

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Faruk YILDIRIM

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü
fyildirim@erciyes.edu.tr

Öz

Türklerin tarih sahnesinde yer almalarından itibaren, Türk müziği toplu icra geleneğinde, gerek çalgısal, gerekse icra teknikleri bakımından önemli değişimler ve gelişimler yaşanmıştır. Orta Asya'da göçebe bir yaşam tarzı süren Türkler, bütün toplumlar gibi, gelenek-göreneklerini, yaşam tarzlarını, yaşadıkları olayları bir araya gelerek müzik ve ritimle anlatmışlar, böylelikle doğal bir süreç içerisinde gelişen bir toplu icra geleneği ortaya çıkmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra İslami kültür, katmış olduğu maneviyatı ile Türk müziği ile bütünleşmiş ve bunun sonucunda derin bir musiki ve icra anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, geçmişten günümüze değin Türk müziğinde toplu icra anlayışı irdelenmiş, çeşitli mekân, kurum ve kuruluşlarda ortaya çıkan ve gelenekselleşen toplu icra faaliyetleri ele alınmıştır.

Araştırmada Türk müziğinde geçmişten günümüze süregelen toplu icra faaliyetleri kapsamında, zaman içerisinde ortaya çıkan farklı icra toplulukları incelenmiş, bu toplulukların gerek icra tarzları, gerekse repertuarları bakımından ortaya koydukları farklılıklar açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmada bu icra topluluklarının oluşturulduğu kurum ve mekanların genel musiki faaliyetlerine de yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Toplu İcra.

A STUDY UPON CONCEPTION OF COLLECTIVE PERFORMANCE IN TURKISH MUSIC SINCE PAST UNTIL NOWADAYS

Abstract

Since Turkish people began to take place at a historical scene, a tradition of a collective performance of Turkish music, lived through important changings and evolution, both in the way of performance and instrumentality. Turkish people, who had nomadic style of life in Middle Asia and like every population, tried to express their own traditions, way of life, with music and rhythm, by making music together. Thus, the changing and developing tradition of collective performance has shaped in natural conditions. After the accepting Islam by Turkish people, the way of performance of Turkish music lived through some changings. The Islamic culture with its spirituality, has integrated with Turkish music and a result of it is a deep meaningly music and way of performance. In this work, the conception of collective performance of Turkish music, which take place in different locations and institutions, is examined in its changings and evolution, since the past until nowadays.

In this study, the different music ensembles are examined, which were appeared during the long history of development of collective performance art in Turkish music. The differences between the performance's styles and also in repertoires of those collectives were analyzed. In this work the big place was given to a theme of the foundation and institution of these collectives in the common musical activities.

Key Words: Turkish Music, Collective Performance.

1. Giriş

İnsan, yaşadığı çeşitli toplumsal olayları, acıları, sevinçleri, duygu ve düşünceleri birbirine uyumlu ses ve söz kalıplarıyla ifade etme yolunu tercih etmiş ve bu yolla da olayları anlatmada en etkili ifade yöntemini doğası gereği bulabilmiştir. İnsanlık tarihi ne kadar eskiyse, müzik tarihi de o kadar eskidir. İnsanlık geliştikçe, müzik de gelişmiştir.¹ İnsan varoluşuyla birlikte, toplu olarak yaşamayı tercih etmiş, hayatın tüm zorluklarında birbirine destek olmuştur. Bu toplu yaşama içgüdü-sünün sonucunda, müziksel faaliyetler de gruplar halinde yapılmış, insan sesleri ve ritimler kullanılarak doğadaki sesler taklit edilmiştir. Başlarda haberleşme amacıyla kullanılan tahta veya kemikten yapılmış borular, giderek toplu icralarda kullanılan müzik aletleri haline gelmiştir. Buna bağlı olarak, toplu icra tarihinin insanın varoluş tarihi kadar eskilere dayandığı da açıkça görülmektedir.

Türklerin ilk yerleşim bölgesinin Orta Asya olduğu birçok tarihi kaynaktan anlaşılmaktadır. Yaşadıkları bölgenin coğrafi şartları nedeniyle hayvancılıkla uğraşmışlar ve göçebe bir yaşam tarzı sürdürmüşlerdir.² Türklerin müzik anlayışı, yaşadıkları bölgeye ve göçebe yaşam tarzlarına uygun bir şekilde gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Göçebe bir yaşam tarzı sürdüren Türkler, yerleşik hayata geçene kadar, at sırtında kopuz çalarak, destanlar anlatarak bu yaşam tarzlarına uygun bir müzik anlayışı geliştirmişlerdir. Bu icralarda ağırlıklı olarak insan seslerine yer verilmiş, belirli çalgıların insan sesine eşlik etmesi ile Türklerin yaşam tarzına uygun bir toplu icra tarzı ortaya çıkmıştır.

2. Türklerde Toplu İcra Anlayışı

Müzik, Türklerin sosyal yaşamında vazgeçilmez yeri olan bir unsurdur. Orta Asya'da göçebe olarak yaşayan Türkler, diğer bütün toplumlar gibi, acılarını, sevinçlerini, yaşam tarzlarını, hayat felsefelerini, efsanelerini, gelenek ve göreneklerini, özetle sosyal yaşamları içerisinde yer edinmiş olan her olayı müzikle ifade etme yoluna gitmişler, bu etkili ifade aracından olabildiğince yararlanmışlardır.

Türklerin toplu icralarında en yaygın olarak kullanılan saz, hiç kuşkusuz kopuzdur. Kopuz sazının haricinde, Türklerin kullanmış oldukları sazlar şunlardır:

¹ Ahmet Muhtar Ataman, *Musiki Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, s. 7.

² Kurt-Ursula Reinhard, *Türkiye'nin Müziği*, Çeviren: Sinemis SUN, Sun Yayınevi, Ankara 2007, s. 18.

“...Tanbur-i kebir-i Türki, bağlama, kaba zurna, nay-i küçük, kara nay, argul, ıklığ, tabl-ı Türki, iki telli, kopuzit, eğri, burgu, şıdırgu, battal, dilli düdük, kaval, nay-ü Türki, bak, balban, burgu, dümbek, mıskal, salamani, çığırtma, düdük, sara, sergine, sürme, caaba (Türkkopuzu), zil.”³

Türklerde müzik, onların yaşam tarzlarına ve savaşçı karakterlerine uygun olarak, geçmişte yapılan savaşlardan kalan hikâyelerin, çalgı eşliğinde destansı bir biçimde anlatılması yoluyla etkili bir şekilde kullanılmıştır. Türklerin müzik yaşamında, Şamanizm’in büyük etkileri görülmektedir. Dini törenlerde müziğe önemli ölçüde yer verilmiş, çeşitli dini öğretiler din adamları tarafından kopuz eşliğinde ifade edilmiştir. “Türk müziğinin ilk dönemlerdeki karakteri mitik ve epik, sade ama içten ve coşkuluydu. Aynı ezgisel motifin, tekrarından kurulu biçiminden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle Şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup, melodi ve ritim önemliydi.”⁴ Şamanlarda toplu müziksel faaliyetler, özellikle dini törenlerde yapılmıştır. Bu mistik törenlerde, çalgılar daha çok insan seslerine eşlik etme amacıyla kullanılmıştır.

Türklerin dini törenlerinin yanı sıra, sosyal yaşamlarında, düğünlerde veya kazanılan bir savaş sonrasında eğlenme amacıyla müzik yaptıkları da çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bu eğlencelerde bir araya gelinerek çeşitli çalgılar eşliğinde insan seslerinin de katılımıyla toplu bir icra ortaya konulmuştur. “Vambery, ‘Türk Soyu’ adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde, ‘musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup göçebelerin eğlencelerinde önemli bir rol oynar’ dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, aletin iki telli, ya elle veya at kılından yapılma ok ile çalınmakta olduğunu ısrar etmektedir. Türklerin uzun kış gecelerinde toplandıklarını, beksi’ler (=bahşılar) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken kımız dolu tursuk (=tulum) ların elden ele dolaştığını tasvir etmektedir. Doğu Hun hükümdarlarının sarayında musikiye karşı alaka duyulduğunu ve sarayda musiki heyetleri olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz.”⁵ Bu bilgiler, Türklerde toplu icra anlayışının oldukça eski dönemlere dayandığını göstermektedir.

Çin’in kuzeyinde yaşadıkları bilinen Hitay Türklerinde de toplu musiki icralarının yapıldığı, kaynaklardan anlaşılmaktadır. “Hoca Gıyas-üd-din-i Nakkaş isminde bir zatın Hitay Seyahatnamesi’nde ora Türklerinin müzik hayatına dair çok dikkate değer fıkralara tesadüf edilmektedir. Mesela Hitaylılar’ın verdiği bir ziyafetten bahsedilirken şöyle deniliyor: “Köslerin iki canibinde kemançe ve ney ve musikar ve sair sazlarla mutripler oturmuşlardı. Neyzenlerin bazıları neyi mutat olduğu üzere çalıp bazıları ortasındaki sürahlarından (yani deliklerinden) üfürürler

³ Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Musikisi Kimidir*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. , Ankara 1988, s. 50.

⁴ Ogün Atilla Budak, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006, s. 15.

⁵ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1975, s. 29.

idi.”⁶ Hıta Türklerinin toplu musiki icralarında kullandıkları ney, kemençe gibi sazların, günümüzde yapılan Türk müziği toplu icralarında da kullanılması, yapılan müziğin de icra tarzı bakımından günümüz Türk müziğine yakın olabileceği ihtimalini düşündürüyor.

Özellikle Türklerin yerleşik hayata geçişi ve İslamiyet’i kabulünden sonra, sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi, müziksel açıdan da önemli değişimler ve gelişimler yaşanmıştır. İslamiyet’in kabulünden sonra çok daha hızlı bir gelişim süreci yaşayan toplu icra anlayışı, çeşitli mekânlarda gelişmeye devam etmiştir.

3. Osmanlı Döneminde Toplu İcra

Türk müziği toplu icrası, Osmanlı Devleti’nin kurulmasıyla gelişim açısından oldukça uygun ortamlara ve imkânlarla kavuşmuş, çeşitli kurumlar bünyesinde sistemini oluşturmuştur. Devletin de desteğiyle gerek dini, gerekse din dışı olmak üzere müzik eğitimi veren ve müzik icra eden çeşitli kurumların tesis edilmesi, müzik icrasının ve müzik eğitim sisteminin oluşmasında etkin bir rol oynamıştır. Osmanlı Devleti’nde Türk müziği icrası yapan ve müzik eğitimi veren başlıca kurumlar Saray, Mehterhâne, Mevlevihâne ve özel meşkhânelerdir.⁷

Osmanlı Devleti’nde Türk müziği toplu icrasının temelini oluşturan bu kurumları, Türk müziği formları gibi, dini ve dindışı kurumlar olmak üzere iki grupta incelemek, yaptıkları toplu icrayı ve müzik eğitim sistemini daha ayrıntılı bir şekilde açıklayabilmek açısından daha faydalı olacaktır.

3.1 Dini Kurumlarda Türk Müziği Toplu İcrası

Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra Türk müziğinde toplu icranın gelişimi hız kazanmış ve büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Din unsuru, zaten asırlardır gelişimini sürdüren ve yüzyıllar geçtikçe daha da olgunlaşan, yüzlerce yıllık bir ağaç misali gittikçe köklenen, dallanan, göğe doğru yükselen Türk müziğinin bu gelişim sürecine büyük katkılarda bulunmuş, bu müziğin derin, huzurlu ve mistik yapısını zirveye taşımıştır. Dini musiki, Türk müziği toplu icra üslubunun temelini oluşturması bakımından, büyük önem taşıyan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini musikinin Türk kültürü üzerinde birleştirici özelliği ve toplumu bir arada tutan ortak bir değer olması ise önemini daha da artırmaktadır. İtri’nin bestelemiş olduğu segâh makamındaki tekbir, bu kaynaşmaya en güzel örneklerden biridir. Kur’an’ın Hz. Muhammed’in huzurunda ahenkli seslerle okunması ve Peygamberin de güzel sesi takdir etmesi, İslam’da musiki ahengine gösterilen hassasiyeti ortaya koymaktadır.⁸

⁶ Erol Sayan, *Müziğimize Dair*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara 2003, s. 12.

⁷ Cinuçen Tanırkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh yayınları, İstanbul 2005, s. 22.

⁸ Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 118.

Osmanlı Devleti'nde dini musiki, camiler ve dergâhlarda yapılmıştır. Dergâhlar insanı olgunlaştıran, benliğini kavraması için düşünmeye sevkeden, insanı pişiren kurumlardır. Bu felsefe ile düşünüldüğünde, dini musikinin Türk müziğindeki etkilerinin ne denli derin olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. “*Osmanlı müziğinin hemen bütün büyük bestecileri, tekke ve dergâhlarda yetişmiş, orada bir manevi eğitimden geçmiş, çile doldurarak olgunlaşmış. Tasavvuf, bu müziğin ana kaynağını oluşturmuş. Hacı Arif Bey de dahil olmak üzere birçok bestecinin eserlerinde tasavvufun derin izleri vardır.*”⁹ Türk müziği tarihinde yetişen birçok musiki üstadının, bestecilerin, icracıların dergâhlardan yetiştiği göz önüne alındığında, dergâhların Türk müziğinin gelişiminde oynadığı rol daha net anlaşılmaktadır. Dergâhlar arasında, toplu icra faaliyeti bakımından tarih boyunca en etkin görünen dergâh, Mevlevilik dergâhıdır.

3.1.1 Mevlevihânelerde Toplu İcra

Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin Konya'da Şems-i Tebrizi ile tanıştıktan sonra “sema” düşüncesi kendini göstermeye başlamış, bu derin muhabbet ve dostluk, Mevlana'da derin izler bırakmıştır. Bu izlerin sonucunda Mevlevi dergâhı kurulmuş, bu dergâh giderek yaygınlaşmış ve varlığını yüzyıllarca devam ettirmiştir. “*Mevlana'nın ilahi aşkı, çoğu kez bir cezbe halinde bütün varlığını sarar. Sema, bu cezbenin en belirgin görüntüsüdür. Sema-ı coşturan da müzik.*”¹⁰ Mevlana, “insanların tanburlarla çaldıkları, ağızlarıyla söyledikleri bu güzel sesler, göklerin dönüşünden alınmadır” sözleriyle sema ayininin mistik yapısını özetlemiştir.¹¹ Bu ayinlerde, Türk müziğinin en büyük sözlü musiki formu olan “ayin-i şerif” icra edilir. Ayin-i şerif formu, hem sazlı, hem de sözlü bölümlerden oluşur. Bu formun sözleri, Mevlana'nın “Mesnevi”sinden alınmaktadır.

Ayinin musiki kısmını yürüten heyete “mutrıban heyeti” denilir. Mutrıban heyeti, mevlevi ayini icrasında ney, kudüm, ud, rebab, kanun, bendir gibi sazlar eşliğinde ayini seslendirir. Mutrıbanda, saz olarak kudüm ile ney, en önemli sazlar konumundadırlar. Bu sazları icra eden en usta kişilere “kudümzenbaşı” ve “neyzenbaşı” denilmektedir. “*Mevlevihânenin kudümzenbaşısı dergâhtaki tüm müzik faaliyet ve icralarının da sorumlusu sayılırdı. Ayrıca, dergâhın mutrıb heyetinin başı olması dolayısıyla, kudümzenbaşılık görevinin her zaman bir hocalık yanı da vardı. Dergâhta mukabele günleri mutrıb heyetini idare edebilmek ve okunan ayinin icrasını yönlendirmek, müzik bilgisi, otorite ve tecrübeyle birlikte geniş bir repertuar sahibi olmayı gerektiriyordu.*”¹² Mutrıban heyetinde saz icracılarının haricinde, ayinin sözlü kısımlarını seslendiren bir topluluk bulunur. Bu topluluk, sazların eşliğinde, koro halinde ayinin sözlü kısımlarını seslendirir.

⁹ Yalçın Çetinkaya, *Müzik Yazıları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 50.

¹⁰ Mehmet Önder, *Mevlana'dan Güldeste*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 11

¹¹ Yakup Şafak, *Mevlana Celaleddin-i Rumi*, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2007, s. 29

¹² Cem Behar, *Musikiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 94.

Sema ayininde belli bir müziksel program mevcuttur; Semazenlerin ve semazenbaşının yerini almasıyla “Na’than”, solo olarak “na’t” okur. Na’t, Türk müziğinde Hz. Muhammed’ (SAV) e övgü içeren sözlerden oluşan bir dini musiki formudur. Genellikle ayinlerde Itri’nin Rast Na’t’ı seslendirilmektedir. Na’t’ın okunmasından sonra kudümzen, Allah’ın “kün” (ol) emrini temsilen kudüme birkaç kez belli bir usule bağlı kalmaksızın vurur, ardından bir ney taksimi icra edilir. Sonrasında mutrib heyeti, ayinin bestelenmiş olduğu makamdan bir peşrev icra ederler. Peşrevin sonlanmasını takiben ayin formundaki 4 selamdan oluşan sözlü eser, mutriban tarafından icra edilir. Ayin seslendirilirken Hz. Muhammed (SAV)’ in isminin geçtiği bölümlerde mutriban, başını hafifçe eğerek saygı ve sevgisini ifade eder. Bu davranış, Mevlana Celaleddin-i Rumi, Şems-i Tebrizi’nin isimleri geçtiğinde de tekrarlanmaktadır.

Mevlevihânelerde yapılan toplu icra faaliyetleri, yüzyıllarca devam etmiş ve tarih içerisindeki Türk müziği toplu icralarında gerek belli disiplinleri, gerekse icra kalitesi açısından oldukça önemli bir yer edinmiştir. Türk müziğinin en büyük formu olan ayin-i şerif formu ise, bu müziğin karakteristik özelliklerini en sanatlı, en ihtişamlı şekilde yansıtarak, bu müziğin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Mevlevihânelerde günümüzde de süregelen bu toplu icralar, Türk müziğinin klasik icra özelliklerini yansıması açısından her zaman önemini korumuştur.

3.1.2 Cami Musikisinde Toplu İcra

Cami musikisinde bestelenmiş belli eserler toplu olarak icra edilmektedir. Ancak cami musikisinde belli bir makama bağlı kalınarak doğaçlama okunan eserler de mevcuttur. Cami musikisinde kullanılan başlıca formlar şunlardır: Ezan, Salat, Salat-ı Ümmiye, Tekbir, Mahfil Sürmesi, Tesbih, Miraciye, Mevlid, Tevşih, Münacat, Temcid, Tehlil.¹³ Bu formlardan ezan haricindeki formlar, bir müezzin tarafından seslendirilebildiği gibi, birkaç müezzinin tarafından da topluca seslendirilebilir. Bu formlar, dini törenlerde veya dini bakımdan önemi olan bell zamanlarda, cemaatin bir araya gelmesiyle toplu olarak icra edilir. Cami musikisinde insan sesi haricinde hiçbir saz kullanılmaz. Dini içerikli sözlerden oluşan eser, bazen solo olarak müezzin, zakir, hatip veya imam, bazen de birkaç müezzin ve bütün cemaat tarafından toplu olarak seslendirilir. Yapılan bu toplu icrada baş müezzin, diğer müezzinlere veya cemaate liderlik eder ve icrayı yönlendirir.¹⁴ Özellikle camilerde okunan Mevlid-i Şerif’lerde, aralara ilave edilen tevşih ilahileri ve salâvatların topluluk halinde seslendirilmesi, cami müziğinde yapılan toplu icralar açısından önemli örneklerdir.

¹³ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1990, s. 171. Onur Akdoğu, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir 2003, s. 344 vd, c. I.

¹⁴ İhsan Özer, *Türk Müziği İcrasında Yönetim*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995, s. 17.

4. Dindışı Kurumlarda Türk Müziği Toplu İcrası

4.1 Sarayda Toplu İcra

Osmanlı Devleti'nde saray, Türk müziğinin korunduğu ve teşvik edildiği, "küme faslı" denilen toplu icraların yapıldığı ve önemli müzisyenlerin yetiştirildiği bir kurumdur. Küme faslı için saray dışından müzisyenler de davet edilmiş, bu müzisyenler saray içindeki müzisyenlerle birlikte toplu icralar yapmışlardır. İsmail Dede Efendi de, saraya dışarıdan davet edilen müzisyenlerden biridir. Yapılan seferler sonucu, ele geçirilen bölgelerin önemli müzisyenleri saraya getirilmiştir.¹⁵ Saray ayrıca, İstanbul'daki müzik faaliyetlerini de takip etmiş ve yetenekli müzisyenlerin gelişmesine olanaklar sağlamıştır.

Sarayın harem bölümünde yaşayan cariyeler sosyal açıdan ciddi bir eğitime tabi tutulmuşlardır. Harem bölümünde sosyal ve kültürel eğitimin yanı sıra, ciddi bir müzik eğitimi de verilmiştir. Sarayda çalgı eğitiminin yanı sıra, usta hanendeler tarafından sesleri güzel olan cariyelere ses eğitimi verilmiştir. Verilen bu eğitimin sonucunda, saray içinde sazende ve hanendelerden oluşan toplu icra heyetleri ortaya çıkmıştır. 1558 tarihli Süleymanname'deki minyatürlerde, sultana fasıl çalıp okuyan müzisyenler görülmektedir. Saraylarda düzenlenen toplu sünnet şenliklerinde de fasıllar yapılmıştır.¹⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, II. Bayezid'in oğlu Sultan Ahmed'in maiyetinde maaşlı saz heyeti bulundurduğunu ve bu heyetin fasıllar yaptığını bildirmektedir.¹⁷

Saray, dönemin sanatkar, bestekar ve saz üstadlarına çeşitli olanaklar sağlayarak destek olmuş, sanatlarını icra edebilmeleri için kendilerine gerekli bütün olanakları sağlamıştır. Bu sanatkarlar saray içerisinde saygı ve hürmet görmüşlerdir. Saray aynı zamanda, yüzyıllarca meşk sistemiyle müzisyen yetiştirmiş bir okuldur. Sadettin Arel, sarayda sürdürülen bu geleneği şöyle açıklamıştır: "...Padişahın huzuruna çıkacak dereceye yükselmiş musiki üstadlarından bir tek mecliste yedi kişinin birden toplu bulunabilmesi için onlar mertebesinde ve daha aşağılarında ne kadar çok musikişinasların mevcudiyeti ve bunların yetişebilmesi için de evvelki asırlardan beri muhitin ne kadar müsait bir şekilde devamı icap edeceğini düşünmeliyiz."¹⁸ Bu sanatkarların, saray içerisinde yaptıkları toplu icraların yanı sıra, müzik öğreticiliği yapmalarına da olanak sağlanmış, böylece sarayın, bütün idari işlerinin yanı sıra, bir müzik eğitim kurumu kimliği de ortaya çıkmıştır.

¹⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı", Belleten Dergisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1977, s. 79.

¹⁶ Ersu Pekin, Sarayda Musiki, http://www.turkmusikisi.com/arastirmalar/sarayda_musiki/, 10.03.2011 tarihinde alınmıştır.

¹⁷ Uzunçarşılı, c.I, s. 83.

¹⁸ Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Musikisi Kimidir*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1988, s. 7.

Saraya bağlı olan Enderun-i Hümayun, çeşitli alanlarda eğitim veren, öğrenci yetiştiren bir birimdir. “Bu kurumun musiki kısmı doğrudan doğruya padişahın şahsına bağlı idi. Gerek öğrencileri, gerekse hocaları rütbeli subaylardı. En seçkin yetenekler buraya alınır veya musiki kısmına ayrılırlardı. Dini musiki de öğretilirdi. Sarayın imam, hafız ve müezzinleri buradan yetişirlerdi. En yüksek düzeyde musiki eğitimi burada yapılırdı.”¹⁹ Öğrenciler ustalarının yanında yıllarca müzik sanatını öğrendikten ve ustalaştıktan sonra saraylarda düzenlenen küme fasıllarına katılmışlar, burada sanatlarını icra etmişlerdir.²⁰ Enderun-i Hümayun’da I. Mahmut, II. Selim gibi bazı padişahlar da müzik eğitimi almışlar, Türk müziği sazlı ve sözlü repertuarına çeşitli formlarda besteler kazandırmışlardır.

4.2 Mehterhânedeki Toplu İcra

Mehterhâne, yeniçerilerden oluşan, askeri müzik eğitimi veren bir kurumdur. Mehter müziğinin temellerinin Selçuklular zamanında, hem savaş, hem de barış zamanlarında günde birkaç kez vurularak bir gelenek haline alan “nevbet vurma” ile atıldığı bilinmektedir. Bu gelenek, bir resmi devlet töreni havasındadır ve devletin bağımsızlığını ve gücünü vurgulamaktadır. “Normal zamanlardaki, nevbet, en önemlisi ikinci zamanı olmak üzere, yarım ay şeklinde dizilmiş mehteran bölüğü tarafından vurulur; davul, zurna, zil ve borucular ayakta, nakkareciler yere bağdaş kurarak çalar. İçoğlan başçavuşunun vezir veya yeniçeri ağasına sunmak üzere ihtiyaç sahiplerinin dilekçelerini toplamasıyla başlayan tören, halkanın ortasına gelen mehterbaşının elinde çevgânla konseri yönetmesiyle devam eder, gülbank ve dualarla sona ererdi.”²¹

Mehter sazları zurna, boru, kurrenay, mehter düdüğü, klarnet, kös, davul, nakkare, tabılbaz, def, zil ve çevgândır.²² Mehter takımı, bu sazların sayılarına göre 7, 8, 9, 10 ve 12 kat olarak düzenlenmiştir. İcraacılar, çaldıkları sazlara göre bölüklere ayrılmıştır. Bu bölükleri idare eden kişiye “ağa” denir. Mehter takımını ise toplu icra esnasında “mehterbaşı ağası” yönetir.²³ 9 katlı bir mehter takımında bu sazların her birinden dokuzar tane olduğu ve bunlara insan seslerinin de eklendiği düşünüldüğünde, mehter müziğinin Türk müziği tarihinde, sayı ve ses gürlüğü bakımından en kalabalık toplu icra örneği olduğu anlaşılmaktadır.

Mehter takımı, barış zamanında da düğünlerde ve şenliklerde halk için toplu icralar yapmış, meydanlarda fasıl dinletileri vermiştir. Evliya Çelebi’ye göre, bu takımlar meydanlarda daha çok peşrevler, saz semaileri gibi saz musikisi eserleri icra ederlerdi. Bu toplu icralar, halkın musiki anlayışı açısından bir tür eğitim vazisi-

¹⁹ Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 27.

²⁰ Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, Cilt I, Milli Eğitim Bakanlığı yayınları, İstanbul 2000, s. 31.

²¹ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh yayınları, İstanbul 2005, s. 23.

²² Haydar Sanal, *Mehter Musikisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1964, s. 65.

²³ Necmeddin Şahiner, *Mehter ve Marşları*, Yeni Asya Yayınları, İstanbul 1987, s. 15.

fesi de görmüştür.²⁴ Bu icralarda genellikle Rast, Mahur, Suzinak, Acemaşiran gibi makamlardan oluşan eserler icra edilmiştir. Bu makamlar, yapıları gereği canlı ve coşkulu makamlar olduğundan, mehter müziğinin coşkusuna büyük katkıda bulunmuşlardır. “Musiki açısından mehterin ilgi çekici bir özelliği de, önce nefesli sazların, arkasından bütün heyetin çaldığı, yumuşak ve gümbürtülü bölümlere nöbetleşe yer verilen “karabatak” tekniğidir.”²⁵ Bu toplu icra üslubu, karabatak kuşunun suya başını daldırıp çıkmasını temsilen, icranın ses gürlüğünün artırılması ve azaltılması şeklindedir. Ayrıca karabatak tekniğinde yaylı, nefesli, mızraplı saz grupları arasında belli cümlelerin paylaşılmasıyla, Türk müziği toplu icra geleneğinde renkli bir icra tarzı ortaya çıkmıştır.

Mehter müziği, Osmanlı Devleti’nin askeri yapısında, özellikle savaşlarda oldukça yararlı ve etkili olmuştur. Mehter takımları, savaş meydanında askere büyük moral kaynağı olmuş, verdiği cesaretle askerin savaşma isteğini artırmış, bunun sonucunda Osmanlı Devleti’nin zaferlerinde önemli derecede pay sahibi olmuştur. Mehterhâne, savaşlarda düşmana korku salma, barış zamanında ise nevbet vurma görevlerinden başka, müzisyenlerini kendi yetiştiren bir kurum olarak da ayrı bir öneme sahiptir. Savaş meydanına gelirken kilometrelerce öteden duyulan ihtişamlı davul, kös ve nakkarelerden oluşan vurmali çalgılar, yüksek ses gürlüğüne sahip zurnalar ve binlerce kişiden oluşan devasa bir koro, düşmanın savaşma cesaretini kırmıştır. Bu sayede hiç savaşmadan, kan dökülmeden kazanılan savaşlar, kendiliğinden teslim edilen kaleler, tarih sayfasında yerlerini almışlardır.

4.3 Özel Meşkhânelerde Toplu İcra

Osmanlı’larda evler, cemiyetler ve çeşitli korolarda toplu musiki icraları yapılmış ve özel müzik dersleri verilmiştir. “Osmanlı İmparatorluğunda musiki hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin müzik hocalarının evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Gerek erkek, gerek kız çocukların musiki eğitimi için Enderun’da sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi. XVII. yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlara büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlandı.”²⁶ Özellikle bu durum, Osmanlı’larda başlıca müzik eğitimi veren Mehterhâne, Enderun ve Mevlevihânelerin kapatılmasıyla, müzik eğitimi açısından bir zorunluluk haline gelmiştir. Özel müzik dersleri veren yerlerin sayısı zamanla giderek artmış ve bu mekânlar giderek müzik derneklerine dönüşmüştür.

²⁴ Necati Gedikli, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999, s. 134.

²⁵ Tanrıkorur, vd., s. 23

²⁶ Tanrıkorur, vd., s. 31.

5. Türk Müziği Toplu İcra Geleneğinde Çeşitli Topluluklar

Türk müziğinde toplu icra geleneği, başlangıcından bu yana sürmüştür. Zaman içerisinde Türk müziği toplu icrası yapan, sosyal yaşamdaki gelişmeler ve toplumun ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı icra yapıları ve toplulukları oluşmuştur. Bu toplulukların en önemlisi, Türk müziği toplu icra geleneğinde özel bir yeri olan “fasıl heyetleri”dir. Fasıl icrasını idare eden kişi, fasıl heyetinde okuyucu olarak görev yapan hanendelerin en tecrübelisi olan “serhânende”dir. Serhânende, bendir veya def çalarak, belli bir program içerisinde düzenlenmiş eserleri okur, bu okuma esnasında “hânende”ler (ses sanatçıları) ile “sâzende”lerden (saz sanatçıları) oluşan toplu fasıl icrasını yönetir. Osmanlı’larda fasıl heyetleri, ilk kez Enderun’dan yetişen öğrenciler tarafından oluşturulmuştur.²⁷ Tarihteki en kalabalık fasıl heyetinin ise III. Ahmet’in oğullarının sünnet töreninde 80 kişilik hanende ve sazendeden oluştuğu bilinmektedir.²⁸ II. Abdülhamit döneminde kurulan fasıl heyetlerinden sonraları bu heyetler “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedid” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atik, Türk müziği sazları kullanılan ve klasik fasıl tarzında icralar yapan topluluktur. Fasl-ı Cedid’de ise yalnızca Türk müziği sazları kullanılmamış, çeşitli batı müziği sazlarına da yer verilmiştir. Fasl-ı Cedid’in önemli bir özelliği ise repertuarında çoksesli eserlere yer vermiş olmasıdır.²⁹

19. yüzyılda, repertuarı daha çok şarkı-türkülerden oluşan yeni bir icra topluluğu, “İncesaz Heyeti” ortaya çıkmıştır. İncesaz heyetleri, İstanbul’da toplu musiki icraları yapılan kahvehanelerde doğmuştur. Bu toplulukları fasıl heyetlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri, klasik fasıl icrasındaki büyük usüllü eserlerden küçük usüllü eserlere doğru bir sıralanışın olmamasıdır. İncesaz heyetlerinde genellikle ağır tempolu, uzun ve büyük usüllü eserler yerine, daha kolay anlaşılabilir, sözleri daha çok akılda kalabilen eserler icra edilir. İncesaz heyetlerindeki saz sayısı ve çeşitleri, fasıl heyetlerindeki kadar kalabalık değildir. Heyetin idaresini, fasıllardaki gibi hem şarkı söyleyip hem de bendir vuran serhânende ya da dairezen yapmaktadır.³⁰ Osmanlı’da Türk müziği toplu icrası yapan topluluklardan biri de “kabasaz takımları”dır. Kabasaz takımlarının repertuarını genellikle oyun havaları, sözlü Türk müziği formlarından tavşanca ve köçekçeler oluşturmaktadır. Bu takımlarda kullanılan sazlar genellikle kemençe, lavta, zurna, def ve nakkaredir.

Türk müziği toplu icra geleneğinin tarihsel gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan bu topluluklar, icra üslupları bakımından ortaya koydukları farklarla birbirlerinden ayrılmışlardır. Bu topluluklar, 19. yüzyılın sonlarında batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle ortaya çıkan, koro adı verilen topluluklara bir altyapı oluşturmuştur.

²⁷ İhsan Özer, *Türk Müziği İcrasında Yönetim*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995, s. 36.

²⁸ Özalp, c.1, s. 222.

²⁹ Özalp, c.1, s. 231.

³⁰ Özalp, c.1, s. 223.

6. Türk Müziği Toplu İcra Geleneğinde Koro

Türk müziğinde ilk koro kavramı, Cumhuriyetin ilanından önce ortaya çıkmıştır. Koro, tek sesli veya çok sesli müzik yapan topluluktur.³¹ Donizetti paşa ve bazı İtalyan müzisyenlerin, Enderun'a gelerek Mızıkai Hümayun'u kurmalarıyla, o dönemde batının birçok özelliğinin geldiği gibi, batılı manada koro kavramı da Türk müziğinin içerisine girmiştir. Türk müziğinde ilk koro yönetimi, Santuri Miralay Hilmi Bey'in Mızıkai Hümayun bünyesinde kurulan Fasl-ı Cedid heyetini elinde bagetle yönetmesiyle başlamıştır.³² 1908 yılında Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan yaklaşık 40 kişilik bir Türk müziği topluluğunu İsmail Hakkı Bey bizzat kendisi yönetmiş ve son derece olumlu tepkilerle karşılanmıştır.³³ Muallim İsmail Hakkı Bey'in kurduğu ve yönettiği bu topluluk, o zamanın en kalabalık topluluğu olması bakımından önemlidir. 1920 yılında Ali Rıfat Çağatay, ilk kez halka açık bir konserde elinde bagetle Şark Musiki Cemiyeti Korosu'nu yönetmiştir.³⁴ Ali Rıfat Çağatay, ayrıca bu koroda Türk müziği sazlarına, batı müziği sazlarını da katarak yeni bir icra tarzı ortaya koymuştur.³⁵ Darülelhan bünyesindeki bir toplu icrada ise Muallim Ziya Bey Acemaşiran faslı icra edilen bir topluluğu yönetmiştir.³⁶ Daha sonraları bu koroların sayıları, çeşitli müzik cemiyetlerinin çatısı altında giderek artmıştır.

1926 yılında İstanbul'da, 1927 yılında Ankara'da P.T.T bünyesinde radyoların kurulmasıyla, Türk müziğinde ilk disiplinli koro faaliyete geçmiştir.³⁷ "Türkiye radyolarındaki ilk düzenli koro, 1937 yılında Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil tarafından kurulan "Tarihi Türk Musikisi Ünison Erkek Korosu"dur."³⁸ 1938 yılında Ankara Radyosu'nun yayına başlamasıyla, Mesut Cemil'in yönetimindeki bu koro, "Klasik Türk Müziği Korosu" ve "Tarihi Türk Musikisi Erkekler Korosu" isimleri ile faaliyetlerine devam etmiştir.³⁹ 1941 yılında yine Mesut Cemil tarafından "Yurttan Sesler Topluluğu" ismiyle halk müziği icrası yapan bir topluluk oluşturulmuştur.⁴⁰ Bu topluluk ile Tarihi Türk Müziği Korosu'nun ses sanatçıları kadrosu aynıdır, ancak halk müziği icrası yapılacağı zaman halk müziği sazları, Türk müziği icrası yapılacağı zaman Türk müziği sazları kullanılmıştır. "Mesut Cemil'in kurup yönettiği Tarihi Türk Musikisi Korosu, bir müddet sonra "Karma

³¹ Saip Egüz, *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ayyıldız matbaası, Ankara 1981, s. 7.

³² Özer, s. 43.

³³ Özer, s. 47.

³⁴ Özer, s. 43.

³⁵ Özer, s. 45.

³⁶ Özer, s. 49.

³⁷ Özer, s. 43.

³⁸ İhsan Özer, *Ses Cinsleri ve Çeşitli Akortlar Açısından Klasik Türk Müziği'nde Koro*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 15.

³⁹ İhsan Özer, *Türk Müziği İcrasında Yönetim*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995, s. 53.

⁴⁰ Özer, *Türk Müziği*, s. 54.

Koro” ismini almış ve başına, kendisinin 1951 yılında İstanbul Radyosu Müdürlüğü’ne tayini üzerine, Ruşen Ferit Kam getirilmiştir.”⁴¹

Mesut Cemil’in korosunda, o devirde pek fazla seslendirilmeyen eski eserler seçilerek seslendirilmiş, klasik icra anlayışına sadık kalmaya özen gösterilmiştir. “...Mesut Cemil’in yönettiği koro daha önceki hiçbir salon konseriyle karşılaştırılmayacak bir dağara el atıyordu. Bu radyo konserlerinde Osmanlı-Türk musikisinin en ciddi eserleri “takım”lar (iki beste, iki semai) halinde topluma sunuluyor, şarkılarda da dağarın ağırbaşlı ve seçme örnekleri okunuyordu.”⁴² Mesut Cemil’in korolarında, disiplinli, sade ve anlaşılır bir icra görülmektedir. Mesut Cemil ile ortaya çıkan bu düzenli ve disiplinli icra, yapılan diğer solo ve toplu icralara da olumlu yönde etki etmiştir.

Mesut Cemil’in koroda uyguladığı klasik icra tarzı, Nevzat Atlığ’ın koroyu devralmasıyla büyük değişikliklere maruz kalmıştır. Nevzat Atlığ’ın koroyu yönetme tarzı, Mesut Cemil’den oldukça farklıdır. Mesut Cemil, korosunda ritim saz kullanmamış, ancak ritmin dışına da çıkmamıştır. Nevzat Atlığ’da aynı şekilde ritim saz kullanmamıştır, ancak ritmin dışına çıkan bir icra tarzı geliştirmiştir. Nevzat Atlığ’ın ritim saz kullanmamasının nedenleri tam olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte farklı bir icra tarzı yarattığı, kendine has bir Türk müziği yorumu meydana getirdiği gerçeği de göz ardı edilemez. Yeni yaratılan bu tarz, daha sonra Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nda aynen devam ettirilmiştir. Nevzat Atlığ’ın korosunda farklı bir anlayış vardır. O, koroyu bir solist gibi düşünmüş ve eserleri bu düşünceyle yorumlamıştır.

1950’li yıllarda, devlet kurumları bünyesinde kurulan koroların yanı sıra, çeşitli musiki cemiyetlerinin çatısı altında da koroların kurulduğu görülmektedir. “Bu cemiyetlerin başında Darüttalim-i Musiki, Şark Musiki, Darülfeyz-i Musiki, Üsküdar Musiki Cemiyet’leri ile İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği gelir. İstanbul Üniversite korosu ve Belediye İcra Heyeti’nden sonra, halk tabanlı korolar arasında, Emin Ongan’ın öğrencisi bestekar Erdinç Çelikkol yönetimindeki Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı Korosu’nu da anmak yerinde olacaktır.”⁴³

Mesut Cemil ile radyolarda başlayan düzenli koroların sayısı, çeşitli kurumların bünyesinde zaman içerisinde hızla artmıştır. Koroların sayısı arttıkça, bu koroların kadroları da giderek daha kalabalık bir hale gelmiştir. 1975 yılında Kültür Bakanlığı tarafından İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kurulmuştur. Bu korolar zamanla başka şehirlerde de kurulmuş ve sayıları giderek artmıştır. Ülkemizde çeşitli cemiyet ve dernek koroları, belediye konservatuarları koroları, üniversite koroları ve çeşitli eğitim kurumları bünyesindeki korolar faaliyetlerine hala devam etmektedir. Bunlara ek olarak günümüzde kişisel çabalarla kurulan özel

⁴¹ Özer, *Türk Müziği*, s. 58.

⁴² Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 267.

⁴³ Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004, s. 167.

fasıl grupları ve saz musikisi toplulukları, Türk müziği toplu icra geleneğine önemli katkılarda bulunmaktadır.

6. Sonuç

Tarihsel süreç içerisindeki gelişiminden de anlaşılacağı üzere, Türk müziğinde toplu icra geleneği, Türk müziğinin başlangıcından günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Yapısı itibariyle tek sesli bir müzik olarak ifade edilen ve genellikle bir soliste sazların eşlik etmesiyle ortaya konan bir icra şekliyle bilinen Türk müziğinin, tarih boyunca ünison bir koro özelliği taşıdığı görülmektedir. Çeşitli kurum, kuruluş ve mekanlarda yüzyıllarca devam eden toplu icra anlayışı, gerek repertuar, gerekse icra tarzı açısından farklılıklar gösteren çeşitli toplulukların, tarih içerisinde oluşmasıyla varlığını devam ettirmiştir. Türk müziğinde “koro” ismini taşıyan topluluklar, yüzyıllardır süregelen toplu icra geleneğinin bir getirisidir. Bundan dolayı Türk müziğinde toplu icra geleneğinin, 19. yüzyılda yapılanmaya başlayan korolar ile başlamadığı, aksine bu geleneğin Türk müzik tarihinin derinliklerine kadar uzandığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.
- Akdoğan, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir 2003.
- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Ataman, Ahmet Muhtar, *Musiki Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947.
- Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Behar, Cem, *Musikiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Budak, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006.
- Çetinkaya, Yalçın, *Müzik Yazıları*, Kaknüs yayınları, İstanbul 1999.
- Egüz, Saip, *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ayyıldız matbaası, Ankara 1981.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1975.
- Gedikli, Necati, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999.
- Önder, Mehmet, *Mevlana'dan Güldeste*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Özalp, Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi*, Cilt I, Milli Eğitim Bakanlığı yayınları, İstanbul 2000.
- Özer, İhsan, *Ses Cinsleri ve Çeşitli Akortlar Açısından Klasik Türk Müziği'nde Koro*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.
- Özer, İhsan, *Türk Müziği İcrasında Yönetim*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995.
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1990.
- Pekin, Ersu, Sarayda Musiki, http://www.turkmusikisi.com/arastirmalar/sarayda_musiki/, (10.03.2011)
- Reinhard, Kurt-Ursula, *Türkiye'nin Müziği*, Çeviren: Sinemis SUN, Sun Yayınevi, Ankara 2007.

- Sanal, Haydar, *Mehter Musikisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1964.
- Sayan, Erol, *Müziğimize Dair*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara 2003.
- Şafak Yakup, *Mevlana Celaleddin-i Rumi*, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2007.
- Şahiner, Necmeddin, *Mehter ve Marşları*, Yeni Asya Yayınları, İstanbul 1987.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh yayınları, İstanbul 2005.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, “*Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı*”, *Belleten Dergisi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1977.