekrar kurulduysa da Fahri Bey'in 1939 yılında Ankara Radyosu'nda göreve başlaması sebebiyle tamamen son bulmuştur (Öztuna, 1990).

Günümüzde de tartışmalara sebep olan, bir esere ait farklı şekilde yazılmış notalar, Dârü't-tâlim-i Mûsikî döneminde de sıklıkla tartışılan konulardandır. Cemiyet'in nota farklılıkları konusundaki genel tutumu ise bugün dahi üzerinde düşünülmesi gereken bir düşünce yapısıdır kanaatindeyiz. Cemiyet, genel tutumunu; “Okuduğumuz âsârın [eserlerin] doğruluğunu iddia cüretkârlığında bulunacak değiliz. Takib ettiğimiz yol elimize geçen âsâr-ı eslâfın [eskilerin eserlerinin] muhtelif tarzda okuduklarını birleştirerek güzelliğine mümkün mertebe kanaat ettiğimiz tarzı kabul etmektir” cümleleriyle açıklamaktadır (Behar, 2014). Anlaşıldığı kadarıyla; eserlerin yazılmış tüm notaları ele alınıyor, bu varyasyonlar arasında bir tercihte bulunarak birini doğru geride kalanları ise yanlış kabul etmek gibi bir tutum izlenmiyor, üzerinde fikir birliğine varılan bir versiyon icra ediliyordu. Behar, bu seçim yöntemini “Basit, pragmatik ve sağduyulu, seçimi üstadın zevk-i selimine bırakan bir çözüm” olarak değerlendiriyor (Behar, 2014).

Dârü'l-bedâyi

I. Dünya Savaşı (1914) henüz başlamışken Osmanlı payitahtında resmî bir sanat kurumunun kurulmasına dair görüşmeler yapılıyordu. 19. yüzyıl süresince gerçekleşen Batılılaşma hareketleriyle, Osmanlı yöneticileri, sanat eğitiminin verilebileceği resmî bir kurumuna ihtiyaç olduğunu idrak etmişlerdir. Dönemin İstanbul Şehremini Cemil Bey'in girişimleriyle savaşın başladığı aylarda “Dârü'l-bedâyi-i Osmânî” adıyla açılan okulda tiyatro ve müzik eğitimi verilmesi kararlaştırılmıştır (Özcan, 1993). Müzik eğitiminin, Garp Mûsikîsi

Şubesi ve Şark Mûsikîsi Şubesi olarak iki ayrı bölümde verilmesi kararlaştırıldı. Müzik bölümünün amaçlarından biri de gelecek yıllarda tiyatroya faydalı olabilecek bir eğitim verilmesiydi (Duygulu, 2024).

Dârü'l-bedâyi, Paris'ten özel bir davetle İstanbul'a getirilen André Antoine'ın genel müdürlüğünde ve Ali Rifat Bey'in (Çağatay) musiki bölümü müdürlüğüyle çalışmalarına başlamıştır. Garp Mûsikîsi Şubesi'nde; Zâtî Bey (Arca), Zeki Bey (Üngör), Âsaf Bey (Asal), Victor Radeglio, Henry Furlani ve Géza Hegyei görevlendirilmişlerdir. Şark Mûsikîsi Şubesi'nde ise; Zekâizâde Ahmet Efendi (Irsoy), Leon Hancıyan, Hâfız Yusuf Efendi, Rauf Yektâ Bey, Tanbûrî Cemil Bey ve Abdülkadir Bey (Töre) görevlendirilmişlerdir (Özcan, 1993). Musiki bölümünün başına Ali Rifat Bey'in getirilmesi, kendisinin Osmanlı/Türk musikisinde önemli musikişinaslardan biri olması ve modern dünyaya yakın olması bakımından önemlidir. Çünkü Şark Mûsikîsi Şubesi'nin amaçları arasında; Osmanlı/Türk musikisinin özellikle klâsik olarak nitelenen eserlerini unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, yani notaya alarak muhafaza etmek, her eseri aslına uygun şekilde notaya almak ve bu eserleri yaşatarak musiki zevkini toplum içerisinde yaygınlaştırmak gibi önemli amaçlar vardır (Duygulu, 2024).

I. Dünya Savaşı'nın gittikçe şiddetlenmesiyle, André Antoine Fransa'ya döndüğünden kurumun açılışı resmî olarak ertelenerek Garp Mûsikîsi Şubesi de kapatılmış fakat Tiyatro Şubesi ve Şark Mûsikîsi Şubesi çalışmalarına devam etmiştir. Malî sıkıntılar sebebiyle 14 Mart 1916 tarihinde Şark Mûsikîsi Şubesi de kapatılmıştır (Özcan, 1993). Tiyatro Şubesi bütün zorluklara rağmen çalışmalarına devam ederek, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte günümüzde de varlığını ve çalışmalarını devam ettiren İstanbul Şehir Tiyatroları'nın öncülü olmuştur (Duygulu, 2024).

Dârü'l-bedâyi'de yaşanan malî sıkıntıların ardından Maârif-i Umûmiyye Nezareti'nin oluşturduğu Mûsikî Encümeni tarafından bir talimatname hazırlanmış ve alınan kararlar doğrultusunda kadınların ve erkeklerin ayrı eğitim göreceği bir müzik okulunun Dârü'l-elhân adıyla kurulmasına 1916 yılında karar verilmiştir (Özcan, 1993). Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî müzik okulunun, Dârü'l-bedâyi bünyesinde tohumlarının atılmasından dolayı, bu kurumun kuruluş şartlarını ve aşamalarını anlamak Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını anlamak bakımından da önemli olduğunu düşünüyoruz.

Dârü'l-elhân

Dârü'l-bedâyi bünyesindeki ilk çalışmaların ardından 1916 yılında kurulmasına karar verilen Dârü'l-elhân, günümüz Türkçesi ile “nağmeler evi”, 1 Ocak 1917 tarihinde (Duygulu, 2024) resmî olarak çalışmalarına başlamıştır. Kuruluş talimatnamesinde belirtildiği üzere, öğrenim ilk mektepten sonra dört yıl olarak planlanmış ve en önemli hedef olarak, musiki hocası yetiştirmeye yönelik bir eğitim ve öğretim planlanması kararlaştırılmıştır. Talimatnamede belirlenen diğer önemli hususlar ise; bilimsel çalışmalar yapmak, Osmanlı/Türk musikisi dağarındaki eserleri tespit etmek, unutulmamalarını sağlamak amacıyla notaya alıp bu notaları yayınlamak ve folklor araştırmaları yapmaktır. (Özcan, 1993). Kurum, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resmî konservatuarı olması bakımından musiki tarihimiz için çok önemlidir.

Kuruluşundan itibaren hem Avrupa musikisi hem de Osmanlı/Türk musikisi eğitimi verilen Dârü'l-elhân'da, ders içeriklerine bakıldığında Osmanlı/Türk musikisi eğitiminin ağırlıklı olduğu tespit edilebiliyor. Ders programında Osmanlı/Türk musikisi için; nazariyat, solfej, dinî musiki, usûl dersleri ve “keman, sinekeman, kemençe, kanun, lavta, santur, küdüm, def” (Öztuna, 1990) gibi çalgı dersleri ile hanendelik için şan dersleri vardır. Avrupa musikisi için ise; viyolonsel, viyola, piyano, arp gibi çalgılar ile kompozisyon ve musiki tarihi gibi dersler bulunmaktadır. Kadınlar ve erkeklerin ayrı eğitim göreceği olması da kurumun kurallarından biridir (Özcan, 1993).

Dârü'l-elhân'da, isim babası ve Maârif-i Umûmiyye Nezareti tarafından oluşturulan Mûsikî Encümeni'nin fahrî başkanı olan Yusuf Ziya Paşa, ikinci başkan Ali Rifat Çağatay, bestekâr Rahmi Bey ve Refik Talat Alpman yönetiminde çalışmalarına başladığında hoca olarak; Muallim İsmail Hakkı Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Leon Hancıyan, Ziyâ Santur, Refik Fersan, Dürrü Turan, Rauf Yekta Bey gibi Osmanlı/Türk musikisinin önemli sanatkarları bulunuyordu. Çalışmalara başlamasından bir yıl sonra, 1918'de I. Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğrayan devletler arasında olan Osmanlı İmparatorluğu'nun malî sıkıntıları, İstanbul'un işgal edilmesi ve İstiklâl Savaşı'nın başlamasıyla çalışmaları sekteye uğrayan Dârü'l-elhân'ın erkekler bölümü 1918 yılında kapatılmıştır. Kadınlar bölümü sekiz kişilik kadrosuyla bir süre daha eğitim ve öğretime devam etmiş, Cumhuriyet döneminde tekrar açılışı ise, dönemin İstanbul Valisi Haydar Yuluğ'un yardımlarıyla ve Vilâyet Umumi Meclisi'nin aldığı kararla 14 Eylül 1923 günü resmî bir törenle olmuştur (Öztuna, 1990; Özcan, 1993).

Dârü'l-elhân'ın Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan yeni döneminde, önce Mûsikî Encümeni'i kaldırılıp ve yeni hazırlanan yönetmelikle Avrupa musikisi ile Osmanlı/Türk musikisi iki ayrı bölüm olarak faaliyete başlamıştır. Eğitim sisteminde gerçekleştirilen bir başka değişiklik ise; ilk öğretimin ardından Dârü'l-elhân'da

eğitime başlayacak olan öğrenciler, önce hazırlık sınıfında bir yıl eğitim görecektir bunun ardından bölümlere ayrılacaklardır. Dârü'l-elhân'ın Cumhuriyet dönemindeki ilk yöneticisi Musa Süreyya Bey'dir (Özcan, 1993).

1923 yılındaki yeni yapılanmayla kurum bünyesinde, 1924 yılında faaliyetine başlayan Hey'et-i İlmiye (Dârü'l-elhân Bilim Kurulu) Rauf Yektâ Bey ve Zekâizâde Ahmet Irsoy'dan müteşekkildir. Kurulun çalışmaları iki yıl süresince gayri resmî olarak devam etmiş, 1926 yılında resmîyet kazanarak Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tesbit Heyeti adını almıştır. Rauf Yektâ Bey'in başkanlığında Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy ve Muallim İsmail Hakkı Bey ile çalışmalarının ardından Dârü'l-elhân Külliyyatı adıyla nota yayınlarına başlamıştır. Yaprak nota şeklinde yayınlanan eserlerin kapağında "Darülelhan'da müteşekkil bir heyet-i ilmiye tarafından tedkik ve kabul edilmiştir" yazmaktadır (Behar, 2014). Toplamda 180 adet notadan 120 tanesi Osmanlı Türkçesi ile, kalan 60 tanesi ise Latin harfleriyle ve üzerinde "İstanbul Konservatuarı Neşriyatı" ibaresiyle yayımlanmıştır (Özcan, 1993). Söz konusu yayınlar, yayınlandıkları dönemde musiki çevrelerince doğrulukları bakımından zaman zaman tartışma konusu olsalar da (Behar, 2015) bugün genellikle, üzerinde tartışılmaz ve "neredeyse tapınılması gereken bir 'anıt yayın' olarak" görülmektedir (Behar, 2014). 1924-1926 yılları arasındaki dönem, Dârü'l-elhân için çok verimli geçmiş, bahsi geçen nota yayınlarının yanı sıra Osmanlı/Türk musikisiyle ilgili araştırmalara başlanmış, halk musikisiyle ilgili ilk derleme çalışmaları yapılmış, eser tespitleri yapılarak notaya alınmış, Dârülelhan Mecmuası isimli dergi de ilk sayısı 1924 yılında olmak üzere yayın hayatına bu dönemde başlamıştır. Rauf Yekta Bey, Yusuf Ziya Demirci, Besim Tektaş ve Dürrü Turan tarafından oluşan derleme heyetinin çalışmaları ise Anadolu Halk Şarkıları adıyla yedi fasikül olarak yayımlanmıştır. Kurumun hem Avrupa musikisinde hem de Osmanlı/Türk musikisinde önemli faaliyetlerinden bir başkası da talebe konserleridir. Bütün bu çalışmalar Osmanlı/Türk musikisi tarihinde ilk olmaları bakımından çok önemlidir (Özcan, 1993).

Maarif Vekaleti'ne bağlı Tâlim ve Terbiye Dairesi Sanâyi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararı ile Türk Mûsikîsi Şubesi lağvedilerek kurumun ismi İstanbul Konservatuarı olarak değiştirilmiş, kurum 22 Ocak 1927 tarihinde resmî olarak İstanbul Şehremaneti'ne bağlandı. İstanbul Musiki Konservatuarı, İstanbul Konservatuarı, İstanbul Belediye Konservatuarı, Belediye Konservatuarı gibi isimlerle anılan kurum, 1934'ten itibaren İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla faaliyetlerine devam etmiştir. 1926 yılındaki değişikliklerde, Osmanlı/Türk musikisi ile ilgili faaliyetler; Türk Mûsikîsi İcrâ Heyeti ve eski eserleri derlemek, notaya almak ve yayınlamakla görevlendirilmiş heyet çalışmaları ile sınırlandırılmıştır. Heyet-i İlmiye'nin gayri resmî çalışmalarının ardından resmîyet kazanarak Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tesbit Heyeti adını alması bu politika değişikliği üzerinedir. Maarif Vekaleti'nin Dârü'l-elhân ile ilgili talimatnamesinin üçüncü maddesinde heyetin görevleri tanımlanarak "Heyetin ilk vazifesi mahfuzatı tesbit etmektir. Bu tesbit faaliyetinde önce dinî eserleri takdim edecektir" diye belirtilmiştir (Behar, 2022). Özcan, tespit ve kayıt altına alarak yayınlama çalışmalarında dinî eserlere öncelik verilmesinin sebebini, tekke ve zaviyelerin kapatılmış olmasından dolayı muhtemel eser kayıplarının önüne geçmek olduğu düşünülebilir diye yorumlamaktadır (Özcan, 1993).

Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin üyelerinden Muallim İsmail Hakkı Bey, heyetin kuruluşundan yaklaşık bir yıl sonra vefat etmiştir. Talimatname gereği üç kişiden oluşması gerektiği belirtilen heyete, Muallim İsmail Hakkı Bey'in yerine Ali Rifat Çağatay görevlendirilmiştir. Bu heyete, 1933 yılında Dr. Suphi Ezgi ve 1935 yılında Mesud Cemil Tel katılmışlar fakat Mesud Cemil Bey, 1938 yılında Ankara'ya taşındığı için heyetten ayrılmıştır. 1935 yılında Rauf Yektâ Bey ve Ali Rifat Çağatay'ın vefatlarının ardından, heyetin çalışmaları Ahmet Irsoy ve Suphi Ezgi tarafından yürütülmüştür. Heyetin yayınladığı Mevlevî âyinleri notalarının çoğu ve Zekâi Dede Külliyyatı bu dönemde yayımlanmıştır. 1923-1943 yılları arasında yayımlanan yüzlerce notadaki eserlerin kaynak kişisi Zekâizâde Ahmet Irsoy'dur. Heyetin son yayını, Ahmet Irsoy'un 1943'teki vefatının hemen ardından yayımlanan Bûselikli Fasıllar'dır. Ahmet Irsoy'un ardından heyet dağıldığı için Suphi Ezgi tarafından yazılan ve İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından 1943'ten sonra yayımlanan notalarda heyetin değil, bizzat Suphi Ezgi'nin kendi adı yer almaktadır (Behar, 2022).

1950'li yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesinde yeni bir heyet oluşturulmuştur. Türk Mûsikîsi Tasnif Heyeti ismiyle çalışmalarını sürdüren heyet, 1954-1958 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı adıyla daha önce yayınlanmamış çoğu dindışı repertuvara ait yaklaşık 230 eseri içeren 21 fasikül nota daha yayınlamıştır (Behar, 1993). Dârü'l-elhân tarihi boyunca, yapılan en önemli çalışmalardan biri de notaya alınan ve yayımlanan eserlerin Türk Mûsikîsi İcrâ Heyeti tarafından konserlerde icra edilmesi ve plâklara kaydedilerek yaygınlaştırılmasıdır. Columbia şirketi tarafından kaydedilen plâklar döneminin en kaliteli müzik yayınları olarak kabul edilirler (Özcan, 1993).

1926 yılında Şark Mûsikîsi Şubesi'nin kapatılması ve Garp Mûsikîsi Şubesi'nin daha fazla imkânla donatılmasıyla (Duygulu, 2024) başlayan süreç aynı yıl ortaöğretim kurumlarında Osmanlı/Türk musikisinin eğitiminin müfredattan kaldırılmasıyla devam etmiş, böylece Osmanlı/Türk musikisi 1976 yılına kadar resmî eğitimin dışında tutulmuştur. 1934 yılında İstanbul ve Ankara Radyolarındaki yayınların da kaldırılmasıyla,

günümüzde de devam eden musiki yasağı tartışmalarının önü açılmıştır (Aksoy, 2016). Dârü'l-elhân ismiyle hayatına başlayıp İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla çalışmalarını sürdüren kurum, 1985-1986 eğitim öğretim yılında İstanbul Üniversitesi'ne bağlandıysa da yalnızca bir sertifika programı olarak varlığını sürdürebilmiştir (Duygulu, 2024).

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA NOTA YAYINCILIĞI

Okuryazar toplumlar için insanın bilinç yapısının değişiminde ve daha bireysel bir anlayışa yönelmesinde tıpkı yazı gibi matbaanın da etkisi büyüktür (Ong, 2020). Yazılı kültürün içerisine doğduğumuz ve eğitim hayatımızdan gündelik yaşantımıza kadar her alanda yazılı kültürün materyallerine maruz kaldığımız için matbaa ya da bilgisayar gibi aletleri teknoloji olarak nitelediğimiz hâlde, yazının kendisinin teknoloji olduğunu fark etmekte, çağımız insanın zorlandığı düşünülebilir (Ong, 2020).

Milletlerin dönüşüm ve gelişimlerinde, yazıdan sonra matbaanın çok büyük payı olduğu muhakkaktır. Matbaanın icadıyla, eğitim, bilim, sanat ve zanaatın gelişimindeki ivmelenme dikkat çekicidir. Bilginin yayılma hızı artmıştır (Teotig, 2012). Dünya tarihine bakıldığında, matbaanın icadından sonraki dönemlerde keskin dönüşümler yaşayan toplumlarda, yönetici elitler ilk olarak kitapları yasaklar ya da yakarlar. Yazılı metnin hızla çoğaltılabilmesinin, toplumsal değişim ve dönüşümlerde ne kadar etkili olduğu tarihteki pek çok örnekte açıkça görülmektedir.

1718 yılında Avusturya, Venedik ve Osmanlı İmparatorluğu arasında imzalanan Pasarofça Antlaşması'ndan sonra, Avrupa'nın teknolojik ve askerî alanlardaki üstünlüğünü kabul eden Osmanlı yöneticileri, imparatorluğun geri kalmışlığını telafi edebilmek için Avrupa'yı yakından takip etmeye başlamışlardır. III. Ahmed döneminin sadrazamı Damat İbrahim Paşa, Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve oğlu Sait Efendi'yi Paris'e gönderirken "Avrupa'daki yeni keşifleri öğren ve onları bize bildir" talimatı vermiştir. İnalçık, bu talimatnameyi Batılılaşmanın ilk manifestosu olarak kabul etmektedir. Paris'te Fransızca öğrenen ve matbaayı görüp çalışma prensibiyle ilgili detaylı bilgiler edinen Sait Efendi, İstanbul'a döndüğünde padişahın izniyle Macar asıllı İbrahim Efendi ile (daha sonra Müteferrika olarak anılacaktır) ilk Türk matbaasını kurmuştur (İnalçık, 2023).

Osmanlı matbaacılığı başladığında, basım işleri için padişah tarafından yalnızca Sait ve İbrahim Efendi'ye izin verilmiştir. Matbaa, padişah vakfına her cüz başına bir akçe verecek, mühürsüz yani akçesi verilmemiş kitap basılmayacak, başka bir matbaa kurularak rekabet yaratılmayacaktır. Basılacak kitap sayısı ve kitabın fiyatı da matbaacı tarafından değil, devlet tarafından belirlenecektir. "Matbaa açma hakkı beratla, tek ya da müşterek 'malikâne', yani daha sonraki terimle 'gedik' olarak verilir" diyerek dönemin katı kurallarını belirten Berkes, gedik mülk olarak kabul edildiğinden mirasçısına geçtiğini, bu sebeple de matbaanın gelişiminin geciktiğini, devletin belirlediği şartlar sebebiyle II. Mahmud dönemine kadar tekel olduğunu ve ancak gazetecilik faaliyetlerinin yaygınlaşmasıyla özel girişim olarak yapılabildiğini vurgulamaktadır. Dönemin koşulları ve devlet tarafından belirlenen şartlar göz önüne alındığında matbaacılıkla ilgili kısıtlamalar şeriat sebebiyle değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun lonca sisteminin sınırlamalarından kaynaklanmış olmalıdır. Osmanlı dilinde yayınların basımının gecikmesinin ve sonraki dönemlerdeki gelişmelerin yavaş seyretmesinin sebepleri arasında; teknik ilerlemelerin yavaş gerçekleşmesi, yeterli kâğıt üretiminin yapılabilmesi ve yeterli okuyucu kitlesinin bulunması gibi sebepler de değerlendirilmelidir (Berkes, 2002).

Çalışmamız bakımından dikkat çeken husus; Avrupa'da 1450'li yılların başında Gutenberg matbaasında basılan ilk kitap olan Kitab-ı Mukaddes'in ardından ilk müzik kitabı on beş yıl sonra İtalya'nın Parma şehrinde basılmıştır fakat Osmanlı İmparatorluğu'nda basılan ilk kitabın ardından ilk musiki eserinin basımı 1875 yılında Notacı Emin Efendi tarafından taşbaskı yöntemiyle basılan bir notayla gerçekleştirilmiş olmasıdır. Aradan geçen zaman, Avrupa'da yaklaşık on beş yıl iken, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaklaşık bir buçuk asırdır. Bu gecikmenin sebepleri, maddî şartlar, teknolojik yetersizlikler ya da teknik imkansızlıklar olsa da asıl dikkat çekici nokta, Osmanlı/Türk musikisinin müzik yazısından yani notadan yoksun olması ve musikişinasların "yazılı müzik metinlerine tamamen ilgisiz" kalmış olmalarıdır. Bir diğer sebep, Müteferrika döneminden 1875 yılına gelene kadar oldukça yaygınlaşan matbaacılık faaliyetlerinde, arz-talep ilişkisi göz önüne alındığında, nota ya da musiki kitapları basmanın kârlı bir iş olmayacağı düşüncesi de olabilir (Behar, 2015).

Dönemin aydınlarından Ahmet Midhat Efendi, musiki eserlerini notaya alıp basarak çoğaltmanın önemini şu sözlerle ifade etmektedir:

"İmdi mûsikîye edilecek hizmetlerin ikincisi işte mevcut mûsikî eserlerinin her nevini bu şekilde yazıp basmak ve neşretmektir ki bu hizmet ifa olunur ise eski mûsikîden elde kalanları yalnız şu hâlde muhafaza edilmiş olmaktan ibaret bir hizmetle kalınmış olmaz. Belki bunlar asıl mûsikî ilim insanlarının da değerlendirmelerine bu şekilde arz edilmiş olur. Onları inceler

ve tenkit ederler. Bir arkeolog eski eserler üzerinde, bir nümizmat eski sikkeler üzerinde nasıl tetkikler yaparak ne gibi hakikatlere ulaşırsa bir mûsikî âlimi de öyle çalışarak pek çok hatalar düzeltilmiş olur” (Arslan, 2020).

Osmanlı İmparatorluğu’nda bütün basım işleri, devletten alınan izinle gerçekleşmiştir. Alimdar’ın belirttiğine göre; nota yayıncılığıyla ilgili Başbakanlık Osmanlı Arşivleri’nde bulunan en eski kayıt 1875 yılına aittir ve Muzika-yı Hümâyûn çavuşlarından İsmet Bey’e verilen geçici bir ruhsatnameye ilişkindir. 1876 yılında Muzika-yı Hümâyûn Kaymakamı Rifat Bey de bir nota bastırmak için izin istemiş ve 28 Mayıs 1876 tarihli belgeye göre kendisine de bir geçici ruhsatname verilmiştir. Eldeki belgelere göre, 21 Haziran 1876 tarihinde Rifat Bey, eserinin basılmış nüshasını onaya sunmuş ve basım iznini almıştır (Alimdar, 2016).

1870’li yıllardan itibaren, pahalı ve zahmetli olan taşbaskı yöntemi yerine hareketli harflerin kullanıldığı dizgi sistemine geçildiği için de musiki kitaplarının basımının başladığı ve zamanla artış gösterdiği düşünülebilir. Nota basımından daha önce güfte mecmualarının ve risalelerin basıldığı görülmektedir. İstanbul matbaalarında basılan ilk matbu güfte mecmuası 1852’de basılan Mecmua-yı Şarkı’dır. Osmanlı yazılı kültürünün de kendine has bir hiyerarşi sistemi vardır ve musiki ile ilgili kitap veya risaleler “kütüb ü mutebere” [güvenilir kitaplar] olarak görülmeyip önem sıralamasına göre “mecmua-yı fevâid” [faydalı bilgiler mecmuası] veya “mecâmi’i muhtelif” [farklı mecmualar] olarak adlandırılmışlardır. Bu sebeplerin de etkisiyle, notalar ve çalgı metotlarının yayımlanması için ise güfte mecmualarından sonra bir çeyrek asır daha geçmesi gerekmiştir (Behar, 2024). Notaların ve çalgı metotlarının basımının gecikmesinde, elbette Osmanlı/Türk musikisi dağarının notaya alınması ve nota ile eğitimin, icranın bir ihtiyaç olarak görülmesinin zaman alması da sebepler arasında sayılmalıdır kanaatindeyiz. Osmanlı’daki nota ya da musiki yayıncılığından çok daha önce basılmış olan Karamanlıca, Rumca güfte mecmuaları, nazariyat ve nota kitapları ise çalışmamız kapsamında olmamakla birlikte, musiki tarihimiz açısından oldukça önem taşıyan ve ayrıca çalışılması gereken konulardır.

Nota yayıncılığının gelişmesi ve yaygınlaşmasında, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında müziğin daha sistematik bir şekilde değerlendirilmeye, araştırılmaya ve incelenmesine başlanmış olmasının da etkisi olduğu düşünülebilir. Osmanlı/Türk musikisi dağarını tespit ederek notaya almak, basarak çoğaltıp yaygınlaştırmak, musikiye daha bilimsel yöntemlerle yaklaşmak nota ile eğitim ve icra gerekliliğini ortaya çıkardığı gibi nota yayıncılığına talebin artmasını da sağlamış olabilir (Behar, 2014). Nitekim, nota yayıncılığı Osmanlı topraklarında özellikle II. Meşrutiyet’ten sonra yaygınlaşmış ve çok sayıda “uzman nota yayıncısı” ortaya çıkmıştır (Behar, 2015). Nota yayıncılığına bağlı olarak Osmanlı başkentinde çok sayıda müzik mağazası da açılmıştır. Nota yayıncılığının gelişmesiyle ön plana çıkan diğer meslek grupları da Avrupa’da nota yazım eğitimi almış hattatlar ve grave ustalarıdır (Paçacı Tunçay, 2019).

Matbaanın icadı ve yaygınlaşmasıyla birlikte, kişiden kişiye şifahî yolla geçen, dolayısıyla doğruluğunun tartışmaya nispeten kapalı olduğu, hafızalara emanet edilen bilgi, yerini, eleştiri kültürünün oluşmaya başladığı, iddiaların ya da bilgilerin sebeplere dayandırılarak ifade edildiği yeni bir zihin ve aktarım organizasyonunun kapısı aralanmıştır (Mardin, 2021). Çünkü basılı metinlerde, kelimelerin müellifin iddialarının son biçimi olduğu ve sabit şekilde temsil ettiği ön kabulü vardır (Ong, 2020). Matbaanın yaygınlaşmasıyla, ders kitaplarının kullanıldığı eğitim biçimi de mümkün hâle gelmiştir. Osmanlı/Türk musikisinde yüzyıllar boyu kullanılan ve şifahî yöntemlere dayanan geleneksel eğitim ve aktarım yöntemi olan meşk sisteminin yanında nota ile eğitim de matbaanın ve notasyonun gelişmesiyle gündeme gelmiştir.

Kurumsal Yayınlar

Osmanlı/Türk musikisi dağarının tespit edilerek notaya alınmasında, notaya alınan dağarın müzik yayıncılığının gelişmesiyle günden güne hızlanarak yaygınlaşmasında, bir devlet kurumu olan Dârü’l-elhân ve bünyesinde kurulan Tasnif ve Tesbit Heyetleri’nin rolü büyüktür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde 1917 yılında kurulan Dârü’l-elhân, Cumhuriyet’in ilanıyla varlığını sürdürüp İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla çalışmalarına devam ettiğinden, kurumun notasyon ve yayın çalışmalarını, kronolojik olarak takip edebilmek için, Dârü’l-elhân Yayınları başlığı altında, birlikte değerlendirmeyi uygun gördük.

Dârü’l-elhân Yayınları

Gerek eğitim gerekse repertuarın tespiti ve yaygınlaşması açısından çok önemli bir yere sahip olan Dâr’ül-elhân, yalnızca bir eğitim kurumu olmaktan ziyade gerçekleştirdiği yayıncılık faaliyetleriyle de özellikle incelenmesi gereken kurumların başında gelir. Yüzyıllar boyunca hafızalara emanet edilmiş repertuarın, kurum bünyesinde kurulmuş Tasnif ve Tesbit Heyetlerinin çalışmalarıyla güvence altına alınması, Osmanlı/Türk musikisi tarihi için dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Dârü’l-elhân tarafından farklı zamanlarda yayınlanmış notalar, zaman zaman musiki çevrelerinde tartışma konusu olsa da günümüzde bir eserle ilgili herhangi bir şüpheye düşüldüğünde, başvuru kaynağı olarak görülmesi bakımından ayrıca önemlidir.

Dârü'l-elhân Külliyyatı, Osmanlı/Türk musikisinin ilk “klâsik eserler derlemesi” olarak kabul edilmektedir, aynı zamanda resmî bir kuruluş eliyle yapılan ilk büyük çaplı nota yayını olması bakımından çok önemlidir (Behar, 2024). Dârü'l-elhân'ın notasyon çalışmaları, 1923 yılında Rauf Yekta Bey ve Zekâizâde Ahmet Irsoy'dan müteşekkil ve çalışmalarını gayri resmî olarak sürdüren Heyet-i İlmiye tarafından, Osmanlı/Türk musikisi repertuarındaki eserlerin notaya alınmasıyla başlamıştır. 1926 yılında Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti ismiyle resmîyet kazanan kurul, Rauf Yekta Bey, Zekaizade Ahmet Irsoy ve Muallim İsmail Hakkı Bey'den oluşuyordu. Dârü'l-elhân Külliyyatı olarak adlandırılan yayın da bu kurul döneminde yapılmıştır. 1923 yılından itibaren farklı zamanlarda görev yapan heyetler, farklı meşk silsilelerinden gelen eserleri ve varyasyonlarını, varsa porteli Avrupa notası haricinde kullanılan nota yazım sistemleriyle yazılmış notalarıyla karşılaştırılıp bir “edisyon kritik” yaparak son haline getirmişlerdir. Rauf Yekta Bey'in bazı notaların arkasına “ihtâr-ı mahsus” diye not düşerek nota yazım yöntemleriyle ilgili bazı bilgileri not ettiği bilinmektedir (Paçacı Tunçay, 2019).

Dârü'l-elhân Külliyyatı'ndaki her eserin başına, eserin icrasını sabitleştiren ve “tempo özgürlüğü”nü tamamen ortadan kaldıran metronom değerleri yazılmıştır. Daha önce Osmanlı/Türk musikisinin yapısında bulunmayan bir özellik, bu külliyyat aracılığıyla musiki icrasına eklenmiştir. Behar, icranın metronom ile sabitlenmesini, “klâsik eser oturtulduğu kaidenin üzerinde tamamen sabitleştirilmiş olmakta, dokunulmaz hale getirilmiş olmaktadır” diye yorumlarken; sabitlikten de ziyade, Osmanlı/Türk musikisinin, Avrupa musikisindeki kurallarla, özelliklerle, “ortak disiplin” gibi bir niteliğin kazandırılmaya çalışılmasıyla ilgili ilk işaret olarak görülmelidir diye ekliyor (Behar, 2024). Osmanlı/Türk musikisi dağarının ilk kez porteli Avrupa notasıyla yazılmasından dolayı, eser yazım teknikleri, nüanslar vb. bütün detaylar için Avrupa müziğini örnek almak pek yadırganacak bir durum değilse de Osmanlı/Türk musikisi yapısında bulunmayan özelliklerin 20. yüzyıl başlarından itibaren bu müziğin üzerine monte edilmesi, icra ve yorum özgürlüğü ile Osmanlı/Türk musikisinin kendi tabiatını devam ettirmek bakımından günümüzde de tartışılan konular arasındadır.

1928 yılında Latin alfabesine geçilmesiyle birlikte, Dârü'l-elhân Külliyyatı başlığına ek bir alt başlık olarak “Türk Musikisi Klâsikleri” ifadesi de eklenir. Fikir babası Rauf Yekta Bey'dir. 1931 yılından itibaren İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı başlığı taşıyan bu dizide; Bektâşi Nefesleri ve Mevlevî Âyinleri de yayınlanmış ve kapakta aynı alt başlığın kullanımına devam edilmiştir. 1940-1943 yılları arasında İstanbul Konservatuvarı tarafından yayımlanan Zekâi Dede Külliyyatı, 1954-1958 yılları arasındaki muhtelif makamlardan yirmi fasıl ve bir Mevlevî âyini notası, 1970'lerin başında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kurulan Türk Musikisini Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu tarafından “tek doğru nota yayını” olarak yayımlanan büyük boy altı adet nota fasikülü gibi bütün yayınların alt başlığında “Türk Musikisi Klâsikleri” ibaresi vardır (Behar, 2024).

Dâr'ül-elhân'da görev yapan her kişi çok kıymetliyse de kurumun en önemli kişisinin Zekâizâde Ahmet Irsoy olduğunu söylemek mümkündür. Notaya alınan her eserlerin kaynak kişisi Ahmet Irsoy'dur. Babasının Osmanlı/Türk musikisinin önemli bestekârlarından Zekâi Dede olması, Zekâi Dede'nin hocasının da Hammâmizâde İsmail Dede olması sebebiyle kurulan meşk silsilesi, eşine az rastlanır güvenilirliktedir. Ahmet Irsoy da bu görevi kabul ettiğinde, hafızasındaki eserlerin notaya alınması ve yayınlanması hususunda, dönemin önemli nota yayıncıları olan Şamlı İskender, Şamlı Selim, Notacı Emin Efendi, Onnik Efendi ya da Kutmanizâde ile çalışmamış, hafızasındaki eserlerin yayınlanması işini önce Dârü'l elhân, sonra İstanbul Konservatuvarı bünyesinde gerçekleştirmiştir (Behar, 2022). Ahmet Irsoy'un halkalarından biri olduğu meşk silsilesinin tartışılmazlığı bakımından, notaya alınan eserlerin doğruluğu açısından herhangi bir tartışmaya girilmesi söz konusu olmamıştır. Osmanlı/Türk musikisi, tabiatı gereği nota kullanmayarak hafızalara emanet edilmiş bir eser dağarından oluşuyor olsa da Ahmet Irsoy'un naklettiği eserlerin Hammâmizâde İsmail Dede'den itibaren kesintisiz biçimde kendisi aracılığıyla hatırlanabilen en doğru şekliyle aktarıldığını söylemek mümkündür.

Mevlevî âyinlerinin notaları, külliyyat olarak ve “bir tür anıt-yayın” kabul edilecek şekilde iki kez yayınlanmıştır. İlk yayın, 1923-1939 yılları arasında 13 fasikül hâlinde yapılmış ve Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin üyelerinden Zekâizâde Ahmet Irsoy'un okuyuşu esas alınarak notaya aktarılmıştır. İkinci yayın ise, 1974 yılında Sadettin Heper'in notaya aldığı 43 adet Mevlevî Âyini'nin notalarını içermektedir. İki yayındaki notalar arasında küçümsemeyecek farklar bulunmaktadır (Behar, 2014). Yayınlanan notalardaki bu farklar bize, farklı meşk silsilelerinden gelen eserlerin, notaya alınırken değişkenlik gösterebildiğini kanıtlayan en önemli belgelerdendir.

Dârü'l-elhân Külliyyatı ismiyle 120 numaraya kadar, İstanbul Konservatuvarı ismiyle 180 numaraya kadar yapılan yayınlar, 1930 yılında bütçede ödenek ayrılmadığı için kesintiye uğramıştır. Bazı yayınların içerisinde iki ya da üç eser bulunduğu düşünülürse, Rauf Yekta Bey'in belirttiğine göre unutulmaktan kurtarılan eser sayısı 258'dir. Rauf Yekta Bey tarafından 332 eser tespit edildiye de 258 tanesi yayımlanabilmiş, sonraki yıllarda külliyyatın basılıp yayımlanmamış eserlerinin nüshalarına sahip olanlar, bu notaları yayımlamamıştır.

Yayımlanmayan 74 eserin notalarına ulaşan Semâ Vakfı, sonraki yıllarda külliyyatın eksik eserlerini yayımlamıştır (Erguner, 2003).

Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte vazifeleri arasına "halkın öz nağmelerini toplayarak batının tekniği ile birleştirmek" de eklendiğinden, Dârü'l-elhân, Anadolu'daki derleme çalışmaları için, kurumun hocalarından olan ve Viyana'da keman ve viyolonsel eğitimi almış Seyfettin ve Sezai Asal kardeşleri görevlendirmiştir. Ege bölgesinde, İzmir civarında yapılan bu derleme çalışmasında tespit edilen halk ezgileri, Hars [Kültür] Dairesi tarafından yayımlanmıştır. 1926 yılından itibaren çeşitli zamanlarda farklı yörelerde yapılan derleme çalışmalarının notaları "Dârü'l-elhân Külliyyatı / Anadolu Halk Şarkıları" adıyla yayımlanmıştır (Paçacı Tunçay, 2019).

Dârü'l-elhân Mecmuası, Dârü'l-elhân Külliyyatı, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı gibi önemli yayınları yapmış kurumun çalışmaları, hem Osmanlı/Türk musikisinin yapısını anlamak, hem Cumhuriyet'in müzik politikalarını gözlemlemek, değerlendirmek ve Osmanlı Türk musiki camiasının nota kullanımıyla ilgili yaklaşımlarını anlamak için önemli bir örnek olması bakımından daha detaylı şekilde incelenmeye muhtaçtır.

Yarı Resmî Yayınlar

Osmanlı/Türk musiki nota yayıncılığında, devlet izniyle, II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra Cemiyetler Kanunu vasıtasıyla kurulmuş dernek, cemiyet ve özel konservatuvar niteliğinde olan kurumların bazılarının yayınlarını, Yarı Resmî Yayınlar başlığı altında incelemeyi uygun gördük.

Dârülmûsîki-i Osmânî Cemiyeti Yayınları

Dârülmûsîki-i Osmânî Cemiyeti, II. Meşrutiyet yıllarında Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin desteğiyle, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Hâfız Aşir Efendi'nin önderliğinde dönemin önde gelen musikişinasları tarafından kurulmuştur. Faaliyetleri 1908-1914 yılları arasında devam eden cemiyeti, 1909-1911 yılları arasında Udî Sami Bey, 1912-1914 yılları arasında da Leon Hancıyan yönetmişlerdir. Şimdilik tespit edilebilen tek nota yayını Suzidil Faslı adıyla ve "Nota hattatı Leon Karagöz, Gedikpaşa" notuyla yayımlanan fasiküldür. Nota yazımında dikkat çeken hususlar; kreşendo, dekresendo işaretleri ve piano, forte gibi nüans belirten işaretlerin kullanılmış olması ile donanımına herhangi bir arıza işareti yazılmayıp gerekli değişikliklerin eser içerisinde gösterilerek yazılmasıdır (Paçacı Tunçay, 2019).

Mûsikî-i Osmânî Yayınları

Dârülmûsîki-i Osmânî Cemiyeti ve Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti nota yayınları bakımından birbirleriyle karıştırılan iki farklı cemiyettir. Dârülmûsikî-i Osmânî Cemiyeti kurucularından olan Muallim İsmail Hakkı Bey, 1909 yılının mart ayında cemiyetten ayrılarak Mûsikî-i Osmânî'yi kurmuştur. Cemiyetin nota yayınlarından anlaşıldığı kadarıyla, yayınların yapıldığı dönemde farklı bir nazariyat sistemi kullanılmaktadır. Segâh perdesini tabîî kabul eden sistem sebebiyle, nota yazımında Bûselik perdesinin ifadesi için donanımına bir komalık diyez işareti koyulur (Paçacı Tunçay, 2019).

Dârü't-tâlim-i Mûsikî Yayınları

Kuruluş tarihi bakımından farklı bilgilerin bulunduğu Dârü't-tâlim-i Mûsikî, yayımladığı nota ve metotlar, düzenlediği yurtiçi ve yurtdışı konserler ile yaptığı taş plâk kayıtlarıyla Osmanlı/Türk musiki yayıncılığında önemli bir yer teşkil etmektedir. Üdî Fahri Kopuz önderliğinde dönemin önemli musikişinaslarıyla birlikte kurulan Dârü't tâlim-i Mûsikî, çalışmalarına Şehzadebaşı semtinde başlamıştır ve yaklaşık olarak 200 nota yayını yapmıştır. Tespit edilebilen ilk nota yayını Nihâvend Faslı'dır. Farklı boyutlarda ve süslü çizimlerin olduğu kapaklarla yayımlanan notalarda dikkat çeken husus, bazılarının arka kapağında eserin neden notaya alındığı, hangi yöntemlerin izlendiği gibi açıklamalar ile derneğin Berlin'de doldurduğu plâkların listesine yer verilmiş olmasıdır (Paçacı Tunçay, 2019). Tanbûrî Cemil Bey'in, Üdî Fahri Kopuz tarafından notaya alınan 23 adet eseri, Dârü't-tâlim-i Mûsikî Neşriyatı bünyesinde "Tanbûrî Cemil-Külliyyat" başlığıyla 1919 yılında yayımlanmıştır (Behar, 2015).

Şark Mûsikî Cemiyeti Yayınları

Şark Mûsikî Cemiyeti, Ali Rifat Çağatay önderliğinde dönemin önemli musikişinaslarıyla, birlikte kurulmuştur. Cemiyetin hocaları arasında; Leon Hancıyan, Üdî Nevres Bey, Tanbûrî Hikmet Bey, Hâfız Zekâizâde Ahmet Irsoy, Hâfız Yusuf Efendi, Hâfız Hüsamettin Bey, Mesud Cemil Tel, Refik Fersan, Faize Ergin ve Enise Can gibi dönemin otorite sayılan isimleri yer almaktadır. Cemiyet, 1920 yılında Tanbûrî Cemil Bey konseri vermiş, musiki çevrelerinde geniş yankılar uyandıran konseri Ali Rifat Çağatay yönetmiştir. Ali Rifat Çağatay'dan sonra cemiyetin yöneticiliğine Süreyya İlmen gelmiştir. Şark Mûsikî Cemiyetinin önemli yayınlarından biri "Mûsikî Mecmuası" adını taşıyan fasıl notalarıdır (Paçacı Tunçay, 2019).

Şahsî Yayınlar

Osmanlı/Türk musikisi nota yayıncılığı tarihinde, resmî ve yarı resmî kurumların yanı sıra çok sayıda şahsî nota yayını da vardır. Çalışmamız içerisinde inceleyeceğimiz şahsî yayıncıları, kronolojik bir sıra takip etmek maksadıyla, yayıncılık faaliyetine başladıkları yıllara göre sıralayarak inceledik. Haklarında, nota yayıncılığı faaliyetleri bakımından az bilgi bulunan yayıncıları ise adlarına ayrı bir başlık açmadan Müstakil Yayınlar başlığı altında ve yine kronolojik bir sıra takip etmeye çalışarak aktardık.

Hovhannes Mühendisyan Yayınları

Samatya doğumlu Hovhannes Mühendisyan (1810-1891), Hamparsum Lemonciyan'ın talebelerinden biridir. Kuzguncuk Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi mugannilerinden olan Mühendisyan, bilindiği kadarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk matbu Hamparsum nota yayını yapan kişidir. Osmanlı/Türk musikisinden herhangi bir eserin notasını matbu Hamparsum nota yazısıyla yayınlayıp yayınlamadığı şimdilik bilinmese de (Kerovpyan & Yılmaz, 2010) Osmanlı/Türk musikisinin yazısında uzunca bir süre kullanılan Hamparsum notasının matbu hayata girmesini sağladığı için çalışmamız bakımından önem taşıdığını düşünüyoruz.

Giuseppe Janovic isimli bir piyanistten piyano dersleri alan Mühendisyan'ın öncelikli hedefi, kilise müziğinin Hamparsum notasıyla yazılarak basılması ve tüm kiliselerde “düzenli ve tek tip okuma”nın sağlanmasıdır. Hamparsum nota yazısının da temelini oluşturan Ermeni Khaz nota yazısının ana kalıplarını çıkartır ve Kerovpyan ile Yılmaz'a göre 1898'de, Teotig'e göre 1839 yılında ilk nota basımını Levon Çilingiryan'ın üç sesli olarak düzenlediği Kudas-ı Şerif âyininin notalarıyla İzmir'de gerçekleştirir. Osmanlı matbaacılık tarihine katkılarından dolayı “Türklerin Gutenberg'i” olarak anılmaktadır (Teotig, 2012; Kerovpyan & Yılmaz 2010). Judetz'e göre; Mühendisyan Matbaasının bastığı ilk kitap, Nikoğos Taşçıyan'ın derlediği kilise ilahileridir ve 1874 yılında gerçekleşmiştir (Judetz, 2007). Judetz, Mühendisyan'ın porteli Avrupa notasıyla bastığı eserlerin varlığından bahsetse de bunların hangi eserler olduğu veya nerede olduğuna dair bilgi vermemektedir.

Notacı Emin Efendi Yayınları

Neşrettiği musiki eserleriyle ünlene ve bu sebeple 1875 yılından sonra (Paçacı Tunçay, 2019) Notacı lakabıyla anılan Hacı Emin Efendi, Osmanlı/Türk musikisinde porteli Avrupa notasıyla yazılmış eserleri sistematik olarak ilk kez matbu şekilde yayınlayan kişi olması bakımından Osmanlı/Türk musikisi tarihinin önemli dönüm noktalarından birinin baş aktörüdür.

Dönemin önemli aydınlarından Ahmet Midhat Efendi, Notacı Emin Efendi'nin musiki için yaptığı çalışmalarının önemini “Her meslekte terakki taraftarları bulunduğu gibi mûsikî erbabı meyanında dahi vardır. Onların reisi ise Notacı Emin Efendi'dir” sözleriyle vurgulamıştır (Arslan, 2020). Yine Ahmet Midhat Efendi, Notacı Emin Efendi'den bahsettiği bir makalesinde, “...alaturka notalar neşretmeye birkaç defa teşebbüs edilmiş olduğu hâlde başarı elde edilememiştir” dese de kim tarafından ve ne zaman bu denemelerin yapıldığına dair bilgi vermemiştir (Arslan, 2020). Tespit ettiğimiz yayınlardan, Müstakil Yayınlar başlığı altında bahsedilecektir.

Notacı Emin Efendi'nin yayınladığı notaların büyük bölümü tek sesli olarak değil, piyano eşlik partisiyonuyla basılmıştır. Daha çok bir Avrupalının yapması beklenen bu tercih, aslında “Doğu ezgileri”nin Avrupalılar tarafından armonize edilerek daha önce yayınlanmış olmasının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tezahürüdür (Judetz, 2007). 19. yüzyıl İstanbul'una baktığımızda, özellikle Beyoğlu bölgesinin kozmopolit bir yapısının Notacı Emin Efendi'nin bu tercihe yönelmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Evlerinde piyano bulunduranlar ve Avrupa müziğine merak duyanların ilgi göstereceği düşünülmüş olabilir (Behar, 2015). Emin Efendi, yayımladığı Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin notalarında, Avrupa musikisindeki gibi tek diyez ve tek bemol işareti kullanmıştır. Söz konusu tercihin sebebinin, o dönemde hafızalarda “taze” olduğu düşünülen eserlerin perde ve makam işleyişlerini tarif etmede tek diyez ve tek bemolün yeterli geldiği düşüncesi olabilir (Paçacı Tunçay, 2019). Hacı Emin Efendi hem Avrupa musikisi eserlerinin hem de Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin notalarını yayımlamıştır. Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin notasyon çalışmalarında, Ali Rifat Çağatay, Leon Hancıyan ve Dikran Çuhacıyan gibi uzman kişiler tarafından notaya alınan eserleri bizzat kendisi hat yazısıyla yazarak kaliteli kâğıtlar ve oldukça dikkat çekici bir tezyinat ile yayımlanmıştır. Ahmet Midhat Efendi'nin bahsettiğine göre, Hacı Emin Efendi'nin yayımladığı notalar bazı Avrupa ülkelerinde de satılmış ve oldukça beğenilmiştir (Arslan, 2020). Günümüze ulaşan belgelerden yola çıkarak, notaların hangi Avrupa ülkelerinde satışa sunulduğunu ve ne kadar talep gördüğünü tespit edemiyoruz.

Hacı Emin Efendi, nota yayınlarını her zaman müstakil olarak yapmamış, bazı yayınları Malûmat, Servet-i Fünûn, Hanımlara Mahsus Gazete ve Tarık gazetelerinde ek olarak da yayımlanmıştır (Paçacı Tunçay, 2019). Yayımladığı notaların kapaklarında kendi mührü, iç sayfalarında ise “istif şeklinde bir hatla” ismi bulunmaktadır (Paçacı Tunçay, 2019). Chant Turcs isimli nota serisi, 1893 tarihinden itibaren, Baba Tahir adıyla anılan Mehmet Tahir Efendi'nin yayımladığı Malûmat dergisinin eki olarak verilmiştir. Bu serinin

önemi, Muzika-yı Hümâyün kumandanlarından Guatelli Paşa, Zati Bey (Arca) ve Melek Efendi gibi müzisyenler tarafından armonize edilerek piyanoya uygun hâle getirilen bazı marş ve şarkıları ihtiva etmesidir. Serinin 47 numaralı notasının arka kapağında yayımlanan, “Notalar Hakkında İhtar-ı Mahsus” musiki tarihimiz ve nazariyat tartışmaları için çok önemli belgelerden biridir. Burada, Avrupa müziğinin yazımında kullanılan tek diyez ve tek bemolün, Osmanlı/Türk musikisi eserlerini notaya alırken sesleri ifade etmede yeterli olmadığı belirtilmekte ve yeni yazım önerileri gündeme getirilmektedir. Gelecekteki sistem tartışmaların kapısını aralayan ilk belgelerden olması bakımından önem taşımaktadır (Paçacı Tunçay, 2019).

Notacı Emin Efendi’nin yayımladığı notalardan bile bizce daha önemli olan bir başka çalışması da Nota Muallimi isimli kitabıdır. 1885 yılında yayımlanan kitabın amacı, porteli Avrupa notasının Osmanlı musiki camiasında tanınmasını ve yaygınlaşmasını sağlamaktır. Kitabın içerisinde Leon Hancıyan ve Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin torunu Muzika-yı Hümâyün Miralaylarından Sermüezzîn Rif’at Bey’in yazdığı değerlendirme yazıları da bulunmaktadır. Kitabın içerisinde “Mukaddime, Notanın Tarifi, Meziyeti, Tarihi, Lüzûmu, Bazı Muallimlerin Ahvâli, Notanın Tahsilindeki Suhûlet” gibi bölümlerin yanı sıra, otorite kabul edilen Leon Hancıyan ve Sermüezzîn Rif’at Bey’in notayla ilgili fikirlerinin birlikte bulunması, eski musikişinasların nota karşısında takındıkları tavırlarla ilgili bilgiler vb. içermesi bakımından dönemin zihniyetini aydınlatıcı niteliktedir. Toplam 72 sayfa olan Nota Muallimi; nota ve solfej bilgileri, perdelerin ve usûllerin isimleri, nota ve usûl vuruşlarını anlatmakta, ayrıca kitabın sonuna koyulan iki hane peşrev notası üzerinden de nota isimlerini hem porteli Avrupa notasına göre hem de Osmanlı/Türk musikisine göre listeleyen bir çalışma bulunmaktadır. Peşrevin usûl darpları da ayrıca belirtilmiştir. Nota Muallimi’nin sonunda bulunan peşrev notasıyla ilgili en önemli detay ise; notanın sol üst köşesine not edilen “Nota kaidesine tevfiikan soldan kıraat olunacaktır” cümlesidir (Paçacı Tunçay, 2019).

Bilindiği gibi Osmanlı Türkçesi sağdan sola doğru okunduğu için, 17. yüzyılda Ali Ufkî de ilk porteli Avrupa notası denemesinde nota yazımını bu kurala uygun hâle getirmiştir. Notacı Emin Efendi tarafından, Osmanlı/Türk musikişinaslarının ilk kez soldan sağa okuyacakları bir porteli Avrupa notasıyla karşılaşacakları ihtimali göz önünde bulundurulmuş olmalıdır. Nota Muallimi’nin bir başka dikkat çeken yanı, müellifi Notacı Emin Efendi’nin meşk sisteminin doğurduğu problemlerden bahsederken “efkâr-ı hasetkârânesiyle yanlış ve noksan olarak vermekte olduklarından o güzel eserler mahvolma derecesine gelmiştir” diyerek hafızalarındaki eserleri cömertçe aktarmayan musikişinaslara sitem etmesidir (Alimdar, 2016).

İsmail Hakkı Bey Yayınları

Mûsikî-i Osmânî Cemiyetinin kurucularından olan, musiki eğitimine verdiği önem ve hizmetlerden dolayı “Muallim” lakabıyla anılan İsmail Hakkı Bey (1866-1927), Osmanlı/Türk musikisinde en çok nota yayını yapan kişilerden biridir. Çeşitli nota derlemeleri, “Tekâmül Dersleri” ve “Câmiu’l-elhân” isimli güfte mecmuasının yanı sıra en önemli eserlerinden biri “Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî Yâhud Teganniyât-ı Osmânî” isimli eseridir. Yayımlandığı dönemde oldukça rağbet görmüş bu eser, Muallim İsmail Hakkı Bey’in ilk yayınlarından. Kapağında “Müezzînan-ı Hazret-i Şehriyârî’den İsmail Hakkı” imzasını taşıyan derleme, “Maârif Nezaret-i Celilesi’nin 1313 (1897) tarihli ruhsatnamesiyle basılmıştır” (Paçacı Tunçay, 2019). Cüzler hâlinde Malûmat gazetesinin eki olarak yayımlanan neşriyat, bir dönem, satışından elde edilen paranın masrafları karşılamaması sebebiyle sekteye uğradiysa da sonraki dönemlerde devam etmiştir (Arslan, 2020).

Şamlı Selim Yayınları

Şamlı Selim, Osmanlı/Türk musikisi nota yayıncıları arasında önemli bir yere sahip olan Şamlı İskender ve Tevfik kardeşlerin en büyüğüdür. Osmanlı/Türk musikisi tarihinde, Şamlı İskender ve Tevfik kardeşler Kudmânîzâde Biraderler olarak anılırlar fakat Şamlı Selim, Soyadı Kanunu’nun (1934) ilânından önce vefat ettiğinden yayınlarında Kudmânî soyadına rastlanmamaktadır. Bugün İsrail sınırları içerisinde bulunan Yafa şehrinde doğan Şamlı Selim, 20. yüzyıl başlarında İstanbul’a gelerek müzik yayıncılığına başlamıştır (Paçacı Tunçay, 2019). Kardeşlerinden önce nota yayıncılığına başlaması ve vefatının ardından mağazasını kardeşlerinin devralması sebebiyle, Şamlı Selim ile Kudmânîzâde Şamlı İskender ve Tevfik’i iki ayrı başlık hâlinde incelemeyi uygun gördük.

Tunçay’a göre; yayınladığı notaların kapaklarında yer alan “Autographié Par Sélim Damassier” ibaresinden, notaları kendisinin yazdığı anlaşılmaktadır (Paçacı Tunçay, 2019) fakat Behar, Şamlı Selim tarafından yayımlanan notaların Bestenigâr lakaplı Üsküdarlı Ziya Bey (1877-1923) tarafından yazıldığını söylemektedir (Behar, 2024). Şamlı Selim, Kemânî Memduh, Kemânî Tatyos ve Tanbûrî Cemil Bey’in bazı taksimlerinin notalarını yayımlamıştır (Paçacı Tunçay, 2019). Doğaçlama bir yöntemle icra edilen taksimlerin ilk kez notaya alınarak yayımlanması, üzerinde ayrıca durulması gereken bir konudur.

Şamlı Selim’in yayımlandığı döneme damga vurmuş ve etkisi uzun yıllar sürecek olan bir başka yayını da Sâzende Mecmuası’dır. Rast makamından başlayarak yayımlandığı döneme kadar bilinen, hafızalar aracılığıyla

aktarılabilen saz eserlerini içeren bu mecmua, bir külliyyat niteliğindedir. Bazı baskılarında, dönemin önemli musikişinaslarının fotoğrafları da yayımlanmıştır (Paçacı Tunçay, 2019). “Risâle-i Mûsikîye yâhud Mûsikî Gazetesi” isimli küçük boy yaprak nota serisinin arka sayfalarında bazı Batı müziği bilgileri açıklanarak yayımlanmıştır. Dönemin ilgi gören yeni müzik formu olan kantoları notaya aldırın Şamlı Selim, bu notaları, “Canto” başlıklı defterler hâlinde yayımlamıştır (Paçacı Tunçay, 2019). Dönemin değişen müzik zevkini ve yeniliklerini takip eden yayınlar yapması bakımından dikkat çekicidir.

Şamlı Selim’in dikkat çeken bir başka yayını, “Mekteb Marşları” isimli yayınıdır. Küçük boy fasiküller hâlinde yayımlanan marşlar, “Meşrutiyet döneminden itibaren toplumu etkileyen konuların başında gelen savaş, kahramanlık, vatan sevgisi üzerine bestelenmiş eserlerin notaları” ile çocukların eğitimiyle ilgili ve bazı okullara ait özel marşları da içermektedir (Paçacı Tunçay, 2019). Yayınlandığı tarih bilinmeyen “Nota Mecmuası”nın ilk sayısında, Şamlı Selim’in faaliyetleri ve amaçlarından bahsedilerek Kemânî Kevser Hanım ve bazı başka hocalar tarafından verilecek olan musiki dersleriyle ilgili duyurular bulunmaktadır (Paçacı Tunçay, 2019). Eldeki belgelere göre başka yayıncılarda karşılaşılmayan ve Şamlı Selim’in mağazasında satışa sunulmuş bir başka müzik materyali de nota defteridir (Alimdar, 2016). Nota bilen kişilerin kullanımına sunulmuş bu hizmet, dönemi bakımından bizce dikkat çekicidir.

Kemal ve Cemal Efendiler Yayınları

Kemal ve Cemal Efendiler, yayıncılık faaliyetlerine II. Meşrutiyet’ten (1908) hemen sonra başlamışlardır. Kemal ve Cemal Efendiler, kendilerine referans olarak Tanbûrî Cemil Bey’i almışlardır. Aralarındaki ilişkinin detayları tam olarak bilinmemekle birlikte, yayımladıkları yaprak notaların kapağında, Türkçe ve Fransızca olarak “Müntehib ve Muharriri [seçen ve kaleme alan] Tanburi Cemil” ibaresi bulunmaktadır. Daha da dikkat çekici bir not olarak, nota kapaklarında “Müntehibin [seçicinin, yani Tanburi Cemil Bey’in] mührünü havi olmayan [içermeyen] nüshalar sahte ve yanlıştır” uyarısı bulunmaktadır (Behar, 2014). Tanburi Cemil Bey gibi Osmanlı/Türk musikisinin önemli bir musikişinasını referans göstererek, diğer nüshaların “sahte ve yanlış” olduğunu özellikle belirtmek, Kemal ve Cemal Efendiler’in yayıncılık hayatına başladığı dönemde de Osmanlı/Türk musikisi dağarı üzerinde bir fikir birliğine varılmadığını işaret etmesi bakımından önemlidir.

Kudmânîzâde Şamlı İskender ve Tevfik Yayınları

Şamlı Selim’in kardeşleri olan ve Osmanlı/Türk musikisi tarihinde Kudmânîzâde Biraderler olarak anılan Şamlı İskender ve Tevfik, Şamlı Selim’in vefatının ardından mağazasını devralmışlardır. Kudmânîzâde Biraderler’in yayımladığı fasıl notalarını Muallim İsmail Hakkı Bey yazmıştır. 1897 yılında faaliyetine başlayan mağaza, 1970’li yıllara kadar faaliyetlerini sürdürmüştür (Behar, 2024). Osmanlı/Türk musikisi notalarının satışta olduğu bir müessesede aynı zamanda ücreti karşılığında musiki meşkinin de yapılması pek çok anlamda Osmanlı/Türk musikisinin yapısına aykırı girişimler olması bakımından şaşırtıcıdır (Behar, 2014). Meşkin ücret karşılığında yapılmasının ayıplandığı, geleneksel aktarım metodunda yazının kullanılmadığı, kullanılsa da kısıtlı bir çevre tarafından kabul gördüğünden, Kudmânîzâde Biraderler’in girişimlerinin cesurca olduğunu söylemek mümkündür.

Şamlı İskender’in yayımladığı Hasan Ferid Alnar’a ait “On Saz Semaisi” isimli nota yayınının iç kapağında Osmanlı/Türk musikisine ait bazı perdelerin belirtilmesi için mevcut diyez ve bemollerin yetersiz olduğu belirtilmiştir. Alnar kısaca, Segâh perdesinin Uşşak makamının inici dizisindeki perdeyi ifade etmek için yeterli olmadığını ve yeni bir işaret için Dârü’l-elhân’ın çözüm getirmesini beklediğini, çözüm üretilene kadar her iki perde için aynı işareti kullanacağını belirtmiştir. Burada dikkat çeken, Alnar’ın çözümü Dârü’l-elhân’dan beklemesinin, aslında Osmanlı/Türk musikisi ses ve nota yazım sisteminde bir “standartlaşma beklentisi” olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir (Alimdar, 2016).

Kudmânîzâde Biraderler’in dikkat çekici yayınlarından biri, Nuhbe-i Elhân adını taşıyan kanto yayınıdır. Kantolar, dönemin popüler müzik formlarındandır. Ali Salâhî Bey, Âdî Abdullah Bey, Kemânî Bülbülî Salih, Hâfız Mehmet Eşref Efendi, Âdî Musullu Şükrü Efendi gibi bestekârlar tarafından bestelenen kantoları, dönemin meşhur kanto şarkıcıları olan Şamran, Peruz, Eleni ve Virjin Hanımlar’dan dinleyen musiki dinleyicileri, isterlerse notalarına Nuhbe-i Elhân aracılığıyla ulaşabilmişlerdir. Birkaç farklı nota serisi yayımlayan Kudmânîzâde Biraderler’in yayınları arasında; Tarâb-ı Ruh ismiyle neşredilen klâsik saz eserleri, marş, polka ve Arapça güfteli şarkılar ile Tanbûrî Cemil Bey’in bazı taksimlerinin notaları da gibi geniş bir repertuvar bulunmaktadır. Bu nota serisinde dikkat çeken bir başka özellik, notaların diğer yayınlarda olduğu gibi tek diyez ve tek bemolle yazılmasıdır. Hassasiyet gösterilen bazı perdelerin tarifi için örnek vermek gerekirse; “Cemil Bey’in Kürdîlihiczakâr peşrevinin ikinci hanesinde yer alan neva perdesindeki uşşak çeşnisinin ikinci sesine karşılık gelen bir işaret bulunmadığından dört komalık bemolle yazılmış, altına eklenen ‘yarım bemol’ notuyla da düzeltilmeye çalışılmıştır” (Paçacı Tunçay, 2019).

Şam mağazası, nazariyat ve çalgı metotlarının yanı sıra başka yayıncıların bastığı notalarını da satışa sunmuştur. Yaptıkları bütün yayınların kataloglarını da yayımlayan Kudmânîzâde Biraderler, Neşriyât-ı Mûsikî adıyla alfabetik bir katalog da yayınlamışlardır. Kudmânîzâde Biraderler'in vefatının ardından, nota yayıncılığı Şamlı İskender'in oğlu Ferid Kudmânî tarafından devam ettirilmiştir. Ferid Kudmânî'nin yayınları arasında; fasıl, operet, zeybek, köçekçe, kanto ve bestekâr külliyyatları dikkat çekmektedir (Paçacı Tunçay, 2019). Şamlı Tevfik'in sadece kendi adıyla yayımladığı Müstahsenât-ı Mûsikî isimli bir nota derlemesi de bulunmaktadır (Paçacı Tunçay, 2019). Şamlı İskender'in müstakil olarak yayımladığı 1923 tarihli bir külliyyatta, “notalarımız muktedir musiki üstatları tarafından badet-tashih [düzeltme sonrası] tab olunmaktadır” bilgisi dikkat çekicidir (Alimdar, 2016). Kudmânîzâdeler'in yayın faaliyetlerinin uzun yıllar devam etmesi ve yayınların çeşitliliği göz önüne alındığında, Osmanlı/Türk musikisine ve notaya olan ilginin yoğun olduğu ve bu doğrultudaki yayınların bir talebin arzı olduğu tespit edilebilir kanaatindeyiz.

Arşak Çömlekçiyan Yayınları

Üdi Arşak Çömlekçiyan'ın Direklerarası semtindeki müzik mağazası (Behar, 2024), günümüzde “müzik evi” olarak adlandırılan mağazalara benzemektedir. 1920 yılında nota yayıncılığına başlayan Çömlekçiyan, “Arşak Fasılları” olarak anılan dizinin her notasının üzerine “piyasa tavrında yazılmıştır” ibaresini eklemiştir. Toplam 13 adet fasılı içeren bu serinin son dört tanesi, 1922-1925 yılları arasında yayımlanmıştır. Piyasa tavrıyla kaleme alındığından olacak, “bol süslemeli” tarzda yazılan eserler ve eski aranağmeleri de içermesi bakımından önemli yayınlardandır. Aynı fasıllar, daha sonra bir başka nota yayıncısı olan Onnik Zaduryan tarafından da basılmıştır (Paçacı Tunçay, 2019). Çömlekçiyan'ın nota yayıncılığı yaptığı dönemde, meşk sistemiyle aktarılan eserlerin, her versiyonunun eşit derecede kıymetli olduğu düşüncesi henüz Osmanlı/Türk musikisi camiasında yaygınlaşmamış olsa da hem Çömlekçiyan'ın hem de Zaduryan'ın yayınlarına Dârü'l-elhân yayınları kadar önem verilmesi dikkat çekicidir (Behar, 2014).

Çömlekçiyan'ın, Direklerarası'ndaki müzik mağazasında hedeflediği; “musiki meraklısı”nın bu mağazadan bir çalgı satın alması, bir sorun çıkarsa aldığı çalgıyı aynı mağazada tamir ettirmesi, çalgı öğrenebileceği bir öğretmen bulması ve ders alması, icra edeceği eserlerin notalarını da aynı mağazadan temin etmesidir (Behar, 2024). Çömlekçiyan'ın hedeflerinin 20. yüzyıl başları için çağı yakalamaya çalışan ve nota kullanımını yaygınlaştıracak yan yollar icat eden önemli hedefler olduğunu düşünüyoruz.

Onnik Zaduryan Yayınları

1921 yılında Direklerarası semtinde nota yayıncılığına başlayan Onnik Zaduryan (1888-1968), yayıncılık anlayışı bakımından Kudmânîzâde Biraderler'den oldukça etkilenmiştir. Fasikül ve yaprak şeklinde yayınladığı notaların yanı sıra, mağazasını meşkhane olarak da musikişinasların hizmetine sunarak (Behar, 2014) Osmanlı/Türk musikisinin iki farklı eğitim biçimini harmanlamış bir eğitim modelini öngörmesi bakımından bizce dikkat çekicidir. Arşak Fasılları olarak bilinen seriyi tekrar basmış, çeşitli fasıllar ve müstakil notalar yayınlamış olan Zaduryan, çok sayıda “klâsik” eserin ve dönemin popüler eserlerinin notaya alınarak unutulmamasını sağlamış önemli bir yayıncıdır. Fasıl mecmualarının çoğunu, “nota hattatı olarak da bilinen Udî Sami Bey'e yazdıran Zaduryan, düzenli olarak yayınladığı seriye Nevhât adını vermiş ve yayınlarının listesini bastırıp ücretsiz olarak dağıtmıştır (Paçacı Tunçay, 2019).

Müstakil Yayınlar

Osmanlı matbaacılığının gelişmesiyle ivmelenen nota basımı, pek çok bireysel yayının yapılmasına da olanak sağlamıştır. Günümüze ulaşan belgeler doğrultusunda, bazı yayıncılık çalışmaları kısa ömürlü olmuş ya da yalnızca bir fasikül/adet nota basımıyla sınırlı kalmıştır. Devlet Klâsik Türk Müziği korusu gibi bazı resmî kurumlar da yayınladıkları notaları kendileri değil, vakıflar aracılığıyla neşretmişlerdir. Çalışmamızın, Osmanlı/Türk musikisinde nota yayıncılığı yapan bütün kişi ve kurumları kapsamak gibi bir iddiası bulunmadığından, bizce dikkat çekici olanlardan bahsedeceğiz.

Notacı Emin Efendi, ilk matbu nota yayıncısı olarak anılsa da Emin Efendi'den bir yıl önce 1875 tarihinde İsmet Süleyman notuyla yayımlanan “Rast Faslına Mahsus Nota”, Gültekin Oransay tarafından Süleymaniye Kütüphanesinde tespit edilmiştir. Notalar, piyano eşlik partiyonu olmadan tek porte üzerine yazılmış ve güfte taksimatı eser içerisinde yapılmayıp notalar üzerinde güfteler tam şekliyle bulunmaktadır. Güfte taksimatının yapılmaması, eserin hafızalarda bulunduğu ön kabulü ile notaların sâzendeler için yazılmış olabileceğini düşündürmektedir (Paçacı Tunçay, 2019).

Üdi Ali Galib Bey tarafından 1896 yılında “câmi'i [derleyen] ve sahibi” ibaresiyle yayımlanmaya başlan Nota Mecmuası'nın bazı nüshaların arka sayfalarında genel nota ve solfej bilgilerinin bulunduğu “Nota Dersleri” başlıklı bölümler bulunmaktadır ve bu bölümün yazarı olarak Mehmet Cemil işaret edilmiştir. Bazı eserlere “bestekârın imzası mahfûzdur” ibaresi görülmektedir, yazılan notaların doğruluğuna işaret etmek için özellikle belirtildiği düşünülebilir. Bu bestekârlar arasında; Santûrî Ethem Efendi, Rahmi Bey, Tanbûrî Cemil Bey,

Kanûnî Hacı Ârif Bey ve Karnik Garmıryan gibi mecmuanın yayın tarihinde hayatta olan bestekârların imzalarının olduğu düşünülürse, bestelendiği ve bestekârı tarafından notasının onaylandığı şekliyle günümüze ulaşabilmesi açısından çok önemli belgelerdir (Paçacı Tunçay, 2019).

19. yüzyıl İstanbul’undaki en önemli nota yayıncılarından biri de hakkında çok fazla araştırma yapılmamış olan Adam Ernest Comendinger’dir. Nota yayıncılığının yanında, Avrupa’dan müzik aleti ve nota tedarikçiliği yapan Comendinger, daha çok Avrupa musikisi notalarını yayınlamış olsa da yayınları arasında bazı Osmanlı/Türk musikisi notaları ve marşlar da bulunmaktadır. Avrupa’dan tedarik ettiği bazı notaları da kendi mührüyle satışa sunmuştur (Paçacı Tunçay, 2019). Comendinger ailesi, Şark Ticaret Yıllığı kayıtları kontrol edildiğinde 1868 yılından 1925 yılına kadar ailenin farklı bireyleri tarafından yürütülen faaliyetlerle müzik mağazasını işletmeye devam etmişlerdir (Alimdar, 2016).

Modernleşme hamlelerinin gündelik yaşantıya ve kültür sanat hayatına yoğun şekilde etki ettiği 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında, İstanbul’da bazı Levantenlerin kendi adlarına nota bastırdıkları bilinmektedir. Bunlardan en dikkat çekicisi, Madame De Slupno Notaları olarak bilinen ve F. Adam tarafından yayınlanan tarihsiz notalardır. Madame De Slupno Notalarının, 1811 yılında İstanbul’da konser veren Franz Liszt’e takdim edilmek için hazırlandığı biliniyor. Eserler, Madame Herzmainska de Slupno tarafından piyano için düzenlenmiş “Hicaz, Ferahnâk, Köçek[çeler], Segâh, Nihavend, Sûznâk, Hicazkâr, Acemaşiran” makamlarından olup Liszt’in kendi eserlerindeki aksak ölçüleri bu notalardan esinlenerek kullandığı düşünülmektedir (Paçacı Tunçay, 2019).

Ahmet Midhat Efendi’nin bir makalesinde bahsettiği üzere; Hammâmizâde Dede Efendi’nin torunu Salahaddin Bey de bir nota yayını yapmış ve köçekçeleri derleyerek eserlerin unutulmasının önüne geçmiştir (Arslan, 2020). Yayın tarihi belirtilmese de Ahmet Midhat Efendi’nin 1912 yılında vefat ettiği göz önüne alındığında, notaların yayını bu tarihten önce yapılmış olmalıdır. Zekâi Dede’nin öğrencilerinden Üdi İsmail Sami Bey, 1910-1914 yılları arasında Osmanlı Mûsikî Dosyası adıyla bir nota mecmuası ve 1921 yılında Âhenk mecmuasını yayımlamıştır. Şark Mûsikî Cemiyeti kurucularından olan İsmail Sami Bey, dönemin önemli nota hattatlarından (Paçacı Tunçay, 2019).

Yayın tarihi bilinmemekle birlikte, Tanbûrî Cemil Bey tarafından derlenip yazılarak “Müntehib ve Muharri T. Cemil – Chosis par Tambouri Djémil Bey” başlığıyla yayımlanan nota seçkisi çoğunlukla Osmanlı/Türk musikisinin saz eserleri repertuarından örnekler taşımaktadır. Cemil Bey’in seçkisi olması sebebiyle, kendisinin müzik zevkinin belirleyiciliği ve tespit edilebilmesi bakımından önem taşıyan belgelerdir (Paçacı Tunçay, 2019). Cemil Bey’in 1916 yılında vefat ettiği düşünülecek olursa, nota serisi bu tarihten önce yayımlanmış olmalıdır. II. Meşrutiyet dönemi eğlence hayatının icracılığıyla önde gelen isimlerinden Zafiraki Efendi, 20. yüzyıl başlarında bir “Keman Metodu” yayımlamıştır. Yayıncılıkta asıl dikkat çeken çalışması ise “Kemanî Zafiraki Fasılları” başlığıyla neşrettiği fasıl serisidir (Paçacı Tunçay, 2019).

Osmanlı yayıncılık hayatının ilginç nota yayınlarından biri de “Mehterhâne-i Hakanî Notaları”dır. II. Mahmud döneminde ilga edilen Mehterhâne-yi Hümâyûn’un repertuarı, nota yazısının kullanılmaması, kurumun kapatılması hem de mensuplarının hayatını kaybetmesi gibi sebeplerle zaman içerisinde unutulmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tekrar yapılandırılan mehter takımı için, hatırlanabilen eserler tekrar toplanmış, eski üstatlara başvurulmuş ve eski repertuvara uygun olacak şekilde bestelenen yeni marşlar ortaya çıkmıştır. Eski ve yeni bütün kayıtlar da mehter takımının tekrar yapılandırıldığı bu dönemde yayımlanmıştır (Paçacı Tunçay, 2019). 20. yüzyılın en önemli musikîşinaslarından biri olan Mehmet Zâti Bey (Arca), Muzika-yı Hümâyûn’da yetişmiş ve hem Muzika-yı Hümâyûn’da hem de başka pek çok kurumda yönetici, hoca ve icracı olarak görev yapmıştır. Gerek yazdığı nazari bilgiler içeren kitaplarla gerekse besteleriyle, Osmanlı topraklarında Avrupa musikisinin tanınmasında önemli bir payı vardır. Kendi bestelerini ve yazdığı nazari bilgiler içeren kitapları “Kütübhane-i Musiki’den” ismiyle yayımlamıştır (Paçacı Tunçay, 2019).

İlk sayısı 1915 yılında neşredilen “Âsâr-ı Nefise-i Mûsikiyye” isimli nadir yayın, “Mûsikîşinâsân-ı Osmanî’den ve Gelenbevi Sultanisi müridlerinden İbrahim Halil ve Bayezid Aksaray ve Şehzade Süleymanpaşa Numune Mektepleri Mûsikî Muallimi Cemal Bey” imzası taşımaktadır. İki yapraklık notalardan oluşan yayının arka yüzünde “Nazariyâta Dair Birkaç Söz” başlıklı bir giriş yazısı bulunmakta ve yayımlanacak notaların Avrupa musikisi solfejinin esaslarına göre yazılacağı belirtilmektedir (Paçacı Tunçay, 2019). Nazari sistemde bir birliğin oluşmadığı dönemde, bu uyarının okuyucuya yapılmış olması önem taşımaktadır kanaatindeyiz.

Yayın tarihi bilinmeyen fakat 20. yüzyılın başlarında neşredildiği tahmin edilen bir başka yayın “Mir’at’l-Kulüb” (Kalplerin Aynası) isimli yaprak nota dizisidir. Günümüzde nadir olarak tespit edilebilen bu yayında Kemânî Memduh Efendi’nin Hicaz ve Hüseyinî makamlarındaki taksimleri notaya alınmıştır. Osmanlı nota yayıncılığı tarihi bakımından önemi, arka kapakta taksimlerin notaya alınmasında dikkat edilen bazı prensipler ve tempo, nüans işaretleri gibi Avrupa musikisine has bazı işaretlerle ilgili önerilerin yer almasıdır (Paçacı

Tunçay, 2019). Dârü'l-bedâyi ve Dârü'l-elhân'da görev yapmış, Şark Mûsikî Cemiyeti ve Türk Mûsikî Ocağı'nın kurucusu olan Ali Rifat Çağatay, kendi bestelerini yayımlayan bestekârlardan biridir. Mehmet Akif Ersoy'un şiiri üzerine bestelediği ve tertiplenen beste yarışmasını kazanan İstiklâl Marşı'nın notaları da yayınları arasında bulunmaktadır (Paçacı Tunçay, 2019). 1922 yılında İzmir'de kanun, ud ve keman muallimi Fethi Bey tarafından hazırlanarak yayımlanan “Yeni Mûsikî Risâlesi” isimli nota neşriyatı, dönemin popüler şarkılarını içeren bir yayındır. Bu yayını ilginç kılan ise İzmir'de basılmış olması ve dağıtım yerlerinin İzmir dışında pek çok yeri kapsamasıdır (Paçacı Tunçay, 2019).

Zekâizâde Ahmet Irsoy, 1927 yılında kendi imkânlarıyla yarım formalık bir fasikül olan nota yayını yapmıştır. Babası Zekâi Dede'nin beş eserlerinin bulunduğu yayında, kendisine ait Sultaniyegâh Yürüksemâi ve Hüzzam Şarkının notaları da bulunmaktadır. Ahmet Irsoy'un kendi nota el yazısının görülebileceği tek yayın olması bakımından önemlidir (Behar, 1993). Ahmet Irsoy ile Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde görevli olan Dr. Suphi Ezgi ise 1933-1955 yılları arasında yayınladığı kitap ve notaların tamamının klâsik eserler için “gerçek, otantik ve orijinal” olduğu iddiasıyla nota yayınlarını yapmıştır (Behar, 2015). Ali Rızâ Muzika Mağazası adına Hakkâk Ütücüyan Matbaasında basılmış ve yayın tarihi bilinmeyen “Gıdâ-yı Ruh” başlıklı nota neşriyatı, “Müntehab Şarkı ve Kantolar” ibaresiyle yayınlanmıştır. Genellikle popüler şarkıları ve kantoları içeren yayının arka yüzünde eser güfteleriyle birlikte zaman zaman basit solfej bilgileri yer almaktadır (Paçacı Tunçay, 2019). Yayın tarihi bilinmeyen fakat Osmanlı nota yayıncılığı bakımından hayli ilginç ve önemli olan bir başka yayın da İbrahim Hakkı Bey tarafından “Kanto” adıyla ve “En Yeni ve Müntehab On Altı Aded Kanto” başlığıyla yayımlanan nota mecmuasıdır. Mecmuanın ön yüzünde “Sahib ve Naşiri İbrahim Hakkı” yazısı da dikkat çekmektedir. Notaya alınan kantoların güfteleri ön ve arka kapağa yazılmış, besteleri İbrahim Hakkı Bey'e ait kantoları okuyan dönemin önemli kanto şarkıcılarının isimleri de belirtilmiştir (Paçacı Tunçay, 2019).

1976 yılında kurulan Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu, 1980'li yıllarda o dönemki şefi Dr. Nevzat Atlığ'ın gözetiminde kırk fasikülden oluşan bir “Türk Musikisi Klâsikleri” dizisi yayınlamıştır. Koro bu neşriyatı kendi yapmamış bir vakıf aracılığıyla [Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu] gerçekleştirmiştir. Bu koleksiyonda dikkat çeken husus, çok sayıda şarkı ve köçekçe notası ile Rauf Yekta Bey'in notaya almaya “tenezzül etmediği” Kürdîlihiczâkâr makamında eserlerin de olmasıdır (Behar, 2024). Bahsi geçen koleksiyon, bu sebeplerden dolayı “klâsiklik kavramı” çerçevesinde zaman zaman eleştirilere maruz kalmıştır.

Nota ile Eğitim Amacıyla Basılan Metotlar

Porteli Avrupa notasının ilk resmî kullanımı, Muzika-yı Hümâyûn'un kurulmasının ardından gerçekleşen yeniliklerle, 1828 yılı olarak kabul edilmelidir. Notanın yaygınlaşmasıyla birlikte özellikle 19. yüzyılın sonlarında nota öğretimi, nazari bilgiler ve musiki icrasıyla ilgili çok sayıda yayın yapılmıştır. Bu dönemdeki yayınlar genellikle solfej, musiki teorisi, bestekâr biyografileri, çalgı metotları ve sözlükler olmak üzere tercüme ve telif eserlerden oluşmaktadır. 1874-1923 yılları arasındaki yayınları beşer yıllık istatistikler üzerinden inceleyen Alimdar, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, 19. yüzyılın son çeyreğine oranla ciddi bir artış gözlemlediğini ve en fazla yayının 1910-1914 yılları arasında yapıldığını belirtmektedir (Alimdar, 2016). Osmanlı/Türk musikisi çalgılarının öğretimi için kullanılan çalgı metotlarına ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren rastlayabiliyoruz. Çalgı eğitiminde basılı metotların eksikliği, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kuruluşuna dek hissedilmiştir (Behar, 1993). Konservatuvar kurulduktan sonra da Osmanlı/Türk musikisi özelinde çalgı metodu alanındaki çalışmaların beklenen ölçüde gerçekleştiğini söylemek bugün dahi maalesef mümkün görünmüyor. Çalışmamız, nota ile eğitim amacıyla basılan bütün yayınları kapsadığını iddia etmemekle birlikte, önemli bulduğumuz yayınları kronolojik bir sıra takip ederek fakat müellifi aynı olan eserleri birbirinden ayırmadan incelemeye çalışacağız.

Osmanlı/Türk musikisi tarihinde önemli bir yeri olan güfte mecmuaları, çalışmamız kapsamında değilse de 19. yüzyılın ortalarında yayımlanmış olan Hâşim Bey Mecmuası adıyla da bilinen “Mecmua-i Kârâh ve Nakşhâ ve Şarkıyyat”, ikinci baskısına yapılan ekleme sebebiyle dikkat çekicidir. İlk baskısı 1851/1852 yılında yapılan ve Sultan Abdülmecid'e sunulan mecmuanın ikinci baskısı 1863/1864 yılında yapılmış ve Sultan Abdülaziz'e sunulmuştur. Burada dikkati çeken, ikinci baskıya eklenen müzik teorisi bilgileridir (Alimdar, 2016).

Porteli Avrupa notasının, Osmanlı/Türk musikisi camiasında yaygınlaşmasında, bu yeni nota sistemini öğretmek amacıyla yazılan ya da tercüme edilen eserlerin payı büyüktür. Notacı Emin Efendi, yayıncılık hayatına başlamadan hemen önce, 1875/1876 yılında Kanûnî Şamlı Hasan Dede ve Ali Rifat Çağatay'ın ortaklaşa kaleme aldıkları “Miftah-ı Nota”, bu eserlerin en önemlilerindendir. Günümüze ulaşan belgeler doğrultusunda, eser üç kez baskı yapmıştır. Batı müziği teorisiyle ilgili tercüme edilmiş ve aşağı yukarı aynı dönemde yayınlanmış olan 1875 tarihli “Usûl-i Nota”, Muzika-yı Hümâyûn kolağalarından Remzi Bey tarafından tercüme edilmiştir. Eserin orijinali, Fransa Konservatuvarında müzik öğretmeni olan Alexis de Garaude'ye ait olup ismi “Principes Elémentaries de Musique”dir. Her iki eser de değerlendirildiğinde, ilkinin

üç baskı yapması, ikincisinin orijinal isminde nota kelimesi geçmediği hâlde tercümesinde nota kelimesinin özellikle kullanılması, nota öğrenimi konusunda önemli bir talebin olduğuna işaret etmektedir (Alimdar, 2016).

İlk dönem yayınları arasında en dikkat çekici olanı, 1893 yılında Kâzım Bey (Uz) tarafından yayımlanan “Talim-i Musiki yahut Musiki Islahatı” isimli musiki sözlüğüdür. Yayınlandığı dönem bakımından oldukça kapsamlı bir sözlüktür. 54 sayfalık eser, Osmanlı/Türk musikisi terimleri, nota bilgisi, terkipler, makamlar, usûller, formlar ve çalgılar gibi bilgilerin yanı sıra Avrupa musikisi bilgilerini de içermesi bakımından dikkat çekicidir. Kâzım Bey’in bir başka yayını da 1895 tarihli “Musiki, Şark ve Garp Musikisinin Diyez ve Bemolleri Hakkında” isimli eseridir. Bu eser Maarif Nezaretine bağlı okullarda ders kitabı olarak okutulmak üzere hazırlanmıştır. 1916 tarihli “İbtidai Nota Dersleri” isimli eseri ise iki baskı yapmış ve özellikle okullardaki müzik eğitiminde kullanılmak üzere kaleme alınmıştır (Alimdar, 2016). Kâzım Bey’in bilinen basılmış son eseri ise 1923 yayın tarihli “Musiki Nazariyatı” eseridir. Perde, usûl, ritim, aralıklar, majör-minör tonlar, gamlar, anarmoni, değiştirici işaretler, modülasyon ve süsleme işaretleri gibi daha teknik konulara eğilen eser, yabancı dildeki pek çok müzik teriminin Türkçe karşılığını içermesi bakımından önemlidir (Alimdar, 2016). Çalgı metotlarıyla ilgili, günümüze ulaşan belgeler doğrultusunda tespit edilebilen ilk basılı metot, Muzika-yı Hümâyûn kolağalarından Cemil Arif Bey tarafından yayımlanan “Piyano Muallimi” isimli eserdir. Eserin duyurusunun Servet-i Fünûn dergisinin 18 Mart 1897 tarihli sayısında yapılmasından dolayı bu tarihe yakın bir zamanda basıldığı düşünülmektedir (Alimdar, 2016).

Mehmet Zâti Arca tarafından, 1897 yılında, daha sonra seri hâline gelecek olan, yayımlanan “Kütübhan-e Musikiden Nazariyat-ı Musiki” iki ciltten oluşmakta ve ilk cildinde nota bilgisi, süsleme işaretleri vb. konular varken ikinci cildinde tonalite, makam vb. konuları içermektedir. Eser içerisinde bazı Fransızca terimlerin Türkçe karşılıkları da verilmiştir. 1898 yılında bu esere ek olarak “Kütübhan-e Musikiden Talim-i Kıraat-ı Musiki” yayımlanmıştır. Günümüze ulaşan belgeler doğrultusunda en az altı baskı yapıldığı bilinen eser, bir önceki eserdeki kuralların öğrenciler tarafından nasıl kullanılacağını tarif etmektedir. Zâti Bey tarafından yine bir seri olarak farklı tarihlerde yayımlanan bir diğer eser, ilk bölümü 1911/1912 yılında yayımlanan “Kütübhan-e Musikiden Tedrisat-ı Musiki”dir ve usûller, usûllerin hareketleri, nota değerleri ve Osmanlı/Türk musikisindeki aksak usûller gibi bilgileri içermektedir. Eserin ikinci bölümü ise tespit edilebildiği kadarıyla dört baskı yapmış olup öğretmenlerin, derslerini nasıl işlemeleri gerektiğinden ve nota sistemi ile müzik öğretmenin önemini anlatan bölümleri de içermektedir (Alimdar, 2016).

Ahmed Avni Konuk tarafından 1899 yılında yayımlanan “Hânende” isimli mecmua, musiki tarihi bilgileri ve “Notaya Dair Birkaç Söz” başlığı altında bazı musiki terimlerinin açıklamalarını içermektedir (Alimdar, 2016). Yayımladığı fasıllarla dikkat çeken Kemânî Zafirakî, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilen “Alaturka Keman Muallimi” isimli bir keman metodu yayımlamıştır. Öğrencinin, nota ve kemani Osmanlı/Türk musikisi tavrında kolayca ve kısa zamanda öğrenmesini hedefleyen metotta, Zafirakî’nin “kitabı on iki senelik tecrübesi ve araştırmaları sonucunda” yazdığına dair bir not da bulunmaktadır (Alimdar, 2016). 19. yüzyıl sonlarında bir başka keman metodu yayını, dönemin ünlü müzik yayıncılarından Sotiri Christidis’e aittir. Genellikle Avrupa musikisine dair tercüme eserleri bastığı ve yayımladığı bilinen Christidis’in günümüzde de sıklıkla kullanılan Otakar Sevcik’in Keman Metodu’nu Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk kez yayımlayan kişi olduğu bilinmektedir (Paçacı Tunçay, 2019).

Tanbûrî Cemil Bey tarafından yayımlanan “Rehber-i Mûsikî”nin yayın tarihiyle ilgili iki farklı bilgi mevcuttur. Cemil Bey’in oğlu Mesud Cemil ve Behar tarafından ilk yayın tarihi olarak 1901 (Cemil, 2002; Behar, 1993), Alimdar tarafından ise 1904 yılı işaret edilmektedir (Alimdar, 2016). Mesud Cemil’in işaret ettiği tarih, döneme tanıklık etmesi bakımından bizce daha uygun görülmektedir. 1924 yılında ikinci baskısı yapılan eser, örneklerle nota, solfej, makam bilgisi ve usûl öğretmeyi hedefleyen bir Türk Müziğine Giriş kitabı olarak kabul edilmektedir (Behar, 1993). Yayımlanmış ilk çalgı metodu olmasa da bilindiği kadarıyla oldukça yaygın bir kullanıma ulaşmış ilk çalgı metodu, Ali Salâhî Bey tarafından 1910 yılında yayımlanan “Hocasız Üd Öğrenme Usûlü” adlı metottur (Behar, 2015). İkinci baskısı “İlâveli Üd Muallimi” başlığıyla Şamlı İskender tarafından 1925 yılında yayımlanmıştır (Behar, 2024). Haşim Bey Mecmuası’ndan sonra dikkat çeken bir başka güfte mecmuası da Hasan Tahsin tarafından 1906 yılında yayımlanan “Gülzar-ı Musiki” isimli eserdir. Eserde Osmanlı/Türk musikisi makamlarının tarifleri bulunmaktadır ve Hasan Tahsin, her makamı Avrupa musikisindeki majör ve minör tonlarla eşleştirmeye çalışmıştır (Alimdar, 2016).

Çalgı metotları arasında farklı bir yöntem izlemesi sebebiyle dikkat çeken, 1914 ve 1923 yıllarında iki baskı yapan Abdülkadir Bey’e (Töre) ait “Usûl-i Talim-i Keman” isimli metottur. Bu metotta, nota ile hem Avrupa hem de Osmanlı/Türk musikisi usulüne göre keman eğitimi hedeflenmektedir. Aynı zamanda Töre’nin kendi müzik teorisiyle ilgili bilgileri ve görüşleri barındırması bakımından da önemlidir (Alimdar, 2016). 1920 yılında, Üdi Fahri Bey (Kopuz) tarafından yayımlanan ve iki baskısı olduğu bilinen ud metodu, nota bilgisi, anahtar, aralıklar gibi teorik bilginin yanı sıra ud için alıştırmaları da içermektedir (Alimdar, 2016). 1927

yılında Eyüplü Mustafa Bey (Sunar) tarafından yayımlanan “Alaturka Keman Muallimi” isimli keman metodu da Osmanlı musiki yayıncılık tarihinin önemli yayınları arasındadır (Behar, 2015). Bilinen ilk tanbur metodu, Dr. Suphi Ezgi’ye ait olup tamamlanmamıştır. Küçük bir bölümü, 1940’lı yılların sonuna doğru Musiki Mecmuası’nda tefrika hâlinde yayımlanmıştır. Osmanlı/Türk musikisinde “virtüöz yetiştirmeye yönelik ciddi bir metod” yazan ilk sanatkar ise Şerif Muhiddin Targan’dır (Behar, 1993).

19. yüzyıldan günümüze nota yayıncılık faaliyetleri incelendiğinde, süreklilik ve çeşitlilik göze çarpmaktadır. Özellikle nota öğretimi amacıyla kaleme alınan ya da tercüme edilen eserler ve çalgı metotlarının sayısı, içerikleri ve müelliflerinin Osmanlı/Türk musikisinde otorite olarak kabul edilen kişiler olması dikkat çekicidir.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE MUSİKİ İCRASI ve REPERTUVARA ETKİ EDEN KURUMLAR

Osmanlı/Türk musikisi repertuvarının yazıya aktarılması, unutulmaktan kurtarılması ve belirli bir sistem içerisinde eğitiminin verilmesi gibi konular Osmanlı İmparatorluğu döneminde tartışılmış ve üzerinde çalışılmış olsa da bu çalışmaların yoğun olarak yapıldığı dönem Cumhuriyet’in ilanı ile başlamıştır. Değişen siyasi rejimle birlikte, toplum düzeni de değişmiş, yeni bir ulus devlet kimliği inşa edilirken Osmanlı İmparatorluğu’ndan devralınan kültürel ve sanatsal miras, Cumhuriyet politikaları doğrultusunda yeniden ele alınmıştır (Öner, 2022).

1920’li yıllardan itibaren üstatların hafızalarındaki eserlerin notaya alınarak gelecek kuşaklara aktarılmasının önemi fark edilmiş, hızlandırılan nota yazım çalışmaları kısa sürede bir “nota seli” hâline gelmiş ve ilk dönemlerde karmaşık gelen nota yazısı ve özel müzik işaretlerine rağmen musikişinaslar nota okuryazarlığının önemini vurgulamışlardır (Judetz, 2007). Repertuvarın tespiti için yapılan bütün çalışmaların; hafızalarda saklı kalan eserlerin, toplumun ortak malı olarak kabul edilerek tekrar sunulması olarak düşünülebilir. Hatta bu çalışmaların, “aristokratik bir tavırdan demokratik bir tavra doğru yönelişi” temsil ettiği de ileri sürülebilir (Aksoy, 2016). Osmanlı/Türk musikisinin nota yazısını, Avrupa’ya kıyasla çok geç bir dönemde kullanmaya başlamasının sebep ve sonuçları düşünüldüğünde; yüzyıllardır şifahî yollarla aktarılan eserlere hiçbir zaman Avrupa musikisindeki gibi mutlak eser olarak bakılmadığı gerçeği fark edilebilir. Osmanlı/Türk musikisi kültüründe, eserin bestelenmesi demek, değişmez mutlak kuralları değil, “müziğin eyleme geçirilmesi”ni temsil etmiştir. Mutlak olan, eserin icra edilmesi, meşk edilerek aktarılması olarak kabul edilmiştir (Behar, 1987).

Osmanlı/Türk musikisi dağarındaki eserlerin, somut kanıtlarla Hammâmîzâde Dede Efendi’den daha eskiye dayandırılmaması, eserlerin orijinallliği ve tahrif edilip edilmediği hususundaki tartışmalar düşünüldüğünde - her ne kadar güvenilir meşk silsilelerinden gelen üstatların okuyuşları esas alınarak notaya alınmış olmalarına rağmen- repertuvara dair ontolojik bir problemin tartışılmasını gerektirmekteyse de (Aksoy, 2016) bu problem, günümüzde dahi bir tabu olarak varlığını sürdürmektedir. Nota yazım çalışmaları, resmî kurumların bünyesinde uzman kurullar, heyetler tarafından yapıldığından ve bu çalışmalarda Osmanlı/Türk musikisinin otorite olarak kabul edilen kişiler bulunduğundan, sonraki kuşaklar bu notalara (doğruluğunu/yanlışlığını tartışmadan) mutlak doğru gözüyle bakmaktadırlar. Devlet radyosundaki musiki programları ile devlet korolarınca salonlarda verilen konserler sebebiyle “notanın sultası” kendiliğinden pekişmiştir diyebiliriz (Aksoy, 2022).

Yeterli ve standartlaştırılmış bir notalama sistemi ve Osmanlı/Türk musikisine has perdeleri ifade edebilecek bir ses sistemiyle ilgili çalışmaların öncüleri Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel’dir. Hamparsum nota yazısıyla yazılmış pek çok eserin çevirisi yapılmış ve eserler tespit edilerek notaya alınmıştır. İsimleri anılması gereken pek çok kişi olsa da öne çıkanlar arasında Ekrem Karadeniz ve Abdülkadir Töre’nin çalışmaları çok dikkat çekicidir (Judetz, 2007). Yüzlerce yıllık repertuvarın önce tespit edilmesi, sonra yazıya geçirilmesi gerektiğinden, devlet eliyle pek çok heyet kurulmuş, her biri musikinin terakkisi için pek çok çalışma yapmışlardır. Tasnif ve Tesbit Heyeti, TRT bünyesinde kurulan Repertuvar, Denetleme ve Özel Danışma Kurulları ile devlet tarafından kurulan korolar, Cumhuriyet’in kültür sanat politikalarının uygulama alanları oldukları kadar aynı zamanda bu politikalara yön veren kurumlar olmuşlardır diyebiliriz.

Tasnif ve Tesbit Heyeti

Daha önce kuruluş aşaması ve çalışmalarından bahsettiğimiz Dârü’l-elhân, Osmanlı/Türk musikisi repertuvarının tespit edilmesi ve notaya alınması bakımından ilk ve en önemli çalışmaların yapıldığı kurumdur. Dârü’l-elhân, her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde kurulmuş olsa da Cumhuriyet döneminde de çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu çalışmaların etkileri günümüzde de devam etmektedir. Kurum bünyesinde birkaç Tasnif ve Tesbit Heyeti görev yapmıştır. Hepsinin çalışmalarını aynı başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük.

Eser kayıplarıyla ilgili tedirginlikler, nota kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında dile getirilmeye başlanmıştır. Özellikle Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi, üstatların hafızalarındaki eserleri nota yazısına dökmeye başladıklarında, o döneme kadar sadece güfte mecmualarında güfteleriyle karşılaştıkları eseri ya da sadece adını bildikleri eserleri notaya alma fırsatı yakalamışlardır. Osmanlı/Türk musikisi camiasında, bu çalışmalar sayesinde ilk kez eser kayıpları konusunda şikayetler yüksek sesle dile getirilmiştir. Rauf Yekta Bey ve Suphi Ezgi'nin üstlendiği görevin amacı; Osmanlı/Türk musikisi repertuvarını en doğru şekilde tespit ederek yazıya geçirmek, böylece unutulmasını engellemektir. Rauf Yekta Bey'in özellikle üzerinde durduğu "klâsik" kavramı doğrultusunda da eserlerin "yozlaşmamış" hâlini notaya alarak tamamen "sabitleştirmek" ve sonraki icracılar için "bir referans, standart bir orijinal versiyon oluşturmak" amacı ortaya çıkmıştır (Behar, 2014). Bahsi geçen amaçlar düşünüldüğünde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte Dârü'l elhân bünyesindeki Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmalarının Osmanlı/Türk musikisi tarihindeki önemli bir dönüm noktası olduğu aşîkârdır.

Heyetin üyelerinden Zekâizâde Ahmet Irsoy, çalışmalar süresince notaya alınan pek çok eserin kaynak kişisidir. Meşk silsilesinin güvenilirliği, hafızasının şöhreti ve hafızasındaki hem dinî hem dindışı musiki repertuvarına ait eser sayısının çokluğu gibi sebeplerden dolayı dönemin en yetkili kişilerinden biridir (Behar, 2022). Zekâizâde Ahmet Irsoy'un Osmanlı/Türk musikisine en büyük hizmetlerinden biri, şüphesiz ki Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde kendisinden rica edilen görevi kabul etmesidir. Heyet başkanı olan Rauf Yekta Bey ve diğer üye Muallim İsmail Hakkı Bey, Zekâi Dede'nin talebelerindendir. Heyetin oluşturulmasından bir sene sonra Muallim İsmail Hakkı Bey vefat edince, yerine yine Zekâi Dede'nin talebelerinden Ali Rifat Çağatay görevlendirilmiştir. 1933 yılında Zekâi Dede'nin bir başka talebesi Dr. Suphi Ezgi ve 1935 yılında da Ahmet Irsoy, Rauf Yekta ve Hacı Emin Dede'nin talebesi olan Mesud Cemil heyette görev yapmışlardır (Barkçin, 2009). Heyetin üyelerinin her birinin Zekâi Dede'nin talebesi ya da talebesinin talebesi olmasının, Osmanlı/Türk musikisi için önemi, Hammâmizâde Dede'nin eserlerinin güvenilir bir meşk silsilesi takip edilerek notaya alınmasını sağlamasıdır. Çünkü Zekâi Dede de Hammâmizâde İsmail Dede'nin talebesidir. Dolayısıyla, Dede Efendi'ye ait eserler, güvenilir bir meşk silsilesini takip ederek notaya alınmışlardır. Yine de Osmanlı/Türk mûsikîsinin geleneksel öğretim ve aktarım metodu olan meşk sisteminin dezavantajları sebebiyle, eserlerin Dede Efendi'nin bestelediği şekliyle notaya alındığından kesin olarak bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde görev yapmış olan Ali Rifat Çağatay'ın, henüz Dârü'l elhân kurulmadan önce, 1895 yılında Malûmat mecmuasındaki Fenn-i Musiki başlıklı makalesinde nota ile ilgili cümleleri, Çağatay'ın notanın önemini bu çalışmalardan da önce fark ettiğini anlamak bakımından önemlidir:

"Biz musikimizin bu hâle gelmesinin notanın zamanında kabul edilmemesinden ileri geldiğini zannetmekteyiz. Nota eğer musikimizin devre-i kemâlinde [olgunluk döneminde] kabul edilmiş olsa idi bu tedenni [gerileme] katiyen olmazdı. Musiki bir lisandır ki yazısı notadır. Ağzdan ağza intikâl etmek şartıyla musiki gibi zabtî güç olan bir fen nasıl muhafaza edilir. Bir zamanlar notaya büyük büyük itirazlar edilmiş ve hatta kabul edilmemek tarafı iltizam edilmiş idi. Hele bu fikir icrayı hükmedemedi. Herkes az çok nota öğrendi ve faydasını anladı. Zamanımızda ise âsâr-ı musikiyenin en mühimleri erbabı nezdinde kalarak neşredilmemekte ve bazı notacılar tarafından inanılmaz derecede galî [pahalı] fiyatlarla satılmaktadır" (Alimdar, 2016).

Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları doğrultusunda yapılan yayınlarda Rauf Yekta Bey tarafından kullanılan "5 diyez ve 4 bemollü sistem", daha sonra Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi tarafından Avrupa musikisi ses sistemine uyarlanmış ve yaygınlık kazanarak günümüzde de en fazla tercih edilen yazım sistemi olarak varlığını devam ettirmektedir (Paçacı Tunçay, 2019).

Aralarında bir ya da iki yüzyıl bulunan iki bestekârın üslûplarının birbirinden farklı olacağı aşîkârdır. Hatta, aynı dönemde yaşamış iki bestekârın dahi üslûplarının -musiki anlayışlarının farklı olma ihtimali üzerinden düşünüldüğünde- farklı olması muhtemeldir. Bu ihtimallere ek olarak, notaya alındıkları güne kadar şifahî yollarla aktarılan eserler, o anın "ortak icrâ zevkleri içinde" ve hatırlandıkları kadarıyla yazıya dökülmüşlerdir. Bütün bu koşullar düşünüldüğünde, Osmanlı/Türk musikisi repertuvarı için 20. yüzyıldan önce bestelenen eserleri değerlendirerek dönemlere göre bir "üslûp analizi yapmak" mümkün değildir. (Behar, 2014). Üslûp analizinin yapılamamasından dolayı, Avrupa musikisindeki gibi klâsik, neoklâsik, romantik vb. gibi dönem ve üslûp ayrımlarını Osmanlı/Türk musikisi için yapmak kanaatimizce mümkün görünmemektedir.

Meşk sisteminin doğası gereği, her hocanın genellikle birden fazla talebesi vardır. Repertuvarındaki bir eserin notaya alınma sürecinde, eserin hangi meşk silsilesinin hangi zincirinden alındığı önem taşımaktadır. Kaynak kim olursa olsun, aslında notaya alınan, bir kişinin hafızasındaki eserin "fotoğrafını çekmektir" diyebiliriz. Unutulmaması gereken ise, çekilebilecek birden çok fotoğraf olduğu gerçeğidir (Behar, 2014). Tasnif ve

Tesbit Heyeti'nde görev yapan kişilerin yeterliliğini sorgulamamakla birlikte, herhangi bir eseri notaya alan herhangi bir kişinin nota yazısına ne kadar hâkim olduğu, nüansları detaylandırmada ne kadar mahir olduğu da eser tespiti konusunda üzerinde dikkatle durulması gereken bir başka çelişkidir kanaatindeyiz.

Osmanlı/Türk musikisi repertuvarındaki eserler, ilk resmî musiki okulu olan Dârü'l-elhân bünyesindeki Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından, sistematik bir biçimde notaya alınmaya başladığından günümüze kadar geçen zaman yaklaşık olarak 108 yıldır. Günümüzde hâlâ herhangi bir eserin icrasında ihtilâfa düşüldüğünde, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları doğrultusunda neşredilen notalara başvurulmaktadır.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ve Bünyesindeki Kurullar

Radyonun coğrafyamıza gelmesiyle Cumhuriyet'in ilanı aynı dönemdedir. Cumhuriyet'in kurucu kadrosu, bu rastlantıdan faydalanarak yeni sistemin “kültür devrimi”ni gerçekleştirmek için modernleşme sürecinde en önemli araç olarak radyoyu kullanmıştır. Kurucu kadro tarafından belirlenen amaç, halkı eğitmek ve kültür seviyesini yükseltmekle sınırlı olmayıp asıl hedef yeni bir ulusal kültürün oluşumunu sağlamaktır (Aksoy, 2016). Radyonun Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde ne kadar yaygın ve etkili olduğu çalışmamız bakımından herhangi bir veri sağlamadığından tarafımızca değerlendirilmemiştir.

Türkiye'de ilk kez radyo yayınının yapıldığı tarihle ilgili bilgiler farklılık göstermektedir. Türkiye kaynaklarına göre, 1 Mart 1927 ve 6 Mayıs 1927 olmak üzere iki farklı tarih belirlenmektedir. İlk deneme yayını İstanbul'da yapılmıştır. ABD İstanbul Başkonsolosluğu'ndaki Amerikan arşivlerindeki kayıtlara göre ilk yayının tarihi 21 Mayıs 1927'dir. Ankara Radyosu ise yayın hayatına 1928 yılında başlamıştır (Ünlü, 2016). 1938 yılında devlet tarafından resmî olarak Bayındırlık Bakanlığı tarafından Ankara Radyosu kurulmuştur (Altar, 2019).

1926 yılında, Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan kurumlardan biri olan Dârü'l-elhân bünyesindeki “Alaturka Mûsikî Şubesi”nin kapatılması ve ilk, orta dereceli okulların müfredatından Osmanlı/Türk musikisi eğitiminin kaldırılmasını takiben radyoda da önemli bir olay cereyan etmiştir. 1927-1938 yılları arasındaki radyonun henüz resmîyet kazanmadığı dönemde, Osmanlı/Türk musikisi bakımından Cumhuriyet tarihinin en çarpıcı olayı yaşanmış, 1934 yılında Türk musikisinin radyodaki icrasının yasaklanması ve bir buçuk yıldan biraz daha fazla süren bu yasakla, günümüzde de devam eden musiki yasağı meselesinin fitili ateşlenmiştir (Aksoy, 2016). Mesud Cemil tarafından biçimlendirilen fasıl ve klâsik Türk musikisi programları, yasaklama döneminin ardından 1930'ların sonuna doğru, fasıl müziğinin klâsik koro icrası şeklinde inşa edilmesiyle yeni bir kimlik kazanmıştır (Duygulu, 2024). İlk dönem yayınlarının çoğunluğu canlı yayınlardan oluştuğu ve kaydedilmediği için, radyonun ilk yıllarındaki Osmanlı/Türk musikisi icrasındaki başarısıyla ilgili herhangi bir belgeye ulaşmak mümkün değildir (Aksoy, 2016).

Radyo tarihinde bir başka yasak da Osmanlı/Türk musikisinin dinî repertuvarıyla ilgilidir. 1925 tarihinde yürürlüğe giren kanunla tekke, zaviye ve türbeler kapatılınca, dinî musiki repertuvarı da unutulma sürecine girmiştir. İstanbul'da ilk radyonun açılışı da bu “laik”leşen ortamın içerisinde yayın hayatına başladığından, radyolarda dinî musiki eserleri icra edilmemiştir. 1952 yılında Mevlana'yı Anma Haftası etkinlikleri kapsamında Konya'da düzenlenecek etkinliklere devlet tarafından izin verilince radyoda da mevlid, naat, ilahi vb. dinî repertuvarın icrasına izin verilmiştir (Aksoy, 2016). Tekkelerde sadece dinî değil, dindışı musikin de icra edildiği düşünülecek olursa, zaten içine kapalı olan cemaatlerin bu konuda daha muhafazakâr bir tavır takındıklarını tahmin etmek güç değildir.

Resmî bir konservatuvarın olmadığı dönemde radyo, icracılarını kendisi yetiştirmek zorunda kalmış ve bu sebeple oluşturduğu sistemle neredeyse bir okul kimliğiyle çalışmalarına devam etmiştir. Radyo aracılığıyla yapılan musiki yayınları, Osmanlı/Türk musikisinin icrasında “Radyo Mûsikîsi” olarak adlandırılan yeni bir icra anlayışını uygulamaya ve literatüre kazandırmıştır (Aksoy, 2009). Çünkü radyo aracılığıyla halka ulaşan musiki, radyonun bünyesinde oluşturulan kurullar ve heyetler tarafından belirli bir üslûp ve kalıp çerçevesinde düzenlenmiş bir musiki icrasıdır. Ankara Radyosu'nun 1938 yılında resmî olarak açılmasıyla, dönemin musikişinaslarından bazıları devlet tarafından Ankara'ya davet edilmişlerdir. Cevdet Kozanoğlu'nun yöneticisi olduğu Mûsikî Yayınları Şubesi tarafından radyoya alınacak sanatkarlar sınava tâbî tutulmuşlardır. Gelecek yıllar düşünüldüğünde, yetiştirilmek üzere gençleri de radyo bünyesine almak için bir eğitim programı hazırlanmış, konservatuvardan çok farklı olmayan bir sistem radyo bünyesinde hayata geçirilmiştir. İstanbul Radyosu'na yetiştirilmek üzere alınan stajyer sanatçılara, solfej, nazariyat, usûl, repertuvar ve diksiyon gibi derslerin verilmesi Osmanlı/Türk musikisinin, “piyasa”da icra edilmeyen pek çok eserinin unutulmamasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır (Aksoy, 2016).

1941 yılına gelindiğinde Ankara Radyosu, Türkiye'de musiki icrasını hayli etkileyecek sembol programlar yayınlamıştır. Vedat Nedim Tör ve Mesul Cemil Tel'in yönetiminde bulunduğu yıllarda; Klasik Türk Müziği, Yurttan Sesler Korosu, Beraber ve Solo Şarkılar/Türküler, Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu, Küme Faslı,

Bağlama Takımından Oyun Havaları gibi programlar, içerik ve yayın politikası doğrultusunda incelendiğinde ilginç bir detay fark edilmektedir. Bahsi geçen programlar, Osmanlı/Türk Musikisi ile Halk Musikisini üstü kapalı şekilde modernleştirme çabası içindedirler. Bahsi geçen programlardaki uygulamaları değerlendiren Duygulu, “Buradaki sorun halk müziği, sanat müziği gibi geleneksel kodlara vurgu yapan ödenekli sanat kurumlarının asıl işlevlerini unutmış olmalarında yatar. Bas gitarlar, çeşitli vurmali sazlar, elektronik piyanolar, elektronik ritim aletleri ve daha nice toplama çalgı bu toplulukların bünyesine alınarak geleneksel sanat yaptıklarını zannetmeleridir sorun. Yapılan ne deneyse ne de gelenekseldir” demektedir (Duygulu, 2024). Bu süreç, Osmanlı/Türk musikisinin önceki yüzyıllarda birkaç kez tecrübe ettiği, geleneğin icadı/inşası süreçlerine benzetilebilir.

İstanbul ve Ankara radyolarında icra edilen Osmanlı/Türk musikinin, gelecek yıllardaki icra anlayışına etki ettiği açıktır. Saz musikisi için Tanbûr Cemil Bey’i, sözlü musiki için de Münir Nurettin Selçuk’u emsal alan Mesud Cemil yönetimindeki Klasik Türk Musikisi Korosu ve Şerif İçli ile Fahri Kopuz tarafından münâvebeli olarak yönetilen Fasıl Heyeti, şiar edindikleri icra biçimlerini gelecek kuşaklara aktararak Osmanlı/Türk musikisinde yeni bir üslûp ve uygulama biçimi bırakmışlardır (Aksoy, 2016). Mesud Cemil’in girişimleriyle radyoda bir arşiv çalışması başlatılır. Daha çok notaların arşivleneceği radyo kütüphanesinin kurulması için görevlendirilen Fahri Kopuz’a, Vecihe Daryal ve Zühtü Bardakoğlu yardım etmişlerdir (Kıyak, 2018). Geriye dönüp bakıldığında, resmî bir devlet kurumu olan radyonun kendi bünyesindeki topluluklar, orkestralar, denetleme ve repertuar kurulları gibi yapılarla Osmanlı/Türk musikisine yön verme çabası, kendi oluşturduğu repertuar ve kaleme aldığı notaların bilimsel çalışmalarda referans alınmasını sağlaması gibi çalışmalar (Duygulu, 2024), dolaylı yoldan devletin sanata müdahalesi gibi değerlendirilebilir. Çünkü radyonun faaliyetlerinin ne yönde gerçekleştirileceği sorusunun cevabını her dönemde politikacılar vermişlerdir. Hem bir icra kurumu hem de bir “araştırma merkezi” gibi çalışan radyo, araştırma merkezi görevini arşivcilikle, icra kurumu görevini de toplulukların çalışmalarıyla yerine getirerek olası olumsuz sonuçların önüne geçmiştir. Kapsamlı çalışma alanı ve biçimi, adeta bir akademik çalışma kimliğine büründürülerek daha verimli hâle getirildiği iddia edilmiştir. Halbuki, yazılan notaların “doğruluğundan” istihdam edilen personelin “akademik yetersizliğine” kadar her basamakta çeşitli problemler vardır ve eleştiriler karşısında radyo yönetimi “Burası bir yayın kuruluşu” cevabını vermiştir. Yayın kuruluşu olarak müziğe pek çok bakımdan etki eden, yön veren radyo, yetiştirdiği sanatkarların konservatuvarlara hoca olarak görevlendirilmesiyle, burada öğrettiklerini konservatuvarda “akademik veritabanı” ve “bilimsel bilgi” olarak yaygınlaştırma fırsatı bulmuştur (Duygulu, 2024). 1961 anayasası sonrasındaki çalışmalarla, 1964 yılında TRT’nin “özerk ve tarafsız” bir kurum olarak çalışması için gerekli yasa çıkarılmıştır. 1967 yılında kapalı devre televizyon yayınları başlamıştır (Altar, 2019).

Radyo tarihine bakıldığında, Osmanlı/Türk musikisi icrasının bir süre yasaklı olduğu düşünülecek olursa, devlet radyosunun musiki için en ön önemli okul ve en etkili icra aracı hâline gelmesi çok ilginçtir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi henüz tamamlayamamış Osmanlı/Türk musikisi için, radyonun yaygınlaşması ve bir eğitim, propaganda aracı hâline gelmesinin, süreci tersine işlettiği gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Radyonun eğitici ve öğretici kimliği, görsel malzemeyi devreden çıkararak eskisi gibi işitsel yöntemlerle misyonunu yerine getirmiştir. Yazılı kültürden sözlü kültüre geçişe uyum sağlamaya çalışan Osmanlı/Türk musikisi mensupları için bu çelişki, dikkat çekici olduğu gibi yazılı kültürün uygulama alanlarında bir dezavantaja sebep olmuştur kanaatindeyiz.

Çalışmamızın konusu bakımından, nota yazımından kaynaklanan pek çok problemin temelinde, TRT bünyesinde oluşturulan Repertuar, Denetleme ve Özel Danışma Kurullarından istenen çalışmaların içerikleri ve bu isteklerin doğurabileceği tehlikelere rağmen akliselim kurul üyeleri tarafından alınan kararlarının uygulanmamasının da payı bulunduğu altını çizmek isteriz. TRT bünyesinde oluşturulan kurullarda görev yapan sanatkarların konuyla ilgili kısıtlı hatıratı ve TRT tarafından yayımlanan üç adet Özel Danışma Kurulu toplantı notları dışında maalesef elimizde kaynak bulunmamaktadır. Kurulların çalışmaları, Osmanlı/Türk musikisi repertuarının sarıhlığı ve sahlılığı bakımından da üzerinde çok az çalışma yapılmış olmasından dolayı dikkat çekicidir.

Repertuar Kurulları

TRT bünyesinde ilki 1950’li yılların sonlarında olmak üzere, birkaç kez oluşturulan Repertuar Kurullarından beklenen; notalardaki yanlışları gidermek, farklı şekillerde notaya alınmış eserlerin doğru versiyonunu tespit ederek bir tanesini seçmek ve böylece devletin kurumu olan radyo ve televizyonda icrada birliği sağlamaktır. (Behar, 2014). 1958 yılında oluşturulan ilk Repertuar Kurulu’nun üyeleri, Münir Nurettin Selçuk, Refik Fersan, Halil Can, Emin Ongan ve Cüneyd Orhon’dur. Kurulun üyelerinden Cüneyd Orhon’un belirttiği üzere; radyonun kuruluşunun üzerinden otuz sene geçmiş olmasına rağmen Osmanlı/Türk musikisinin nota problemi bir türlü çözülememiştir. Bazı eserler henüz notaya alınmamış ve notaya alınan eserlerden bazılarının da birkaç versiyonu dolaşımdadır. Radyo kütüphanesinde bulunan notaların tasnif edilmesi, fasıl ve koro

repertuvarlarının belirlenmesi, eser versiyonları arasında birinin üzerinde karar kılınarak radyodaki icranın birliğini sağlanması Repertuvar Kurulunun öncelikli görevlerindendir (Aksoy, 2009). Repertuvar Kurulunun bir diğer önemli görevi ise bestekârlar tarafından yeni bestelenerek gönderilen eserlerin TRT'deki yayınlarda icra edilip edilemeyeceğini tespit etmektir (Öztuna, 1970). Yeni bestelerin değerlendirilmesiyle ilgili uzun yıllar sürmüş tartışmalar, çalışmamız kapsamında olmadığı için tarafımızca değerlendirilmemiştir.

Kurulun esasları arasında bulunan; “nota yazsının ve usûl bölünmelerinin Arel-Ezgi Uzdilek sisteminin gerektirdiği şekilde yazılması” hakkındaki madde dikkat çekicidir. Nota ile ilgili husus, TRT'nin Kuruluş ve Görev Yönetmeliği'nde açıkça belirtilerek; “Nota birliğini sağlayıcı tedbirler almak ve değişik değişik nota ile notaya alınmış örnekleri kurum içi ve kurum dışı uzmanlardan yararlanarak bugünkü nota sistemine göre notaya aldirmek, çoğaltmak ve ilgili kuruluşlara göndermek” hususunun açıkça dile getirilmiş olması (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974), notasyon sisteminde neden Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin seçildiğine dair açıklayıcı bir bilgi olması bakımından önemlidir.

Özellikle ilk Repertuvar Kurulu'nun oluşturulması ve çalışmalarıyla ilgili tarihî bilgilere, Cüneyd Orhon'un hatıratı ve TRT'nin yayımladığı Özel Danışma Kurulu toplantı notları arasında, görevli sanatçıların Repertuvar Kurulu ile ilgili beyanları vasıtasıyla ulaşabiliyoruz. İkincil kaynak olarak değerlendirilebilecek hatıratın ve resmî evrak olan toplantı notlarındaki bazı hususların incelenmesi, Osmanlı/Türk musikisi repertuvarının notaya alınması, notada ve icrada birliğin sağlanması açısından önemli detaylara ulaşmamızı sağlayacaktır kanaatindeyiz.

Cüneyd Orhon'un hatıratında dikkat çeken birkaç olay vardır. Orhon'un anlattıklarına göre; 1958/1959 yılında kurulan ilk repertuvar kurulunda, kurul tarafından müştereken yazılması gereken notalar, dönemin önde gelen ve otorite kabul edilen isimlerinden olan Refik Fersan tarafından yazılmıştır. Refik Fersan, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde de uzun süre görev yaptığı için nota yazma görevini üstlenmiş, bir müddet sonra, yazdığı notalardan birini kurulun üyelerine uzatarak “Buyurun imzalayın” demiştir. Orhon, diğer üyelerin sessiz kaldığını ve kendisinin bu uygulamaya itiraz ettiğini belirtmektedir. Fersan'ın yazdığı eserin varsa başka versiyonlarının kurul tarafından istişare edilmediğini özellikle belirtmektedir.

“Efendim, ben sanıyordum ki, bu yazdığınız eserin başka nüshaları varsa eğer, onları da alıp mukayese ederek hep birlikte bir çalışma yürütülecek.” dedim. Bunun üzerine hiddetlendi; ‘Benim bu işle meşgul olduğum senelerin sayısı sizin yaşınızı geçer, atarsınız imzanızı olur biter...’ dedi. Bunun üzerine ben de, ‘Efendim siz benim için çok kıymetli bir kimsesiniz, bir bestekâr olarak da çok kıymetlisiniz, bir insan olarak da, benim çok üstümde bir insansınız, ama madem böyle olacaktı benimle aynı masaya oturmayı kabul etmemeniz daha doğru olurdu, yahut imzama gereği gibi istemeniz lazımdı,’ diye konuştum. Tabii, soğuk bir hava esti. Bu minval üze üç kere daha toplandık sanırım, dördüncü toplantı nasip olmadı, heyet dağıldı” (Aksoy, 2009).

Notaların kurul tarafından değil, Refik Fersan tarafından yazıldığını belirtmesinin ardından dikkat çektiği bir başka konu, kendilerinden uzun yıllar önce görev yapmış olan Dârü'l-elhân Tasnif ve Tesbit Heyeti ile ilgilidir. Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmalarında da aynı durumun mevcudiyetini, notaları yalnızca Rauf Yekta Bey'in yazdığını, Rauf Yekta'nın vefatının ardından gelen dönemde de nota yazımının Suphi Ezgi tarafından yapıldığını, ihtilafa düşülen birkaç noktada Ahmet Irsoy'a danışıldığını söylemektedir (Aksoy, 2009). Orhon'un müstakil nota yazımı konusundaki beyanlarının kaynağını bilemesek de pek çok eserin kaynak kişinin Ahmet Irsoy olduğu ve heyette görevli herkesin Zekâi Dede'nin tedrisatından geçtiğini düşünecek olursak, Orhon'un iddialarındaki doğruluk payı, günümüzdeki repertuvarın sahliliği açısından çelişkiler bulunduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Refik Fersan'ın vefatından sonra 1967-1968 yıllarında tekrar toplanan Repertuvar Kurulu'nun üyeleri arasında; Sadi Işılay, Sadettin Heper, Şefik Gürmeriç, Mefharet Yıldırım, Emin Ongan, Halil Bedi'i Yönetken, Yılmaz Öztuna, Vecdi Seyhun, Hakkı Derman, Necati Tokyay ve Cüneyd Orhon bulunmaktadır ve bu ikinci heyet yüz küsur eseri “düzenlemiştir” (Öztuna 1970; Aksoy, 2009). Repertuvar Kurulu, üzerinde fikir birliğine vardığı ve “icraya uygun” olduğunu belirterek topluluk şeflerine gönderdiği eserler için, şeflerin ya da icracıların gördüğü eksik veya yanlışlıklar varsa kendilerinin düzeltmemesini, Repertuvar Kurulu'na geri göndererek tashihin kurul tarafından yapılması gerektiğini söylemiştir. Kurulun isteğine ne kadar uyulduğunu, çalışmaların bu doğrultuda nasıl şekillendiğini bilemiyoruz. Orhon, karşılaşılan yeni notalar veya farklı bir meşk silsilesinden elde edilen yeni bilgiler doğrultusunda, önceden kurul tarafından yayımlanan bir notanın yenilenerek tekrar dolaşıma sokulduğunu da söylemektedir (Aksoy, 2009). Orhon'un bu beyanı, Behar'ın Repertuvar Kurullarının çalışmalarıyla ilgili; bir eserin notaya alınmış her versiyonu değerlendirilirken, çalışmalar sonucunda genellikle incelenen eserin yeni bir versiyonu daha ortaya çıkmıştır iddiasını destekler

niteliktedir. Behar, kuruldanda beklenenleri ve yapılan çalışmaları “ayıklama, birleştirme ve temizleme işlemi” olarak adlandırmaktadır (Behar, 2014).

Orhon, Repertuvar Kurulu’nun en önemli çalışmalarından birinin Rauf Yekta Bey ve ondan önceki dönemde yazılan notaların tek nüsha olarak yayımlanabilmesi olduğunu söylemektedir. Hüseyin Sadettin Arel’den sonra yazılmış notalarda makamları ayırt etmek, aralıkları anlayabilmek önceki dönemlere göre daha kolaydır. Rauf Yekta Bey döneminde tek diyez ve tek bemolle yazılan eserlerin tespitinde, notalar arasındaki farklılıkların Repertuvar Kurulu’nun çalışmalarıyla giderilebildiğinden bahsetmektedir (Aksoy, 2009). İcrada yaygınlaşan versiyonun her zaman doğru olamayacağını söyleyen Orhon, “piyasa musikisi”nin varyasyonların ortaya çıkmasındaki etkisinden de bahsederek, elde edilen tek örneğin dahi eserin yaygın şeklinin değiştirilmesine sebep olacağını özellikle vurguluyor (Aksoy, 2009).

1973 yılında gerçekleştirilen 2. Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği Danışma Kurulu toplantısında da Repertuvar Kurulu’nun çalışmaları ve görevleriyle ilgili bazı meseleler tartışılmış ve karara bağlanmıştır. Alâeddin Yavaşca, Repertuvar Kurulu’nun görevlerinin hem yeni eserlerin radyoda icra edilip edilemeyeceğini belirlemek hem de mevcut repertuvardaki eserlerin notalarını tespit etmek gibi iki zorlu vazife olarak değerlendirmekte ve Repertuvar Kurulu bünyesinde ayrı bir tasnif heyeti kurulması gerektiğini belirtmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). Ercüment Berker; Rauf Yekta’nın başkanlığındaki Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin, Suphi Ezgi’nin tespit ettiği klsiklerden ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından oluşturulan Türk Musikisi Klâsikleri Tesbit Komisyonu’nun çalışmalarından bahsederek, bazı eserlerin bahsi geçen her kurul tarafından farklı şekillerde yazıldığını, bu notaların hepsinin radyo kütüphanesinde bulunduğunu söylemektedir. Notalardan hangisinin esas alınacağının ve hangi kaynaklara itibar edileceğinin büyük bir problem olduğunu vurgulayan Berker’in çözüm nerisi ise hayli ilginçtir. Radyonun amacının Osmanlı/Türk musikisini halka tanıtmak ve sevdirmek olduğunu hatırlatan Berker, kaynak göstermek şartıyla, görevlendirilecek bir uzman kurul tarafından “kullanılabilir” olarak belirtilen versiyonların tamamının, yorumcu tercihine bırakılarak radyolarda icra edilmesi kanaatinde olduğunu söylemiştir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974).

Necdet Varol ve Cahit ney’in görüşleri benzerlik göstermektedir. Her iki sanatkr da radyodaki icranın tek tip olması gerektiğine kanaat getirerek, farklı kaynaklardan gelen notaların tamamının arşivlerde muhafaza edilmesi, fakat icra edilecek nota versiyonunun Repertuvar Kurulu tarafından tespit edilerek uygulanması yönünde görüş bildirmişlerdir. Suphi Ezgi’nin talebelerinden olan Kemal Batanay’ın toplantıda söyledikleri, Osmanlı/Türk musikisinin tesbit ve tasnif edilen repertuvarı üzerindeki tartışmalar bakımından tarihe geçmesi gereken bir beyandır. Batanay, Ezgi’nin repertuvar tespit çalışmaları esnasında yazdığı hemen bütün eserleri, kendi fikrine göre onararak yazdığını, okunan tarzını değiştirdiğini söylemektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). Günümüzde oluşan ihtilaflarda önemli bir başvuru kaynağı olarak kabul edilen yayınlar üzerindeki bu şaibe, izaha muhtaçsa da eserlerin orijinaline dair herhangi bir yazılı belge bulunmadığından mümkün değildir.

Denetleme Kurulları

TRT Denetleme Kurulu’na, radyolardaki musiki yayınlarını ortak bir yayın politikasıyla, tek merkezden idare etme isteğiyle ihtiyaç duyulmuştur. Kurulun esasları, hem “Türk Halk Müziği” hem de “Türk Sanat Müziği” için belirli bir çerçevede tespit edilerek, oluşturulan heyetlerle belirlenmiştir (Aksoy, 2009).

1 Ocak 1965 yılında “Dinleme Heyeti” adıyla, Cevdet Kozanoğlu, Cüneyd Orhon, Ercümend Berker, Hakkı Derman, Halil Bedi’i Yönetken, Neriman Tüfekçi, Nevzat Atlığ, ve Sadettin Heper’den müteşekkil bir heyet kurulduysa da Nevzat Atlığ ve Cevat Kozanoğlu heyetten ayrılmışlardır. Radyo yönetiminin Dinleme Heyeti’nden beklentisi, yayınları takip ederek denetlemeleri, eğer yayında aksaklıklar varsa tespit ederek giderilmesi için tedbirler almasıdır. Dinleme kelimesinin bu beklentileri karşılamayacağı düşünüldüğünden, Heyet, 4 Mayıs 1965 tarihinde Denetleme Kurulu adıyla toplanmıştır. Adı değişen kurulun yeleri de sayıca artmıştır. Yirmi beş kişilik heyette; “Adnan Ataman, Adnan ztrak, Adnan Saygun, Alâeddin Yavaşca, Cevdet Kozanoğlu, Cevat Memduh Altar, Cüneyd Orhon, Cevdet ağla, Ercümend Berker, Gültekin Oransay, Halil Bedi’ Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Hayri Yenigün, İsmail Baha Sürelsan, Kemal İlerici, Kemal Gürses, Münir Nurettin Selçuk, Muzaffer İlkar, Nevzat Atlığ, Refik Fersan, Ruşen Kam, Refik Ahmet Sevengil, Sadettin Heper, şefik Grmeri, şerif Muhittin Targan” görev yapmışlardır (Aksoy, 2009). ztuna, Nevzat Atlığ ile heyetten istifa eden ismin Münir Nurettin Selçuk olduğunu söylemektedir. ztuna, Denetleme Kurulu’nun görevleri arasında Eğitim Kurulu’nu idare etmek ve radyodaki Türk Musikisi eğitimini yönettiğini de belirtmektedir (ztuna, 1970).

Özel Danışma Kurulları

TRT bünyesinde oluşturulan özel danışma kurulları, repertuar ya da denetleme kurulları gibi sürekli olarak değil, ihtiyaç duyuldukları zaman toplanan kurullardır (Aksoy, 2009). Kurum faaliyete geçtikten sonra 1965, 1973 ve 1988 yıllarında toplanan kurullar; Türk Sanat ve Halk Müziği Danışma Kurulu, Batı Müziği ve Çok Sesli Türk Müziği Danışma Kurulu, Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çok Sesli Müzik Özel Danışma Kurulu ve Türk Halk Müziği Özel Danışma Kurulu'dur. Görev yapan çok sayıda uzman, repertuar ve icra bakımından TRT'nin izleyeceği politikaları belirlemede önemli rol oynamışlardır.

Tarafımızca incelenen 2. Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği Danışma Kurulu toplantı notlarından anlaşıldığı üzere, çalışmalar 22-24 Şubat 1973 tarihinde İstanbul Radyosu'nda gerçekleştirilmiştir. Kurulun toplantısına çağırılan isimler alfabetik sıralamayla; “Adnan Ataman, Alâaddin Yavaşca, Cahit Atasoy, Cahit Öney, Cevdet Çağla, Cevdet Kozanoğlu, Emin Ongan,ERCÜMEND BERKER, Haydar Sanal, Hayri Yenigün, İsmail Baha Süreksan, Kemal Batanay, Lâika Karabey, Münir Mazhar Kamsoy, Münir Nureddin Selçuk, Necdet Varol, Ruşen Kam, Sâdettin Heper, Sadi Yaver Ataman, Turgut Günay, Vecdi Seyhun, Vedat Nedim Tör, Yılmaz Öztuna, Milli Eğitim Bakanlığı Folklor Enstitüsünden bir temsilci (Ayhan Çermen), İstanbul Türk Folklor kurumundan bir temsilci (Ayhan Doğanışık), AR-İŞ Sendikası'ndan birer Türk Sanat ve Türk Halk Müziği Temsilcisi (Doğan Ergin, Metin Eryürek), MÜZİK-İŞ sendikası'ndan birer Türk Sanat ve Halk müziği temsilcisi (Halil Aksoy, Özay Gönülüm), İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan bir Türk Sanat Müziği temsilcisi. TRT kurumundan toplantıya katılanlar: Şemsettin Gönenç, Tekin Gürzumar, Erdoğan Bağlum, Cüneyd Orhon, Nida Tüfekçi, Ferit Sıdal, Zihni Derçin, Ulvi Erguner, Ali Rıza Tınaz, Mustafa Hossu, Yücel Paşmakçı, Neriman Tüfekçi, Meral Savcı” gibi her biri alanında uzman kişilerdir. Kurula çağırılan isimlerden Münir Nurettin Selçuk, toplantıya katılmayarak görüşlerini yazıyla bildirmiş, Yılmaz Öztuna ise bu toplantıya katılmamıştır (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). Üç gün süren çalışmalarda bazı katılımcıların toplantı tutanaklarına geçen sözlerini, çalışmamızın bağlamı doğrultusunda incelemenin faydalı olacağını düşünüyoruz.

Alâeddin Yavaşca; hem “Türk Sanat Müziği” hem de “Türk Halk Müziği” repertuarından 1973 yılına ulaşmış olan eserlerin tespitinin öneminden bahsettikten sonra, Repertuar Kurulları tarafından müzikalitesi sebebiyle kabul edilmeyen eserlerin radyo mikrofonları aracılığıyla halka ulaştığını, bu durumun musikin terakkisi için hoş karşılanamayacağını önemle vurgulamaktadır. Radyolar aracılığıyla iyi yayınlar yapabilmek için, müzik yayınları bürosu ve radyo kütüphanesinin tanzim edilmesi ve nota kullanımının prensip hâline getirilmesi gerekliliğine işaret etmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). Cüneyd Orhon ise; “Türk Musikisinin klâsik repertuarı”nın hemen herkes tarafından farklı şekilde okunduğuna dikkat çekerek, repertuar tespitinin öncelikli konu olduğunu özellikle belirtmektedir. Dönemin, eserlerin varyasyonları bakımından oluşan farklılıklarını gidermek için son dönem olduğunu belirten Orhon, eserlerin sıhhatle korunması gerektiğini söylemektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). 1973 yılında yapılan bu konuşmalarda dikkat çeken önemli noktalar; Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları üzerinden 57 yıl geçmiş olmasına rağmen repertuarın tamamının notaya alınamamış olması ve icrada birliğin sağlanmamış olmasıdır.

Özel Danışma Kurulu'nun toplantısına katılan Türkolog Turgut Günay'ın söyledikleri ise eser varyasyonları ve tahrifat bakımından önemlidir. Günay; “...bir Türkolog olarak, bir aşıktan dinlediğim türküyü hiçbir surette değiştirmek, bir harfini, bir notasını bir kenara atmak selâhiyetine sahip değilim. Bunu yaptığım anda tarihi sorumluluk altına girmiş olurum. Onun bütün gerçekliği ile olduğu gibi eski veya yeni şekliyle almak, vermek ve ileriye bırakmak zorundayım. ...kanaatime göre hiçbir surette müdahale etmeğe hakkımız ve selâhiyetimiz yoktur. Bunu yaparsak tarihi bir sorumluluk altına girmiş oluruz ve ilerideki müzik araştırmacısını, folklor araştırmacısını yanıltmış oluruz” diyerek varyasyonlar arasındaki tercihlerin ya da eserler üzerinde kalem oynatmanın doğurabileceği sonuçlara dikkat çekmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974).

1973 tarihli 2. Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği Danışma Kurulu toplantı kararları incelendiğinde, “Klâsik Türk Musikisi repertuarına girebilecek nitelikte eserlerin bilimsel bir uzmanlar kurulunca tek tip halinde tesbit edilmesi ve diğer versiyonların radyo arşivinde muhafaza edilmesi lüzumuna (ERCÜMEND BERKER'in; yorumcuyu tek tip nota ile değil, belli kaynaklarla tahdit etmek gerekçesine dayanan muhalefetiyle) oy çokluğu ile...” karar verildiği görülmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974). Özel Danışma Kurulu'nun toplantısının nihayetinde; “Klâsik Türk Müziği repertuarına girebilecek nitelikteki eserlerin bilimsel bir uzmanlar kurulunca tek tip halinde tesbit edilmesine ve diğer versiyonların radyo arşivinde muhafaza edilmesine” karar verilmiştir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1974).

İhtilafli notaların versiyonlarının bugün hâlâ TRT arşivlerinde saklanıp saklanmadığı bilinmemektedir. Çalışmamız süresince ulaşmaya çalıştığımız TRT Arşivi'nin nerede olduğu, eğer mevcudiyetini sürdürüyorsa hangi koşullarda muhafaza edildiği gibi sorular cevaplanmayı beklemektedir.

Cumhuriyet Dönemi Koroları ve Koral İcra

Muzıka-yı Hümâyün bünyesindeki Fasl-ı Cedîd topluluğunun, elinde bagetle bir şef tarafından yönetilmesi Osmanlı/Türk musikisi tarihinde ilk kez karşılaşılan bir durum olsa da kamusal alanda, halka açık şekilde bir şef yönetiminde gerçekleştirilen ilk konserin Ali Rifat Çağatay tarafından yönetilen konser olduğu kuvvetli bir ihtimal olarak düşünülüyor. 1920 yılında Şark Mûsikî Cemiyeti'nin Kadıköy Hale Sineması sahnesinde verdiği konserle, Osmanlı/Türk musikisinde şef yönetiminde koral icranın başladığı düşünülüyor. Öncesinde herhangi bir konser gerçekleştirildiyse de günümüze ulaşan herhangi bir belge veya tanıklık bulunmamaktadır (Behar, 2015).

Ziya Gökalp'in fikirlerinin, Cumhuriyet rejiminin resmî ideolojisini ve ideolojinin uygulama alanlarından olan kültür sanat politikalarını etkilediği açıktır. Gökalp'in ve destekçilerinin fikirleriyle şekillenen kültür sanat politikaları ve yöneticilerin Osmanlı/Türk musikisi hakkındaki düşünceleri, kurulacak resmî toplulukların vizyon ve misyonları ile faaliyetlerini sergileyeş biçimlerini etkilemiştir (Behar, 2022). Cumhuriyet'in ilânından sonra bakanlık bünyesinde Osmanlı/Türk musikisinin icrası için kurulan ilk koro, İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosudur ve 15 Kasım 1975 tarihinde Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuştur. Koronun ilk şefi Dr. Nevzat Atlığ'dır. Koronun adı 2012 yılında Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu olarak değiştirilmiştir (Duygulu, 2024).

Koral icra düşüncesi, 1930'lu yıllarda Mesud Cemil tarafından ortaya atılmıştır. Cumhuriyet'in müzik politikalarının etkisiyle Avrupa müziğinin daha revaçta olduğunu gözlemleyen Mesud Cemil, 1930'larda "klâsik" eserlere önem verilmediğini, bu yüzden de klâsik repertuvarın unutulma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu düşünerek, "çokseslilik" yerine "çok kişiyle icra" yöntemini öne sürerek çalışmalarına başlar. Kemal Niyazi Seyhun, Cevdet Kozanoğlu, Necmi Rıza Ahıskan, Mustafa Çağlar ve Kâmil Gönenç'e düşüncelerini aktaran Mesud Cemil, ilk denemeyi, adı geçen sanatkarlarla birlikte Kozanoğlu'nun Şişhane'deki evinde, Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin "Tûtî-i mu'cize gûyem ne desem lâf değil" mısraıyla başlayan Segâh Yürük Semaisini okuyarak yapmışlardır. Bu çalışmayı ilk dinleyenlerden biri Suphi Ziya Özbekkan'dır ve Mesud Cemil'i heyeti yönetmesi için yönlendiren kişidir. Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi de koral icra fikrini desteklemişler, Ebubekir Ağa ve İbrahim Ağa'nın üç eserinin notasını Mesud Cemil'e vererek, koronun bu eserleri icra etmesini istemişlerdir. Üç ay çalışan topluluk, "Tarihî Türk Musikisi Ünison Erkekler Korosu" ismiyle 16 Mart 1938 tarihinde Saray Sineması sahnesinde ilk konserine çıkmıştır (Kıyak, 2018).

Mesud Cemil'in idaresindeki bu yeni icra tarzında "goygoy artık yoktur, parçalar nüanse edilmekte, terennümler daha kesik okunmaktadır" ve günümüzdeki klâsik korolardaki icranın temeli olarak kabul edilmektedir. Geleneksel icradan oldukça farklı olan bu yeni "tarz", çok fazla tepki çekmiş, tepkilerin çoğu da genellikle ileri yaştaki musikişinaslardan gelmiştir (Bardakçı, 2012). Münir Nurettin Selçuk ve Mesud Cemil'in Osmanlı/Türk musikisi icrasına getirdiği yeniliklerin paralelliğine dikkat çeken Cüneyd Orhon'un söyledikleri, değişen icranın detaylarını anlayabilmek açısından önemlidir. Orhon; "hafız tavrı" olarak anılan ve adından da anlaşılacağı üzere hâfızlara has okuyuş tarzının Münir Nurettin Selçuk tarafından sadeleştirilerek "daha düz" bir hâle getirilip "temizlendiği"ni belirtirken, dindışı musiki ile dinî musiki arasındaki üslup farkının bu yolla daha da netleştiğini söylemektedir. Mesud Cemil'in "toplu icra"ya getirdiği benzer yeniliklerin özellikle beste, kâr, murabba beste ve semâi gibi büyük formlardaki eserlerin "Batı müziğini bilen bir müzisyen tarafından nüanslandırılarak" ritmik özelliğin ön plana çıkarıldığı terennüm bölümlerinin icraya zenginlik getirecek şekilde yeniden yorumlandığını söylemektedir (Aksoy, 2016).

Münir Nurettin Selçuk ve Mesud Cemil'in yenilikçi çalışmalarının birlikte değerlendirilmesi, Osmanlı/Türk musikisinin Cumhuriyet dönemindeki kimlik değişimini anlamlandırabilmek için önemlidir kanaatindeyiz. "Küçük mekânlarda" icra edilen Osmanlı/Türk musikisi, Münir Nurettin Selçuk'un çalışmalarıyla "konser musikisi"ne dönüşmüş, Mesud Cemil'in Avrupa musikisine özgü koral anlayışı gündeme getirmesiyle ise daha "saygıdeğer", daha "batılı bir dış görünüşe bürünme gayreti" ile bambaşka bir kimlikle karşımıza çıkmıştır. Mesud Cemil, Osmanlı/Türk musikisine getirdiği "koral icra" anlayışını öncelikli olarak radyoda uygulamıştır. Geleneksel icraya bağlı çevrelerce yapılan eleştiriler ve verilen tepkilere rağmen Mesud Cemil yeni uygulamalarından vazgeçmemiştir. Yıllar geçtikçe kabul gören ve yaygınlaşan koral icra, klâsik korolar dışında kalan tüm topluluklarda da uygulanmaktadır. Klâsik eserlerin solistler tarafından değil, koro tarafından icra süreci Osmanlı/Türk musikisi tarihinde böylelikle ortaya çıkmıştır (Aksoy, 2016).

1955 yılında Irak hükümetinin davetiyle İstanbul Radyosu'ndaki görevinden ayrılan Mesud Cemil, Klasik Koro'nun şefliği ve radyo müdürlüğü görevlerini Nevzat Atlığ'a devreder. 1959 yılında yurda dönerek radyodaki görevine döndüğünde Klasik Koro'nun çalışmalarına yoğunlaşır. Radyoda aynı zamanda spikerlik de yapan Mesud Cemil, bazı programları sadece anons etmiş, bazılarının da icrasında yer almıştır. Mesud Cemil'in isteğiyle, Kâni Karaca tarafından Vechiarazbar, Küçek, Tahribûselik ve Sultânîrâk gibi az icra edilen makamlardaki klâsik takımların radyoda icra edilmesi de bu dönemin önemli çalışmaları arasındadır

(Kıyak, 2018). Münir Nurettin Selçuk ve Mesud Cemil'in çalışmalarıyla ortaya çıkan yeni icra biçimini destekleyen ve geliştiren çalışmaları gerçekleştiren isimler arasında, Ruşen Ferit Kam ve uzun yıllar - günümüzdeki adıyla- Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'nun şefliğini yapan Nevzat Atlığ'ın da isimleri anılmalıdır (Behar, 2015).

Nevzat Atlığ şefliğindeki koronun yöneticileri, icra edilecek repertuarın, Abdülkâdir Merâgî ve Zeki Arif Ataergin arasındaki dönemlerde yaşamış bestekârlara ait eserlerden oluşacağını, bu dönemler dışında kalan bestekârların eserlerinin seslendirilmeyeceğini, her dönemde üzerine basarak beyan etmiştir. Bu tercih, musiki için "klâsik" vasıfların ne olduğu ve klâsik kavramını kronolojik olarak "eski ile eşdeğer" tutması bakımından değerlendirildiğinde günümüzde de devam eden tartışmaların başlangıç noktası olarak kabul edilebilir (Behar, 2024).

Koral icranın ya da koro tavrının bazı özelliklerini tespit etmek ve incelemek, Osmanlı/Türk musikisi icrasında ne gibi değişikliklerin olduğunu anlamlandırabilmek bakımından oldukça önemlidir. Koro üyelerinin tamamının aynı perdeden okuması, genellikle "pest kız neyi düzeni"nin kullanılarak "dört ses aşağıdan" diye tabir edilen akorttan eserlerin icrası, usulün ağırlaştırılarak eserlere bir "ağırbaşlılık" kazandırılması, fasıl düzenindeki süslemelerden tamamen kaçınarak daha "düz" bir okuyuşun benimsenmesi, Avrupa musikisindeki nüansların kullanımıyla eserlerin süslemesi, "point d'orgue" ile nota değerlerinin dilendiği kadar uzatılması gibi özellikler koral icranın gündeme getirdiği yeniliklerdir. Usûlü ağırlaştırmanın amaçlarından biri, üslûbu daha "akademik" bir hâle getirmektir. Eserlerin pest perdelerden okunması ise "yürük" bir icrayı zorlaştırmak amaçlıdır. Geçmişten günümüze bütün şeflerin "pest kız neyi akordu"nu esas aldığı söylenemezse de çoğunlukla bu düzen kullanıldığından günümüzde de neredeyse tek düzen hâline gelmiştir. Bütün bu düzenlemeler yalnızca radyodaki koroları değil, radyo haricinde resmî veya özel olarak kurulan tüm koroları etkilemiştir. Aksoy, icranın yaşadığı bu değişimleri değerlendirirken; "dört ses aşağıdan" olarak adlandırılan düzenin yerini "beş ses aşağıdan" olarak adlandırılan düzene bırakmasının sebebini, hânendelerin ses alanlarının daralmasına bağlı olduğunu ve seslerin zamanla tembelleştiğini söylemektedir. Mikrofon kullanımının da bunda etkili olduğunu söyleyen Aksoy, radyo öncesi dönemde icracıların önünde sesi yükseltecek bir mikrofon bulunmadığını, bu sebeple de hem hânendelerin hem de sâzendelerin daha yüksek hacimli ses çıkarmaya önem verdiklerini vurgulamaktadır (Aksoy, 2016).

Koro tavrıyla değişen icraya ve bu icranın sahneleniş biçimine bazı çevrelere çok sert gelen eleştiriler yapan Behar; Ortadoğu coğrafyasındaki tüm geleneksel müzikler gibi Osmanlı/Türk musikisinin de Avrupa musikisinin "tampere" ses ve aralıklarını kullanmadığının altını çizerek, dinleyiciye verilmek istenenin, bütün perde aralıklarının açık seçik ayırt edilebilecek biçimde duyurulması, bunun da ancak "tam ve doğru bir entonasyonda" icrayla mümkün olduğundan bahseder. Osmanlı/Türk musikisinin bu estetik gerekliliği, yüzyıllar boyunca az sayıda icracıdan oluşan topluluklarla yerine getirdiğini söyleyen Behar, kalabalık toplulukların icrasında, "şaşmaz bir biçimde" her zaman aynı nüansı yapmanın ve bunu "sıhhatle duyurmanın" mümkün olmadığını söylemektedir. Behar'a göre; kalabalık heyetlerle icra edilen Osmanlı/Türk musikisinde çalgıların özgün tınlarının kaybolmasından, kritik perde ve aralıkların belirsizleşmesine kadar pek çok problem bulunmaktadır ve bu problemler Osmanlı/Türk musikisinin kimliğine etki etmektedir (Behar, 2015).

Koral icranın Osmanlı/Türk musikisinin özüyle bağdaşmamasının sebepleri arasında, müziğin kendisinin "koral veya senfonik niteliklerden uzak olması"ndan da bahseden Behar, bu değişimin sebeplerinin altında yatan "savunma mekanizmasına" da dikkat çekmektedir. Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikaları doğrultusunda, "aşağılanıp hor görülen" Osmanlı/Türk musikisinin itibarını kurtarmak için harekete geçen musikişinasların, üslûp, kıyafet, sahne ve konser düzeniyle Avrupai bir tarzda görünmeye çalışma çabasını "zarfı değiştirerek mazrufa itibar kazandırmak" olarak değerlendirmektedir. Önceleri modernleşme çabaları gibi görünen uygulamalar, zamanla "gelenegın aslına en uygun icra" olarak algılanmış, böylece Osmanlı/Türk musikisi, tarihi bakımından, yeniden tartışılacak bir "icad edilmiş gelenek" meselesi ortaya çıkmıştır (Behar, 2015).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Osmanlı/Türk musikisinde nota ile icra süreci, yalnızca teknik bir yazım meselesi değil; müziğin algılanış biçimini, eğitim anlayışını ve repertuarın korunma yöntemlerini köklü biçimde etkileyen tarihsel bir dönüşüm sürecidir. Meşk sistemiyle şekillenen sözlü kültür geleneği, nota kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte yerini tamamen yazılı bir yapıya bırakmamış; aksine nota ve meşkin birlikte uygulandığı melez bir sistem ortaya çıkmıştır. Bu durum, Osmanlı/Türk musikisinin modernleşme sürecinde kendi iç dinamiklerini koruyarak dönüşmeye çalıştığını göstermektedir.

Çalışmada ele alınan kurumlar, nota kullanımının sistemli hâle gelmesinde ve repertuarın tespit edilerek günümüze ulaşmasında belirleyici rol oynamıştır. Muzıka-yı Hümâyün, porteli Avrupa notasının öğretimi ve uygulanması açısından bir kırılma noktası oluştururken; Dârü't-tâlim-i Mûsıkî ve Dârü'l-elhân gibi kurumlar

nota yayıncılığı ve eğitim faaliyetleriyle Osmanlı/Türk musikisinin kurumsallaşmasına önemli katkılar sağlamıştır. Bu kurumlar aracılığıyla yapılan repertuvar tespit çalışmaları, günümüz icra ve eğitim anlayışının temel kaynaklarını oluşturmuştur.

Sonuç olarak, nota yazısının Osmanlı/Türk musikisindeki işlevi, repertuvarı sabitlemekten öte, müzik düşüncesinin dönüşümüne zemin hazırlayan bir araç olarak değerlendirilmelidir. Nota ile icra sürecinin tarihsel bağlam içerisinde ele alınması, günümüzde süregelen üslûp, sadakat ve varyasyon tartışmalarının anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, Osmanlı/Türk musikisinde nota kullanımının tarihsel ve kurumsal boyutlarını bütüncül bir perspektifle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B. (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B. (2016). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B. (2022). Münir Nureddin Sulçuk'un Çok-Çizgili Musikisi, (Ed. H. Kıyak & İ. Bertuğ), İstanbul'un Engin Sesi 40 Yılın Ardından Münir Nureddin Selçuk, ss. 21-29, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Altar, C.M. (2019). *Sanatın Işığında 78 Yıl Atatürk'ün Önderliğinde Türkiye'nin Çağdaş Sanat Mücadelesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aracı, E. (2023). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arslan, F. (2020). *Ahmet Midhat Efendi ve Mûsikî*, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey... Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Barkçin, S.Ş. (2009). *Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman*, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, Ankara.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, AFA Yayıncılık, İstanbul.
- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C. (2022). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C. (2024). *Bestesiz Güfteler Şarkılardan "Klâsik"liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852-1905)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benlioğlu, S. (2018). *Saray ve Mûsikî III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Duygulu, M. (2024). *Cumhuriyet ve Müzik*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Fischer, S.R. (2023). *Dilin Tarihi*, (Çev.: Güvenç, M.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, M.R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- İnalcık, H. (2023). *Devlet-i 'Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-IV Âyanlar, Tanzimat, Meşrutiyet*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İrtem, S.K. (2018). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü Muzika-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu*, Temel Yayınları, İstanbul.
- Judetz, E.P. (2007). *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları*, (Çev.: Aksoy, B.), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Kerovpyan, A. & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, İstanbul.

- Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemile Mesud Cemil, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Kosal, V. (2001). Osmanlı'da Klasik Batı Müziği, Eko Yayıncılık, İstanbul.
- Mardin, Ş. (2021). Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ong, W.J. (2020). Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi, (Çev.: Postacıoğlu Banon, S.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Öner, O. (2022). İstanbul'un Müzik Okulları II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişiklikler, Doğu Kitabevi, İstanbul.
- Özcan, N. (1993). "Dârülelhan", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Cilt 8): 518-520, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (1994). "Dârü't-talim-i Musiki", TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 9): 9-10. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2020). "Muzıka-yi Hümayun", TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 31): 420-422. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1970). Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi I-II, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi I-II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Paçacı Tunçay, G. (2019). Neşriyat-ı Müsikî; Osmanlı Müziğini Okumak 1 2, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Shayegan, D. (2023). Melez Bilinç, (Çev. Bayrı, H.), Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Teotig, (2012). Baskı ve Harf Ermeni Matbaacılık Tarihi, (Çev.: Malhasyan, S., İncidüzen, A.), Bir Zamanlar Yayıncılık, İstanbul.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, (1974). II. Sanat ve Halk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı, TRT Müzik Dairesi Yayınları, İstanbul.
- Turan, N.S. (2022). Portede Saklı Tarih Toplumsal Tarihin Merceğinden Müzik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ünlü, C. (2016). Git Zaman Gel Zaman Fonograf-Gramofon-Taş Plak, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yöre, S. (2022). Etnomüzikolojik Notasyon, (Ed. Özdemir, U., Demir, M., Ögüt, E.H), Etnomüzikoloji Kültürler ve Müzikler, ss. 78-110, İthaki Yayınları, İstanbul.