

Araştırma Makalesi

Feldman'a göre Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma

Çiğdem Eda Angı¹

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 20 Ağustos 2026

Kabul: 9 Ekim 2026

Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler

Kurumsallaşma
Meşk
Müzik kurumları
Osmanlı-Türk müziği
Patronaj
Walter Feldman

Öz

Bu araştırmanın amacı, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin tarihsel bulgularından hareketle, müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım süreçlerinin hangi kurumsal yapılar ve toplumsal ilişkiler içerisinde örgütlendiğini ortaya koymak ve Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma sürecini açıklamaktır. Araştırma, kurumsallaşmayı yalnızca resmî kurumların veya fiziksel yapıların varlığıyla sınırlamaması; meşk, patronaj, müzisyen dolaşımı, repertuvar aktarımı ve kurumlar arası etkileşim gibi süreklilik mekanizmalarını birlikte ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel problemi, Feldman'ın çalışmalarında farklı bağlamlarda sunulan tarihsel bulguların Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma mekanizmaları açısından nasıl bütüncül bir çerçevede açıklanabileceğidir. Araştırma nitel araştırma yaklaşımında yürütülmüş ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Feldman'ın çalışmaları temel inceleme materyalini oluşturmuş; Berger ve Luckmann'ın kurumsallaşma yaklaşımı, Becker'ın Sanat Dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesine ilişkin yaklaşımı analitik çerçeve olarak kullanılmıştır. Bulgular; Saray, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerinin müzik yaşamındaki işlevlerini, müzisyenlerin bu yapılar arasındaki dolaşımını ve patronajın süreklilik üzerindeki rolünü ortaya koymuştur. Araştırma sonucunda Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın tek merkezli değil, farklı kurumlar, aktörler ve müziksel pratikler arasında gelişen çok merkezli ve dinamik bir yapı gösterdiği; meşk, müzisyen ve repertuvar dolaşımı, aktörler arası işbirliği ve patronajın temel kurumsallaşma mekanizmaları olduğu belirlenmiştir.

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Angı, Ç.E. (2026). Feldman'a göre Osmanlı-Türk müziğinde kurumsal yapılar ve kurumsallaşma. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Özel Sayısı), 129-152. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2>

Giriş

Feldman Türk müziğinin başlangıcı için tek bir başlangıç tarihi vermemektedir. Ona göre sıfırdan ortaya çıkmayan Türk müziği, Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren farklı müzik geleneklerinin birleşmesi ve özellikle saray çevresinde bir müzik kültürünün oluşma süreci demektir. Osmanlılar, Anadolu ve İslam dünyasında zaten mevcut olan makam, usul, şiir ve müzik icrası geleneklerini devralarak bunları kendi saray ve şehir kültürleri içerisinde yeniden örgütlemişlerdir.

Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* kitabı başta olmak üzere diğer çalışmalarında da belirttiği gibi Türk Müziğinin yaratılmasına katkı sağlayan toplumsal ve kültürel koşulların birçoğu 19. yüzyılın ortalarından itibaren köklü bir biçimde değişmeye başlamış olsa da, bu müziğin hayati unsurlarının varlığını sürdürmesine olanak tanıyan toplumsal, felsefi ve estetik etkenlerin mevcut

¹ Doç. Dr., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde, Türkiye. E-mail: edaangi@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-2611-0844

olduğu açıktır. Kitabında belirttiği gibi Feldman, 1600-1750 yılları arasında canlılık yaşayan Türk müziğini 18. yüzyılın ortalarına ayrıntılı incelemiş, bu süreci bir bitiş noktası ele almıştır. 17. yüzyıl ve 18. yüzyılın ilk yarısı Türk müziğinin müzikal formlarının, uygulamalarının, teorik kavramsallaştırmalarının ve toplumsal temelinin belirginleşip yerleşiklik kazandığı bir dönemdir. 19. yüzyılın sonunda Rauf Yekta ile başlayan ve Suphi Ezgi ile Sadettin Arel'in öncülüğünde oldukça farklı biçimlerde devam eden müzik teorisi çalışmalarıyla ilgili canlanma, sanat müziğinin Türk kültürü içinde meşruiyet kazandığı, yüzyıllara yayılan bir sürecin parçası olarak görülmelidir ve bu dönemden sonra 20. yüzyılın başlarına kadar büyük ölçüde aynı yapıyı korumuştur (Feldman, 2024, s. 8).

Bu düşünceden hareketle müzik eğitimi kurumlarına geçmeden önce genel çerçevede kurum/kurumsallaşmanın yaklaşımlarla desteklenmesi ve Türk Müziği'nin yüzyıllara göre gelişim sürecinin ortaya konması faydalı görülmektedir. Çalışmanın bulguları ile desteklenen yaklaşımların açıklanması, dönemin müzik anlayışının kavranılması ve kurumların şekillenme sürecinin ortaya konulması, kurumların işlevlerinin ve işleyişlerinin kavranarak araştırmanın daha net aktarılabilmesine katkı sunacağı düşünülmektedir. Yüzyıllara göre toplumsal, siyasi, kültürel olaylarla Türk Müziği'nin geçirdiği gelişim, gelişim süreçleri ile birlikte kurumların şekillenme süreçleri ve müzik eğitiminin kurumsal örgütlenmesi çalışmanın ana boyutları olarak ele alınacaktır.

Kurum ve Kurumsallaşma: Osmanlı-Türk Müziği İçin Kavramsal Çerçeve

Bu bölümde Berger ve Luckmann'ın (1966) Gerçekliğin Toplumsal İnşası isimli kitabındaki “kurumsallaşma”, Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları isimli kitabındaki “kolektif çalışma” ve DeNora'nın (1991) Beethoven'ın Viyana'sında Müzik Himayesi ve Toplumsal Değişim isimli çalışmasındaki “patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesi” yaklaşımları, çalışmanın bulguları ile desteklenecektir. Bu sayede Osmanlı-Türk müziğindeki “müzik kurumu” ve “müziksel kurumsallaşma” olguları bütüncül bir çerçevede açıklanmaya çalışılacaktır. Yaklaşımların desteklenmesi için bu bölümde belirtilen özet bulgular, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde anlatılmaktadır.

Berger ve Luckmann – Gerçekliğin Toplumsal İnşası ve Kurumsallaşma

Berger ve Luckmann'ın Gerçekliğin Toplumsal İnşası yaklaşımında kurumsallaşma, bir veya daha fazla kez tekrarlanarak alışkanlık haline gelmiş eylemlerin belirli toplumsal aktörler tarafından karşılıklı olarak tiplendirilmesiyle açıklanmaktadır. Daha başka bir anlatımla bu tür bir tiplendirme, bir kurum sayılmaktadır (Akt. Berger & Luckmann, 1966, s. 72; Berger & Luckmann, 1966, s. 75). Kurumlar genellikle çok sayıda insandan oluşan topluluklar bünyesinde kendilerini gösterirler. Ancak, karşılıklı tiplendirme yoluyla işleyen kurumsallaşma sürecinin, iki birey sıfırdan etkileşime girmeye başlasa bile gerçekleşeceğini vurgulamak teorik açıdan önemlidir. Kurumsallaşma, zaman içinde süregelen her türlü toplumsal durumda filizlenmeye başlar. Kurumlar bu nedenle tarihselliği de beraberinde getirmektedir. Bir kurumu, ortaya çıktığı tarihsel süreci kavramadan yeterince anlamak mümkün değildir (Berger & Luckmann, 1966, s. 72, 73). Bu yaklaşımda kurum, yalnızca belirli bir fiziksel mekâna veya resmi örgüte karşılık gelmemektedir. Belirli aktörler, belirli roller ve tekrarlanan pratikler etrafında tarihsel süreklilik kazanan toplumsal yapıları da kapsamaktadır (Berger & Luckmann, 1966).

Bu yaklaşım Osmanlı-Türk müziğinde özellikle meşk geleneğinin kurumsal niteliğini açıklamak açısından işlevseldir. Feldman, 19. yüzyıl öncesi sanat müziğine ilişkin günümüze ulaşan tarihsel malzemenin Osmanlı Sarayı ile Mevleviye olmak üzere başlıca iki görece istikrarlı kurumsal etrafında toplandığını belirtmektedir. Fakat müzik bilgisinin sürekliliği, yalnızca bu yapıların fiziksel veya idari varlığına bağlı değildir. Behar'a göre meşk, müziğin yazılı notadan öğrenilmediği bir müzik dünyasının başlıca eğitim ve aktarım yöntemi olarak işlev görmüş ve belgelenebildiği kadarıyla en az üç yüzyıl boyunca müzisyenleri birbirine bağlayan temel unsur olmuştur. Daha önemlisi, Saray'daki müzik faaliyetlerinin yaklaşık çeyrek yüzyıl kesintiye uğradığı III. Osman ve III. Mustafa dönemlerinde dahi müzik geleneğinin kopmaması, Behar'a göre meşk silsilelerinin Saray dışında ve Sarayın mali desteği olmaksızın kendilerini yeniden üretebildiklerini göstermektedir. Bu tarihsel olgu, Berger ve Luckmann'ın kurumsallaşmayı tekrarlanan pratiklerin tarihsellik ve süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu nedenle Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın göstergesi yalnızca Saray veya Meşkhane gibi fiziksel ve örgütsel yapıların varlığı

değil, meşk gibi müzik bilgisini, repertuvarını ve icra pratiklerini yeniden üretebilen süreklilik kazanmış toplumsal pratiklerin varlığıdır (Berger & Luckmann, 1966; Behar, 1988, s. 84, 87, 92, 93; Feldman, 2024, s. 29).

Becker – Sanat Dünyaları (Art Worlds) Yaklaşımı

Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları yaklaşımında sanat üretimi, bir dizi veya çok sayıda insanın ortaklaşa yürüttüğü faaliyetler olarak ele alınmaktadır. Sanat eseri, bu insanların iş birliği sayesinde hayat bulur. Varlığını zaman içerisinde sürdüren eser, her zaman bu iş birliğinin izlerini taşır. İş birliği biçimleri geçici olsa da az ya da çok rutinleşerek, "sanat dünyası" olarak adlandırılan kolektif faaliyet örüntülerini meydana getirir. Sanat dünyalarının varlığı ve bu varoluş biçiminin, sanat eserlerinin hem üretimi hem de tüketimi üzerindeki etkisi, sanata dair sosyolojik bir yaklaşımı gerekli kılar (Becker, 1982, s. 1).

Bu yaklaşım, Feldman'ın Osmanlı-Türk müzik yaşamında ortaya koyduğu aktör ve kurumlar arası ilişkileri açıklamak için uygun bir analitik çerçeve sunmaktadır. Feldman, 17. yüzyılın başlarında kalemiye mensupları, çeşitli tarikatlara bağlı dervişler ve seküler seçkinler arasında yakın toplumsal ilişkiler bulunduğunu, bu ilişkiler aracılığıyla Mevlevi ve diğer tarikatlara bağlı dervişlerin Saray'da hanende ve sazende olarak görev alabildiğini belirtmektedir. Dervişler ve mehter-i birun toplulukları sanat müziği sisteminin ve repertuvarının şehirli nüfus arasında yayılmasına katkıda bulunmuş; zanaatkâr kökenli başarılı müzisyenler ise Saray müzisyeni olabilmış ve bazıları maaş veya bürokratik görevlerle ödüllendirilmiştir. Bilir'in bulguları da bu toplumsal çeşitlenmeyle paralellik göstermektedir. Bilir, devşirme sisteminin bozulmasından sonra tasavvuf, ilmiye ve kalemiye çevrelerinden, gayrimüslimlerden ve zanaatkâr ailelerden gelen müzisyenlerin müzik alanının aktörleri haline geldiğini belirtmektedir (Bilir, 2022, s. 209; Feldman, 2024, s. 55).

Feldman'ın Mevlevilik hakkındaki bulguları bu işbirliği ve dolaşım ağının Saray sınırlarını aştığını göstermektedir. Mevleviler Saray repertuvarının hem icracıları hem de bestecileri arasında yer almış, İstanbul'daki Mevlevihaneler Saray dışındaki klasik repertuar aktarımının en önemli kurumlarını oluşturmuş, bazı gayrimüslimler Mevlevi hocalardan eğitim almış ve taşra Mevlevihanelerinde yetişen müzisyenler başkentin müzik yaşamına katılabilmıştır. Bu tarihsel veriler Becker'ın sanat dünyasını farklı aktörlerin ortak üretim ve işbirliği ilişkileri üzerinden açıklayan yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, Osmanlı-Türk müzik yaşamının birbirinden yalıtılmış kurumların toplamı olarak değil, Saray, tarikatlar, şehirli müzisyenler, bürokratik çevreler, zanaatkârlar ve farklı dini/toplumsal gruplar arasında müzisyen, bilgi ve repertuar dolaşımının gerçekleştiği ilişkisel bir sanat dünyası olarak ele alınabileceğini göstermektedir (Becker, 1982; Bilir, 2022, s. 209; Feldman, 2024, s. 92, 93).

DeNora – Patronaj ve Müziksel Üretimin Toplumsal Örgütlenmesi

DeNora çalışmasında, Viyana'nın müzik alanındaki egemenliğini, imparatorluğun fiili müzik başkenti haline gelmesini, II. Ferdinand'ın 1619'da tahta çıkması ve Viyana'yı başlıca ikametgahı olarak seçmesiyle açıklamaktadır (DeNora, 1991, s. 326). Avrupa'nın en büyük müzik başkenti olmasa da en prestijli müzik merkezi olma iddiasını taşıyabilmesi, şüphesiz imparatorluk sarayı ve Viyanalı aristokratların çabaları sayesinde mümkün olmuştur (DeNora, 1991, s. 324). DeNora ayrıca, çalışmasındaki patronajın (müzik hamiliği) soyluların müziğe çokça bir sevgi duyulması ve bilgi sahibi olmasının yanı sıra geleneklere uyma/bağlı kalma, görev bilinci, moda ve başkalarından üstünlük sağlama çabası gibi etkenlerden doğduğunu belirtmektedir (DeNora, 1991, s. 324, 328). Belirli bir zamanda ve mekânda benimsenip yaygınlaştırılan bu müzik yaşamı ideolojisi, söz konusu aristokratların (en azından bir süreliğine) ileri düzeyde müzik zevkine sahip seçkin hamiler olarak sahip oldukları kimliğin sürmesini ve hatta daha da pekişmesini sağlamıştır (DeNora, 1991, s. 343). Bu çerçevede 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarındaki Viyana müzik yaşamını incelediği, patronajı müzik üretiminin dışında kalan yalnızca ekonomik bir destek biçimi değil, müziksel üretimin toplumsal olarak nasıl örgütlendiğini etkileyen bir mekanizma olarak ele aldığı çalışmasında DeNora, hem patronajın yapısındaki oluşum/değişim/bitiş süreçlerini ele almakta hem de müziksel otoritenin kurumsal temellerindeki dönüşüm ilişkisini ortaya koymaktadır (DeNora, 1991).

Fatih Sultan Mehmet fetihten sonra, Topkapı sarayını yaptırdığı İstanbul'u Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti haline getirmiş, Anadolu'daki önde gelen müzisyenleri yeni başkentteki Sarayına çekmeye çalışmıştır, bu sayede gelişen başkentte giderek artan müzik ilmi, saray ve onun mensupları nezdinde kök salmıştır. İstanbul, 1453'teki fethin ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun mutlak merkezi haline gelmiş ve bu konumunu tarih boyunca korumuş; Sarayın

15. yüzyıl sonlarında yerleşik hal almasıyla başlayan uygulamalardan olan saray müzisyenliği kurumuna ilişkin gelenek, devletin son dönemine kadar devam etmiştir (Feldman, 2022, s. 152, 156; Akt. Feldman, 2024, s. 44; Sarı, 2019, s. 254).

Farklı bir tarihsel ve kültürel bağlam söz konusu olmakla birlikte, Feldman'ın Osmanlı Sarayı hakkındaki bulguları patronajın Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki kurumsal önemini göstermektedir. Feldman, seküler sanat müziğinin İstanbul'da merkezileşmesinin Osmanlı Sarayı'na özel bir önem kazandırdığını ve Sarayın müzik himayesinin dağıtımında çok az rakibi bulunan merkezi bir konuma geldiğini belirtmektedir. Makalede aktarılan diğer araştırmalar da Feldman'ın bu tespitini desteklemektedir. Feyzi ve Kılıç'a göre gerek Osmanlı Sarayı'na intisap eden gerekse Saray dışında faaliyet gösteren birçok sanatçı Saray tarafından maddi ve manevi olarak desteklenmiştir. Behar'ın bulguları ise Saray içerisindeki veya Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilen üstatlara Hazine'den ödeme yapıldığını ve bazı dönemlerde saraya bağlı müzisyenlerin doğrudan maaşa bağlanabildiğini göstermektedir. Bu bulgular DeNora'nın patronajı müzik üretiminin toplumsal örgütlenmesinin bir bileşeni olarak ele alan yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, Osmanlı Sarayındaki himayenin yalnızca sanatçıya verilen bir ödül veya ekonomik destek olarak değil, müzisyenlerin istihdam edilmesini, müzik eğitiminin sürdürülmesini ve müzik üretiminin devamlılığını destekleyen bir kurumsallaşma mekanizması olarak ele alınabileceğini göstermektedir (DeNora, 1991; Feldman, 2024, s. 46; Behar, 1988, s. 97; Feyzi & Kılıç, 2025, s. 308).

Araştırmada Benimsenen Kavramsal Çerçeve ve Araştırmanın Amacı

Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşmayı tekrarlanan pratiklerin alışkanlık haline dönüşmesi, tipleştirilmesi ve tarihsel süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımı, Becker'ın (1982) sanat üretimini işbirliği ağları ve ortak teamüllere dayalı kolektif bir faaliyet olarak ele alan sanat dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın (1991) patronajı müzik üretiminin toplumsal ve örgütsel koşullarıyla ilişkilendiren yaklaşımı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müzik yaşamına ilişkin tarihsel bulgularının farklı boyutlarını açıklamak için birbirini tamamlayan analitik araçlar sunmaktadır.

Feldman'ın Saray ve derviş tarikatlarını iki görece istikrarlı kurumsal alan olarak belirlemesi, Sarayın patronajdaki merkezi konumunu göstermesi, bürokratlar, dervişler, zanaatkarlar ve Saray müzisyenleri arasındaki toplumsal geçişleri ortaya koyması ve Mevlevihaneleri Saray dışındaki klasik repertuvar aktarımının başlıca kurumları olarak tanımlaması, söz konusu kuramsal kavramların Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki tarihsel karşılıklarını göstermektedir (Feldman, 2024, s. 29, 46, 55, 93). Bu araştırmada “müzik kurumu”, müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım faaliyetlerinin belirli aktörler, roller, ilişkiler ve tekrarlanan pratikler etrafında süreklilik kazandığı toplumsal yapı, “müziksel kurumsallaşma” ise bu faaliyetlerin süreklilik kazanarak kuşaklar arasında aktarılması, aktörler arasında işbirliği ilişkilerinin oluşması, müziksel bilgi ve repertuvarın yeniden üretilmesi ve bu süreçlerin himaye ve örgütsel yapılar tarafından desteklenmesi süreci olarak ele alınmaktadır (Becker, 1982; Berger & Luckmann, 1966; DeNora, 1991; Feldman, 2024).

Bu doğrultuda bu araştırmanın amacı, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğine ilişkin tarihsel bulgularından hareketle, müziksel üretim, eğitim, icra ve aktarım süreçlerinin hangi kurumsal yapılar ve toplumsal ilişkiler içerisinde örgütlendiğini ortaya koymak ve Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma sürecini açıklamaktır. Daha başka bir ifadeyle araştırmada Saray, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerinin müzik yaşamındaki işlevlerini, müzisyenlerin bu yapılar arasındaki dolaşımını ve patronajın üretim ile süreklilik üzerindeki rolünün incelenmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı temelinde yürütülmüş ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın temel inceleme materyalini Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel gelişimi, müzik yaşamının toplumsal örgütlenmesi, Saray, müzisyenler, Mevleviye ve diğer tarikat çevrelerine ilişkin çalışmalarında ortaya koyduğu tarihsel bulgular oluşturmaktadır. Feldman'ın çalışmalarında hazır ve sistematik “Osmanlı-Türk müziğinin yüzyıllara göre oluşum/gelişim süreci, müziğin kurumsallaşma sürecinin nedenleri” ve “müzik kurumları”na ilişkin bir sınıflandırması bulunmadığından, farklı bağlamlarda sunulan tarihsel bulgular, araştırmanın amacı ve kavramsal çerçevesi doğrultusunda kategorize edilerek bir araya getirilmiş ve analiz edilmiştir.

Dokümanların analizinde araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşma yaklaşımı, Becker'ın (1982) Sanat Dünyaları yaklaşımı ve DeNora'nın (1991) patronaj ve müziksel üretimin toplumsal örgütlenmesine ilişkin yaklaşımı analitik çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda Feldman'ın tarihsel bulguları, (1) müziksel pratiklerin sürekliliği ve kuşaklararası aktarımı, (2) müzisyenler ve diğer toplumsal aktörler arasındaki işbirliği ve dolaşım, (3) müziksel bilgi ve repertuarın üretimi, yeniden üretimi ve aktarımı ve (4) patronaj ve örgütsel destek olmak üzere dört temel analitik boyut üzerinden incelenmiştir. Bu boyutlar, araştırmada benimsenen “müzik kurumu” ve “müziksel kurumsallaşma” tanımlarının da analiz ölçütlerini oluşturmuştur.

Feldman'ın bulgularının yorumlanmasında yalnızca tek bir kaynağa dayalı bir tarihsel anlatı oluşturulmaması amacıyla, makalede yer verilen Behar, Bilir ve diğer araştırmacıların çalışmaları destekleyici kaynaklar olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın temel tarihsel-analitik eksenini Feldman'ın bulguları oluşturmuş, diğer çalışmalar Feldman'ın ortaya koyduğu tarihsel durumların desteklenmesi, karşılaştırılması veya açıklığa kavuşturulması amacıyla değerlendirilmiştir. Bu analiz sonucunda Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsal yapılar ve kurumsallaşma mekanizmaları, araştırmanın kavramsal çerçevesinde tanımlanan boyutlar doğrultusunda sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır.

Bulgular

Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma, farklı dönemlerde gelişen/değişen siyasal, toplumsal ve kültürel koşullarla birlikte gelişen tarihsel bir süreçtir. Bu nedenle araştırmanın bulguları öncelikle kronolojik bir yapı içerisinde sunulmuştur. Bu kronolojik sunum, müzik yaşamındaki aktörlerin, kurumsal yapıların, patronaj ilişkilerinin ve müzisyen dolaşımının zaman içerisindeki değişimini izlemeyi ve kurumsallaşmanın hangi tarihsel koşullar altında biçimlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Feldman'ın tarihsel bulguları doğrultusunda dönemler arasındaki değişim ortaya konulduktan sonra, söz konusu bulgular araştırmanın kavramsal çerçevesinde belirlenen boyutlar açısından değerlendirilmektedir.

15. Yüzyıl: İstanbul'un Merkezileşmesi ve Uluslararası Müzisyen Dolaşımı

15. yüzyıl, Fars kültürü etkisindeki bölgelerde (Semerkant'tan Tebriz'e, Konya'dan Anadolu'nun daha batı bölgelerine kadar uzanan bölgeler) müzik ve müzikoloji alanında olağanüstü bir yaratıcılık dönemidir (Feldman, 2024, s. 16). Farklı coğrafyalardaki bu kültürel dolaşım, müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi. Farklı bölgelerden gelen müzisyenler arasındaki etkileşimli hareketlilik, Abbasi döneminden itibaren belgelenmiş olup, Moğol sonrası çağda daha da sık ve geniş kapsamlı bir hal aldığı görülmektedir (Akt. Feldman, 2024, s. 44).

14. ve 15. yüzyıllarda Suriye ve Irak ile sıkı bağları sayesinde Güneydoğu Anadolu'daki şehirler, kültürel etkileşimin ve müzikal paylaşımın bir parçasıydı. Diyarbakir, Mardin, Urfa ve Antep şehirleri, İstanbul dışındaki Osmanlı topraklarında doğmuş müzisyenlerin tam yarısını oluşturmaktadır. Anadolu'nun diğer bölgeleri için, Osmanlı öncesi dönemdeki bu durum belirsizdir. Bu nedenle 14. ve 15. yüzyılın başlarındaki Osmanlıların Anadolu'nun müzik birikiminden büyük ölçüde yararlanıp yararlanmadığını gösteren kanıtlar oldukça sınırlıdır (Feldman, 2024, s. 44).

Anadolu'nun güneydoğu sınırındaki bu şehirlerin taşıdığı göreceli önem ile diğer Anadolu ve Balkan şehirlerinin göreceli önemsizliği; Osmanlı başkentine çok daha yakın olmalarına rağmen, bu diğer şehirlerde makam müziğine ve saray repertuarına yönelik geniş çaplı bir desteğin bulunmadığına işaret etmektedir (Feldman, 2024, s. 46).

1453'te İstanbul'un Fethi'nden sonra Fatih Sultan Mehmet (ö.1481), Anadolu'daki önde gelen müzisyenleri yeni başkentteki sarayına çekmeye çalışmıştı. Ancak İstanbul, bir gecede İslam dünyasındaki müzik ilminin bir merkezine dönüşemedi. “Klasik” Osmanlı İmparatorluğu başkenti İstanbul'da gelişimini sürdürürken, müzik ilmi giderek artan bir biçimde İmparatorluk Sarayı ve saray mensupları nezdinde kök saldı (Feldman, 2022, s. 152). Fatih Sultan Mehmet, Fars kültürü etkisindeki müzik modelini bizzat yeni Osmanlı başkentine taşımaya çalıştı, ancak bu stratejinin önünde önemli engeller bulunuyordu: (1) Osmanlı Sarayı'nın müzik alanında giderek artan bir şekilde devşirme sistemiyle sağlanan ve özgür statüde olmayan hizmete bel bağlaması, (2) Gerek özgür gerekse özgür olmayan İranlı müzik

hocalarının giderek öne çıkması, (3) Anadolu şehirlerinde müzik bilimine dair bilginin genel bir gerileme sürecine girmesi (Feldman, 2022, s. 156).

Büyük Arap metropollerindeki diğer Osmanlı şehirlerinin müzik yaşamı hakkında kaynaklarda oldukça sınırlı bilgi bulunmaktadır. Balkan şehirlerinde sanat müziğini destekleyen seküler kurumlara ya da tanınmış müzisyenlere dair somut bir kayda rastlanmamaktadır. Büyük şehirlerdeki Mevlevihaneler ve büyük sinagoglar (özellikle Edirne ve İzmir) gibi dini kurumlar, sanat müziğine yönelik sürekli bir himaye sağlamıştır. Edirne belli dönemlerde ki İmparatorluk merkezi işlevi görse de İstanbul, 1453'teki fethin ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun mutlak merkezi haline gelmiş ve bu konumunu tarih boyunca korumuştur. (Akt. Feldman, 2024, s. 44).

16. Yüzyıl: Saray Merkezli İstihdam, Kul, Yabancı ve Özgür Müzisyen Birlikteliği

Osmanlı başkentinin seküler sanat müziğinin merkezi haline gelmesi, Osmanlı sarayına özel bir önem kazandırmıştır; zira saray, himaye sağlama konusunda neredeyse rakipsiz bir konumdaydı. Müziğin ağırlıklı olarak İmparatorluk sarayında desteklendiği ve müzisyenlerin çoğunun ya saray görevlileri ya da İranlı serbest müzisyenlerden oluştuğu görülmektedir. İstanbul'da yaşayan ve Saray istihdam sistemi içinde kayda değer bir grup teşkil eden serbest Müslüman müzisyenlerin, Saray tarafından desteklendiği muhtemeldir (Feldman, 2024, s. 14, 46, 66). Ayrıca 15. ve 16. yüzyıllara dair Osmanlı müzik yaşamı hakkında çok az bilgi bulunsun da, saray yapısına ilişkin birincil ve ikincil kaynaklar, sanat ve zanaatların öncelikle saray hizmetinin bulunanların (bizzat sarayda eğitilmiş olan ve statüleri gereği özgür olmayan içöğlenleri) sorumluluğunda olduğu konusunda hemfikirdir. 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu hizmet sistemi bütünüyle bozulmuş ve saraydaki müzikal profesyonellik biçimleri, muhtemelen daha önce var olanlardan oldukça farklı bir hal almıştır (Feldman, 2024, s. 46).

14. ve 15. yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu, ağırlıklı olarak Avrupa yönünde genişlemiştir. Bulgaristan, Sırbistan veya Eflak'ta hangi müzisyenler bulunursa bulunsun, bu müzisyenlerin makam müziği konusunda uzman olmaları pek mümkün değildi. Osmanlıların, Müslüman sanat geleneğine mensup müzisyenlerin bulunduğu şehirleri ve sarayları ele geçirmeye veya işgal etmeye başlamaları, ancak I.Selim'in (ö.1520) büyük Batı Asya fetihleriyle mümkün olmuştur. Bu yeni savaş biçimi, İstanbul'daki saray müzisyenleri topluluğunun yapısını değiştirmiştir (Feldman, 2024, s. 56, 57).

“İranlılara karşı yürüttüğü savaşlar sırasında İstanbul'a pek çok müzisyen getirmeye başlayan kişi I.Selim'di. Oğlu ve halefi Süleyman da babasının örneğini izlemiş, o tarihten sonra İran'a giden tüm padişahlar da aynı şeyi yapmış ve her alandaki en yetenekli kişileri beraberlerinde getirmişlerdir” (Akt. Feldman, 2024, s. 58).

Özellikle I. Selim, I. Süleyman ve IV. Murad'ın yaptığı Doğu seferleri ile elde edilen siyasi zaferler ve toprak kazanımları yanında, ele geçirilen bölgelerdeki önemli sanatçılar da İmparatorluk başkentine götürülmüşlerdir. Bu, kimi zaman zorla alıkoyma şeklinde İstanbul'a getirilen sanatçılar arasında bulunan müzisyenler kabaca XVI. yüzyıl boyunca Osmanlı başkentindeki yüksek müzik kültürünün başat figürleri arasında yer almışlardır. Bu müzisyenler, Ortadoğu sanat musikisi geleneğini Osmanlı sarayında temsil edilmesini sağlamışlar, bestekâr, icracı ve hoca olarak bu geleneğin İstanbul'da kök salmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Bilir, 2022, s. 135).

Daha sonraki Türk geleneği, İranlı müzisyenlerin 16. yüzyılda ve sonrasında saraydaki en önemli unsur olduğunu öne sürmektedir. 1525 tarihli bir belgede saraya “getirilen” müzisyenler ile saraya “gelen” müzisyenler arasında bir ayrım yapılmaktadır. Buna göre, “getirilen” bir kişinin tam anlamıyla özgür olmayabileceğini, buna karşılık “gelen” kişinin özgür bir profesyonel müzisyen statüsünü koruduğunu varsayılabilir. Köle statüsünde kalıp kalmadıklarına bakılmaksızın, yabancı ve esir müzisyenlerin (Acemler) getirilmesi, Osmanlı sarayındaki devşirme kökenli müzisyenlerin tekelinin kırılmasına katkıda bulunmuştur. Ne yazık ki, maaşları dışında bu yabancı müzisyenlerin yaşam ve çalışma koşulları hakkında çok az şey bilinmektedir (Feldman, 2024, s. 58, 59).

Ortadoğu'dan İstanbul'a doğru, 15. yüzyılın ortalarından 16. yüzyılın ortalarına dek süren bu kültürel hareketlilik ile birlikte İstanbul, siyasi gücünün yanı sıra bilimsel ve kültürel faaliyetler açısından da en önemli merkez olarak konumlanmaktadır. Nitelik olarak yüksek bir sanatsal düzeyi inşa edebilecek kapasite ve yeteneğe sahip olan

müzisyenlerin nicelik olarak artması (zorla alıkoyma şeklinde veya gönüllük esasına göre), 16. yüzyılda İstanbul'un makam musikisinin merkezi haline dönüşmesinin en önemli nedenlerindendir (Bilir, 2022, s.150).

Saraya intisap ve fetihler yoluyla zapt edilen bölgelerden aralarında besteci ve icracıların da bulunduğu sanatçıların payitahta getirilmesi, Türk sanatının ve özelde Türk müziğinin gelişimini ve renklenmesini sağlamıştır... Gerek Osmanlı sarayına intisap eden gerekse saray dışında faaliyetlerini yürüten birçok sanatçı saray tarafından maddi-manevi olarak desteklenmiştir (Akt. Feyzi&Kılıç, 2025, s. 308).

Osmanlı Devleti, Klasik döneminde kendi müzisyenlerini saray bünyesinde yetiştirme sorumluluğunu üstlenmişti. Ağırlıklı olarak devşirme (kul) kökenli olan bu müzisyenler, saray hizmetinin bir parçası haline gelmişlerdi. 16. yüzyılın son üçte birlik dönemine gelindiğinde saray hizmeti sistemi bir gerileme sürecine girmiş ve aslen bu hizmete kabul edilme niteliği taşımayan pek çok kişiyi de bünyesine dâhil eder hale gelmişti. Ailevi bağlantılar büyük önem kazanmış, devşirme kökenli kişiler ise hizmet bünyesindeki pek çok unsurdan yalnızca biri konumuna düşmüştü. Sarayda özellikle müzik alanında devşirme/köle (kul) hizmeti sisteminin gerilemesi, çeşitli Türk-Müslüman kökenlerden gelen yeni müzisyenlere yer açmak amacıyla sarayda göstermelik görevler veya fiili hizmet gerektirmeyen makamlar sisteminin getirilmesine yol açtı. Saray hizmetindeki köle kökenli unsurların azalması, daha fazla sayıda cami görevlisinin (müezzin) sarayda eğitim almasına ve resmi görevlere atanmasına olanak tanımış görünmektedir (Feldman, 2024, s.55, 56).

16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başları, müzik icrası ve türlerin tanımları açısından müzikal bir değişim dönemi olmuştur. Osmanlıların, kendi müzik sistemleri ile İran'ın arasındaki farkın bilincine vardıkları ve artık model oluşturmaları için yabancı (özellikle İranlı) uzmanlara başvurmadıkları bu dönem, müziğin sosyal örgütlenmesinde klasik Osmanlı yapısından klasik sonrası/erken modern yapıya geçişin kesinleştiği bir evreyi temsil etmektedir (Feldman, 2024, s. 11, 14).

17. Yüzyıl: Sarayın Tek Merkez Olma Niteliğinin Zayıflaması, Şehirli, Dini, Sufi ve Aristokrat Müzisyen Çevrelerinin Güçlenmesi

Osmanlı şehzadelerinin Manisa ve Amasya gibi çeşitli Anadolu şehirlerine yönetici olarak gönderilmesi ve bu bölgelerdeki sarayların varlığı, şüphesiz müzik kültürünün söz konusu Anadolu şehirlerinde benimsenmesine katkı sağlamıştır. Ancak 17. yüzyılın başlarında bu sarayların ortadan kalkması, süreci tersine çevirerek başkentte daha yoğun bir merkezileşmeye yol açmıştır (Feldman, 2024, s. 48). Çeşitli siyasi/toplumsal nedenlerle İstanbul'un nüfus ve yerleşim olarak gelişmesine paralel olarak toplumsal gruplar arasındaki etkileşimin artması, kültürel hayatın şekillenmesinde önemli bir etken olarak ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıldan itibaren yeni Osmanlı musikisi alanındaki belki de en çarpıcı farklılık, alana katılanların toplumsal yelpazesinin genişliğinin yanı sıra İmparatorluk başkentine özgü yeni bir müzikal üslup ve biçimin gelişmesidir (Bilir, 2022, s. 174).

Bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni bir varlıklı tabakanın oluşması başkentte musiki üretim ve icrasının farklı mecalara yönelmesine de neden olmuştur. Diğer bir deyişle, İstanbul'un nüfusunun ve sosyal yapısının bu görülmedik değişimleri musikin hem arz (yeni müzisyenler, yeni besteler ve belki de çalgılar) hem de talep (yeni zevk ve tercihler, yeni musiki mekânları, yeni dinleyici kitleleri) tarafında önemli değişimlere sebep olmuştur. Her halükârda İstanbul'un seknesindeki hızlı değişim bu sanatın Saray'ın ve ekâbirinin inhisarına kalmaması, dolayısıyla bir 'zürefâ tarzı' olarak algılanan İranî geleneğinin mutlak hâkimiyetinin sona ermesi ve musiki beste ve icrasının öncelikle Saray'ın patronajına muhtaç ve mahkûm olmaktan çıkması sonucunu doğurmuştur (Akt. Bilir, 2022, s. 174).

17. yüzyılda saraydaki köle statüsündeki müzisyenlerin önemi büyük ölçüde azalmıştır. Çeşitli toplumsal etkenler ve çeşitli sosyal gruplar, hem kul statüsündeki saray içoğlanlarının hem de İranlı esir müzisyenler gibi yabancı uzmanların oynadığı merkezi rolü gölgede bırakmıştır. 17. yüzyıl müziğine dair kaynaklar, sarayda icraat gösteren ve devşirme sistemiyle hiçbir ilgisi olmayan pek çok Türk Müslüman müzisyenin adından söz etmeye başlar. Bu dönemde

aralarında müezzin, vaiz, müftü, kadı, alt kademe memuru, başkâtip, zanaatkâr ve lonca kethüdası bulunan bu gruplar, saray hizmetine girebiliyor, hizmetin bir kolundan diğerine geçebiliyor, bir süre sonra bir toprak tahsisi veya başka bir tür emeklilik geliriyle hizmetten ayrılabilirlerdi. Müzik yeteneğine sahip zanaatkârlar sarayda icrada bulunabiliyor, düzenli bir gelir ya da değerli bir emeklilik maaşı dahi alabiliyorlardı. Bir bütün olarak ele alındığında müzisyenler ve besteciler, her bir toplumsal hiyerarşinin en altından en üstüne uzanan geniş bir sosyal yelpazeyi temsil ediyorlardı (Feldman, 2024, s. 60, 66, 73).

“17. yüzyıl müzisyenleri ile sonrakiler arasında sosyolojik anlamda neredeyse hiçbir benzerlik kalmamıştır. Osmanlı dışından gelen müzisyenler artık yoktur. Enderun müzisyen yetiştirmeye devam etmiş, ama bu müzisyenler devşirme sistemin bozulması ile köken itibarıyla farklılaşmıştır. Her iki dönemde de saray müzisyenlerinin etkisi ikinci planda kalmıştır. Tasavvuf kökenliler, ilmiye ve kalemîye kökenliler, dervişler, gayrimüslimler ve zanaatkâr ailelerden gelen müzisyenler artık alanın aktörleri haline gelmiştir” (Bilir, 2022, s. 209).

17. yüzyılın başlarında, medrese eğitilmiş kalemîye bürokratları ile çeşitli tarikat mensupları ve seküler seçkinler arasında yakın sosyal ilişkiler kurulmuştur. Bu güçlü bağlar sayesinde Mevlevî ile Halvetî ve Celvetî (ve diğer) tarikatlarla bağlı derviş, sarayda hanende (şarkıcı) ve sazende (çalgıcı) olarak görev alma fırsatı bulmuştur. Hem bu dervişler hem de saray dışındaki mehter-i birün toplulukları, sanat müziğinin ve repertuvarının şehirli halk arasında yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Yüzyılın ortalarına doğru ise esnaf kökenli başarılı müzisyenler de sarayda kendilerine yer bulmuş, hatta maaş bağlanarak veya bürokrasinin çeşitli kademelerinde görevlendirilerek ödüllendirilmiştir (Feldman, 2024, s. 55).

18. Yüzyıl: Mevlevîye, Saray, Gayrimüslim Müzisyenler ve Şehirli Çevreler Arasında Daha Karmaşık Bir Profesyonel Ağ

Önceki yüzyıllarda köklü bir dönüşüm geçirmeye başlayan müziğin gelişim süreci, 18. yüzyılın başlarına kadar kademeli bir seyir izlemiş, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Modern Türk Müziği sistem ve üslubu ortaya çıkmıştır. Diğer yüzyıllara kıyasla bu yüzyılda müzik, çok daha hızlı ve belirgin yapısal ve üslupsal değişimler geçirmiştir. Bu nedenle 18. yüzyıl Türk müziğindeki değişim, önceki dönemlerden radikal bir kopuştan çok, onların ileri bir aşamaya taşınması olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2024, s. 13, 15). 18. yüzyılın başındaki Türk müzik rönesansı, Fars, Türk ve Bizans müzik unsurlarının sentezlendiği yeni bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Rum kilise müzisyenleri olmak üzere gayrimüslimlerin beste ve icra faaliyetlerine dâhil olması Bizans müziğine özgü melodik özelliklerin Türk müziğine taşınmasına katkıda bulunmuştur. Mevlevîler ile gayrimüslim müzisyen ve seçkinlerin katkıları, seküler ve tasavvufî müzik geleneklerinin kaynaşmasına yol açmıştır. Böylece Türk müziği 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın önemli bir bölümünde etkili olan özgün bir karakter kazanmasına katkıda bulunmuştur (Feldman, 2019, s. 179).

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı musikisi içerisinde yabancı müzisyenler artık tamamen kaybolmuştur. Feldman’a (1996) göre bu dönemden sonra saray müziğinde hem devşirme müzisyenlerin hem de Acemlerin etkisi azalmıştır. Onların yerine saray dışından Türk ve Müslüman unsurlar etkinliklerini artırmışlardır (Akt. Bilir, 2022, s. 202). Ayrıca ‘uzun 18. yüzyıl’ olarak adlandırılan 18. yüzyılda, Mevlevîlerin İmparatorluk genelindeki nüfuzlarının ve istikrarlarının zirveye ulaştığı bir dönemdir (Feldman, 2022, s. 46). “Müzikal biçim ve teknik olarak Osmanlı musikisinin en yetkin örnekleri arasında kabul edilen Mevlevî ayinlerinin Osmanlı’daki yüksek musiki hayatında kapladığı alanın özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra giderek arttığı görülmektedir” (Akt. Bilir, 2022, s. 141).

18. yüzyıla gelindiğinde, saray dairesindeki erkek müzisyenlerden çok az bahsedilmektedir. Bununla birlikte, müzisyen kadın köle kurumu, sonraki iki yüzyıl boyunca, yani İmparatorluk’un sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Saraydaki eğlence müziğinin büyük kısmının kadın kölelerin sorumluluğunda olduğu anlaşılmaktadır. Saraydaki erkeklerde olduğu gibi, bu kadın köleler de (devşirme sistemiyle değil) köle pazarından seçilen, Müslüman olmayan kökenli kişilerdi. Dikiş, nakış, dans ve müzik gibi çeşitli becerilerin icra edilmesi gibi bir zanaat loncasındakilere benzer şekilde dört aşamadan geçerlerdi: cariye, şagird (öğrenci), gedikli (kalfa) ve usta veya kalfa (üstat). Köle kadınların, içoğlanların ve mehter müzisyenlerinin statüleri ve yaşam koşulları nispeten sabit görünse de, bu üç özgür olmayan kategori içindeki bireyler alışılmadık ayrıcalıklar elde etmiş olabilirler (Feldman, 2024, s. 63, 69).

Bu kategorilerin dışında kalan her müzisyen, statüsünün tam olarak tanımlanmadığı gri bir alanda yer alıyordu. Başarısı, sultanın müziğe duyduğu ilgiye, kendi yeteneğine, kişisel niteliklerine ve ailevi ya da mesleki bağlantılarına bağlıydı (Feldman, 2024, s. 69).

Osmanlı-Türk Müziği'nde Feldman'a göre Müzik Kurumları

Müzik icrası söz konusu olduğunda, müziği seven/ilgilenen insanların bir arada olduğu bütün yerler birer müzik mekânı sayılmaktadır. Bunun içindir ki saray, cami ve tekkeler dışındaki kahvehaneler, konaklar ve evler uzun zaman boyunca müziği icra etmenin ve dinlemenin gerçekleştirildiği mekânlar olmuştur. Bu durum müziği icra etme ve dinleme geleneğinin, aydın/halk, müslim/gayri müslim, dini müzik/dindışı müzik arasında farklılıklar gözetilmediğini göstermektedir (Demir, 2010, s. 374).

Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan herkesi etkileyen müzik, bu yönetim altında yaşayan çeşitli milletlerden birçok besteci ve müzisyenin yetişmesini sağlamıştır. Farklı coğrafyalardan gelen müzikal etkilenmeler, melodileri ve makamsal yapıyı oldukça zenginleştirmiştir. Bu zenginlik zamanla her kesime hitap etmeye başlamış ve en nihayetinde doğal bir akışta “eğitim anlayışı”nı da beraberinde getirmiştir (Toker & Özden, 2013, s. 108).

Osmanlı döneminde Saraya bağlı ve Saraya bağlı olmayan müzik eğitimi veren kurumlar bulunmaktadır. Enderun, Merterhane, Mevlevihane, Özel Meşkhaneler, Musika-i Hümayun, Cemiyetler, Dernekler, Loncalar, Darülbedayi, Darülelhan, gönüllü müzik kuruluşları, tekkeler ve benzeri kurumlarda müzik eğitimi verilmekteydi (Bilir, 2022; Coşkun, 2013; Filiz, 2023; Kaptan & Kaptan, 2019; Somakçı, 2017; Yücel, 2019; Temiz, 2010; Toker & Özden, 2013).

Feldman'ın çalışmalarında “müzik kurumları” olarak kategorize edilmiş veya numaralandırılmış hazır bir sınıflandırma bulunmaz. Fakat Feldman (2024) Türkiye'de 19. yüzyıl öncesi sanat müziğine dair günümüze ulaşan bilgilerin, esas olarak iki kurumla ilişkili olduğu görüşündedir: Osmanlı sarayı ile Mevlevilik ve diğer bazı derviş tarikatları. İstanbul dışındaki şehirlerin veya diğer kurumların müzik yaşamına dair çeşitli bilgiler mevcut olsa da müzik yaşamına dair nispeten tutarlı bir tablonun çizilebileceği iki görece istikrarlı alan, Osmanlı Sarayı ve derviş tarikatlarıdır (Feldman, 2024, s. 29). Bu nedenle Feldman'ın Music of the Ottoman Court Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire kitabı başta olmak üzere çalışmalarındaki kurumlar ve işlevleri genel çerçevede şu şekilde kategorize edilebilir:

Tablo 1. Osmanlı-Türk müziğinde kurumlar ve işlevi

Kurum		İşlevi
Saray	Saray ve saray teşkilatına bağlı müzik kurumu	Müzisyenlerin istihdamı, icra, himaye, saray hizmeti, eğitim ve müzisyen yetiştirme bağlamı
	Mehterhane	Devletin resmi/kamusal çalgısal müziği
Tarikatlar	Mevleviye	Eğitim, icra, ayin, kültürel aktarım
	Diğer Sünni Tarikatlar	Dini ve tasavvufi ve seküler müzik üretimi ve icrası

Saray

Sarayın Osmanlı toplum yapısındaki misyonu çok boyutludur. Çünkü Saray, Osmanlı'da hem iktidarın/gücün merkezi ve sembolü hem de yüksek kültür ve sanatların üretim ve icra anlamında en üst mekânıdır. Saray, müziğin icra edildiği en önemli mekânlardan bir tanesi olmanın yanı sıra kurumsal müzik eğitiminin de verildiği en önemli ortam olmuştur (Bilir, 2022, s. 188, 189).

Osmanlı padişahlarının müzik ile ilişkilerinin artması veya azalması çeşitli sebeplerle değişikliğe uğramaktadır. Ordusunun başında savaşlarda bulunması nedeniyle padişahların müzik ile ilişkisi çoğu zaman azalmış olsa da bunun aksine seferden dönen padişahların girdikleri yerlerden buldukları güzel sanat erbaplarını ve müzik üstatlarını beraberinde devlet merkezine getirdikleri görülmektedir. Bu nedenle Osmanlı hudutlarının genişlediği dönemlerde bir hayli şair, edip, sanatkârın ve musikişinasların Osmanlı sarayına girdiklerine şüphe yoktur. 15. yüzyıl ve 16. yüzyılda Sultan II. Murad (ö.1451), II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet, ö.1481) II. Bayezid (ö.1512), I. Selim (Yavuz Sultan Selim, ö.1520) ve 17. yüzyılda IV. Murad (ö. 1640) zamanlarındaki sefer dönüşlerinde, kendi arzularıyla Azerbaycan,

İran taraflarından gelen musiki üstatları İstanbul'a getirilerek Osmanlı Sarayında çeşitli vazifelerde bulunmuş ve bazı müzik üstatları da Enderun hizmetine alınmışlardır (Uzunçarşılı, 1977, s. 79, 81, 83).

“Osmanlı'da saray, müziğin icra edildiği önemli mekânlardan bir tanesi olmanın yanı sıra kurumsal müzik eğitiminin de verildiği en önemli ortamdır” (Bilir, 2022, s. 189).

Enderun: Enderun Mektebi, Saray'ın içinde bulunan oldukça önem taşıyan eğitim kurumuydu. Bu okulun “kuruluş amacı genişleyen İmparatorluğun fetihle bulunduğu ülkelerin insanlarının otoriteye karşı direnmelerini önlemek, pasifize etmek ve ordu veya sarayda görev alacak çeşitli elemanları kendi hizmeti için yetiştirmekti” (Akt. Akkutay, 1984, s. 19, 123). I. Murad tarafından kurulan (ö.1389), II. Murad (ö.1451), II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet, ö.1481) döneminde gelişen Enderun Mektebi, doğrudan padişahın şahsına bağlıdır (Somakçı, 2017, s. 174). Fatih Sultan Mehmet fethedilen ülkelerdeki Hristiyanların ancak bir kültürleştirme ile asimile edilebileceğini sezmiş, kültürleştirmenin ancak kendi milletin dünya görüşünün fethedilen ülkelerdeki Hristiyan çocuklarına aşılanmasıyla mümkün olacağını öngörmüştür. Enderun Mektebi O'nun döneminde, sadece “devşirme mektebi” kimliğinden çıkarak, devletin korunması için gerekli kadronun eğitimine de yönelmiştir. Bu nedenle mektebin akademik yapısını en mükemmel hale getiren, gerçek şahsiyetine kavuşturan ve Enderun Mektebine asıl şeklini veren Fatih Sultan Mehmet olmuştur (Akkutay, 1984, s. 26, 34, 125).

Devşirilenlerin Enderun'a gelmeleri, uzun bir eğitim döneminden sonra gerçekleşmekteydi. Galata Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı, Edirne Sarayı gibi hazırlık saraylarında bulunan devşirme olarak toplanan içoğlanlardan hizmet edip ancak yetenekli olanlar “Saray Okulu” olarak da adlandırılan Enderun'a alınarak odalara dağıtılırdı. Bir dizi seçim sürecinin ardından içoğlanları (devşirme kökenli saray görevlileri), spor ve savaş sanatlarının yanı sıra çeşitli entelektüel beceriler ve pratik zanaatlar konusunda eğitilirlerdi. İçoğlanları arasında şiir, hat sanatı veya müzik gibi sanat dallarına yatkınlık gösteren bireyler de bulunuyordu. 16. yüzyılda saray hizmetinde bulunanların sayısı 700'ü bulabiliyordu (Akkutay, 1984, s. 59, 63; Akt. Feldman, 2024, s. 47; Uzunçarşılı, 1977, s. 86).

Saray hizmet teşkilatı, sayıları zaman içinde bir miktar değişiklik gösteren çeşitli odalara ayrılmıştı. Bunlar arasında Has Oda, Hazine Odası, Kiler Odası ve Doğancı Odası bulunuyordu. Ayrıca, Enderun'da müzik eğitimi için 17. yüzyılda Seferli Odasının kurulmasına kadar Büyük ve Küçük Odalar da mevcuttu. “Klasik” Osmanlı devlet anlayışına göre, yerli veya yabancı kökenli Müslümanlar neredeyse tamamen dışarıda tutulmuş, tüm saray hizmeti bu devşirme adaylara tahsis edilmişti (Akt. Feldman, 2024, s. 48; Uzunçarşılı, 1977, s. 86). Bu durum, 1566'da Sultan Süleyman'ın ölümünden sonraki bir zamana kadar sürmüş, ardından devşirmelerin tekelinin kırıldığı görülmektedir (Feldman, 2024, s. 48). 17. yüzyılın başlarına gelindiğinde, (Evliya gibi) hür Müslüman kökenli bireylerin Saray Okulu (Enderun) sistemine sıkça kabul edilmesi, aslen “kul” sisteminin bir parçası olan içoğlanları için tasarlanmış bir sisteme entegre edilmeyi gerektiriyordu. Muhtemelen, müzik alanındaki adaylara İmparatorluk hizmetinin başka bir biriminde kağıt üzerinde görevler vermek ve maaşlarını o birim üzerinden ödemek daha uygun bir çözüm olarak görülmüştü (Feldman, 2024, s. 67-68).

17. yüzyılda 1636 yılında IV. Murad (ö.1640) zamanında bu odalara ek olarak yeni bir Saray odası olarak oluşturulan Seferli Oda, IV. Murad'ın Revan Seferine başladığı sırada Büyük Oda ve Küçük Oda içoğlanlarından seçme yapılarak meydana getirilmiştir. Esas olarak hükümdarın ve saray halkının çamaşırlarını yıkayıp katlamakla görevli içoğlanlarının bulunduğu Seferli Oda, daha sonra bir sanat okulu haline getirilmiştir ve burada çokça nitelikli insanlar (alim, müzisyen, şair vb.) yetişmiştir. Seferli Odası (Seferli Koğuşu) adıyla tahsis edilen bir bölüm içerisinde meşkhane olarak isimlendirilen bir oda, müzik eğitimi için ayrılmıştır (Akt. Akkutay, 1984, s. 90, 91; Ak. Bilir, 2022, s. 189; Akt. Feldman, 2024, s. 48, 68). Seferli Odası'nın “meşkhane” (alıştırma odası) olarak belirlendiği 1636 yılına kadar müzik eğitimi için özel bir mekân ayrılmamış olmasından hareketle, eğitimin daha ziyade bireysel bir temelde yürütüldüğü sonucuna varabiliriz (Feldman, 2024, s. 47-48). Saray'daki musiki hayatına ilişkin kurumlaşmış bir müzik öğrenme sisteminin varlığı Evliya Çelebi tarafından belgelenmektedir. Daha önceden dağınık bir şekilde Sarayların çeşitli yerlerinde yapılmakta olan müzik eğitimi, IV. Murad zamanında tek bir merkezde toplanmaktadır. 1636'dan itibaren Saray'da gerçekleştirilen meşkler, saray hizmetinde bulunan içoğlanların yetiştirildiği ve onlara musikin de

öğretildiği bir meşkhane niteliği taşıyan Seferli Odası'nda yapılmaya başlanmaktadır. Bu, müzik eğitiminin “artık meşk yöntemi temelinde örgütlenmiş olmasının ilk tescili” sayılmaktadır (Akt. Behar, 1988, s. 87; Behar, 1993, s. 18).

Odadaki içöğlanlarına ders verecek olan öğretmenler, belirli günlerde ya dışarıdan aylıklı tayin edilir ya da başka odalardaki (Has, Hazine, Kiler) enderunlular/müziyenler arasından seçilirdi, fakat dışarıdan yevmiyeli hoca getirilmezdi. Müziğin uygulamalı ve kuramsal alanlarında bilgi sahibi olan üstatlara “Muallimin-i Enderun-ı Hümayun” denilirdi (Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

III. Selim (ö.1808) dönemine ait saray belgeleri, müziyenler arasında değil, saray hizmetindeki görevliler olan “çavuşan-ı enderun” (iç saray çavuşları) arasında listelenen oldukça kalabalık bir müziyen grubunun varlığını ortaya koymaktadır (Akt. Feldman, 2024, s. 68). Pek çok müziyen ve hanende, bağlı oldukları ve maaşlarını aldıkları saray birimiyle (Hazine, Kiler) ilişkilendirilmiştir. Hem Hazine hem de Kiler birimlerinden olan bu çavuşan grubu, aylık maaş almalarına rağmen saray hizmetine kayıtlı olmayan müziyenlerden sayıca çok daha fazladır. 1818 tarihli bir hesap defteri, müziyenleri Hazine, Kiler ve Seferli Oda olmak üzere üç birimin çavuşları arasında listelemektedir. Müziyenlerin bu şekilde listelenmesi, Hazine ve Kiler bölümlerinin bu sözde üyelerinin asıl işinin müzik olduğu izlenimini veriyor. Bu sistem, tahttaki padişahın müziğe ilgi duymadığı dönemlerde müziyenler için bir tür güvence de sağlamış olabilir (Feldman, 2024, s. 68).

Kaldı ki Saray'ın musiki talebinin, her ne kadar 'kurumlaşmış' bir görünümü varsa bile, son kertede, Padişahın musiki beğenisine bağlıydı. Osmanlı tahtına da, zaman zaman, musikiden hiç hoşlanmayan ya da musikiyi dinsel nedenlerle hoş görmeyen padişahlar oturabilmiştir. Bunlardan biri, 1754-1757 yılları arasında tahtta bulunan III. Osman'dır. Bu dönemde Saray'da bulunan yetişmiş müziyenlerin tümü Saray'dan çıkarılmış ve dağıtılmış, Enderun meşkhanesi tatil edilmiştir. III. Osman'ın halefi Sultan Mustafa (1757-1774) döneminde ise kayda değer herhangi bir müzik faaliyetinin varlığından söz edilemez. Gene de Saray'ın neredeyse bir çeyrek yüzyıl süren bu olumsuz tutumu, musiki geleneğinin kopmasına yol açmamıştır. Bu, müziğin öğrenim, intikal ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray'ın dışında aranması gerektiği anlamına gelir. Meşk silsileleri de, kendilerini Saray ortamının dışında ve Saray'ın mâlî desteği olmadan yeniden üretebilecek duruma gelmiş olmalıydılar. Yoksa 1774'ten itibaren I. Abdülhamit döneminde Saray'da, özellikle Şehzade Selim (sonra III. Selim) sayesinde görülen musiki konusundaki canlanmayı başka türlü açıklamak mümkün olamaz (Akt. Behar, 1988, s. 92, 93). Geniş bir tarihsel perspektiften baktığımızda da Saray'ın ve Saray meşkhanesinin, bir bütün olarak, meşk pratiğine egemen olduğunu söylemek gerçekçi bir değerlendirme sayılmaz (Behar, 1988, s. 93).

Meşkhane: Klasik Türk Musikisi bir zanaatkâr loncasının maddi düzenine sahip değildi, kurumsallaşmış, resmi bir musiki esnafılığı ya da loncası yoktu. Kendi iç ilişkilerinde ona loncavari bir görünüm veren ve varlığının yüzyıllar boyu devamını sağlayan bir “hafıza” egemendi. Meşk ve hafıza unsurları belgelenebildiği kadarıyla en az üç yüzyıl boyunca sayısız müziyen kuşaklarını birbirine bağlayan ortak harcı oluşturmuştur (Behar, 1987, s. 50; Behar, 1988, s. 87). “Meşk, müziğin yazılmadığı, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir” (Behar, 1988, s.84). Meşkhane, Topkapı Sarayı'nın Enderun bölümünde bulunan ve saray mensuplarının müzik eğitimi ve icra pratiği yaptığı mekândır.

Feldman'a göre Osmanlı müziyenlerinin müziği öğrenme biçimi, büyük ölçüde öğretmenin icrasını taklit etmeye dayalı meşk pedagojisine bağlıydı. Öğrenci, artikülasyon, tempo ve cümleme gibi daha geniş kapsamlı hususları öğretmeni taklit ederek öğreniyordu. Besteleri sözlü gelenekle öğrenmiş olan müziyenler, hem bu türlerde yeni eserler besteleme hem de eski eserlerin yapısını aktarabilme konusunda çok daha avantajlı bir konumdaydılar. Bu bilgi birikimi, kinetik, müzikal ve analitik kavrayışın kesişim noktasında varlığını sürdürüyordu. Karmaşık bir eseri bu yavaş ve titiz süreç sonunda çalıştıktan sonra, birçok müziyen, herhangi bir eserin müzik notasyonu biçiminde basitleştirilmiş versiyonunu oluşturmayı gereksiz görüyordu (Feldman, 2019, s. 178). Bu nedenle nota, uzun süre müzik öğretiminin temel aracı olmamıştır. Feldman, müziğin yalnızca notaya indirgenemeyeceğini ve icradaki nüansların sözlü/bedensel aktarım yoluyla öğrenildiğini vurgular.

Meşkhane'deki müzik etkinlikleri ile ilgili en net bilgilere 17. yüzyıl ortasında Evliya Çelebi ve Ali Ufki gibi sarayda bulunan iki müzisyenin anlattıkları sayesinde ulaşılmaktadır. Evliya Çelebi sarayda bulunduğu dönemde, akşamları meşkhane'de arkadaşlarıyla yaptıkları fasılları anlatır. Bu anlatılar, meşkhane'nin saraydaki konumu hakkında ipucu vermektedir, musiki öğrenmeye özgü kurumlaşmış bir sistemin varlığını belgelemektedir. Ali Ufki saraydaki musiki odasında musiki talim edildiğini, bazı müzisyenlerin prova yapmak ve ders almak için bu odaya girdiklerini, gün boyu açık duran bu odanın akşam kapatıldığını, görevli musiki hocalarının sarayda kalmadığını, divanın ilk oturumu bittikten hemen sonra meşkhane'ye geldiklerini, musiki içöğlanlarının odalarından çıkıp ve üstatlarının karşısında yerlerini aldıklarını ve sonra bazen sırayla, bazen de hep birlikte müziklerini (tek sesli) çalıştıklarını aktarmaktadır (Behar, 1988, s. 87; Akt. Bilir, 2022, s. 189).

Osmanlı musiki dünyasında hayatlarını sadece müzik yaparak kazanan profesyonel müzisyenler daima azınlıkta olmuşlardır. Müzisyenlerin çok büyük çoğunluğu, bir meslek ehli olmayıp, daha çok bir uzman niteliği taşıyan, asıl meslekleri başka olan amatörlerdir. Doğal olarak, müziğin eğitimi ve aktarımı, “profesyonellik” anlayışı dışında gelişmiştir. Saray içerisinde veya Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilmiş üstatlara, Hazine’den ödemeler yapıldığını bilinmektedir. Saray’a bağlı, Enderun’a alınmış ve müzik sever bir padişahın koruyuculuğuna girme şansına sahip olan müzisyenler, bazı dönemlerde (özellikle III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde) sadece ödüllendirilmekle kalmamış, doğrudan doğruya maaşa (aylığa) bağlanmışlardır (Behar, 1988, s. 97).

Saray eğitim ve hizmet sistemi içerisindeki Enderun’da bulunan ve meşk yoluyla müzik eğitiminin usta/çırak ve hoca/talebe ilişkisi içerisinde yürütüldüğü müzik eğitimi ve pratiğiyle ilişkili mekân olan Meşkhane, saray müziğinin profesyonel müzisyenler aracılığıyla yeniden üretilmesini sağlayan eğitim mekanizmalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Feldman, saray müzisyenlerinin tamamının saray içerisinde yetişmiş kişiler olmadığını, saray ile daha geniş profesyonel müzisyen çevresi arasında ilişkiler bulunduğunu gösterir. Bu nedenle Meşkhane’yi kapalı bir müzik okulu olarak düşünmek doğru değildir. Tam aksi olarak Meşkhane, saray ile saray dışındaki profesyonel müzik dünyası arasında bir bağlantı noktası sayılmaktadır. Meşkhane’nin işlevi sadece müziği öğretmek değildir; verilen eğitim, uzmanlaşma, icra etme, saray müzik geleneğinin aktarımı/devamlılığı, profesyonelleşme ve kurumsallaşma zincirlerini bir arada tutan bir kurum ile şehirle saray bağlantısını kuran bir mekân olarak görülebilir.

Meşkhane, Osmanlı sarayının Enderun teşkilatı içerisinde müzik eğitiminin ve icra pratiğinin gerçekleştirildiği bir mekân olarak değerlendirilebilir. Feldman’ın saray müziğinin profesyonelleşmesi ve sarayda müziğin örgütlenmesine ilişkin değerlendirmeleri, Meşkhane’nin saray müzik sistemindeki yerinin anlaşılması açısından önemlidir.

Harem-i Hümayun: Osmanlı Saray’ının en temel eğitim merkezi olan Enderun bünyesinde yer almasa da saray himayesi altında olan kadınlar da eğitimlerini sağlamaktaydılar. Özellikle IV. Mehmet (Avcı Mehmet, ö.1693) döneminde Osmanlı Sarayının Enderun erkek kısmından başka kadınlar kısmı yani Harem-i Hümayun’da bir hayli müzik mensubu cariyelerin yetişmiş olduğu görülmektedir. IV. Mehmed’in müzik sevgisi nedeniyle Sarayın Enderun ve Harem kısımlarında müzik alanında yetiştirilenlerin arttığı söylenebilir (Akt. Karataş, 2014, s. 876; Uzunçarşılı, 1977, s. 90). Sarayın verdiği müzik eğitimi sadece Enderun bünyesinde görev alan eğitmenler tarafından verilememektedir, saray dışında hayatını sürdüren üstatlar tarafından da müzik eğitimi verilmektedir. 17. yüzyıla ait saray belgeleri, cariyelerin zaman zaman Saray dışında şehirli müzisyenlerden eğitim aldıklarını, müzik çalışmalarını Saray dışında özel evlerde almakta olduğunu ortaya koymaktadır (Behar, 1988, s. 91; Feldman, 2024, s. 48; Karataş, 2014, s. 875).

Sarayın erkek müzisyenlerinin yetiştiği gibi, Harem-i Hümayun’undaki cariyelerin öğretmenleri, öğrencilerini hem saray içinde hem de saray dışında evlerinde çalıştırırlardı. Öğretmenler, haftanın belirli gününde saraya gelirler, belirli bir kısımda ders alacak cariyelere çalgı çalmayı (tanbur, kemençe, santur, çenk) gösterirlerdi. Sarayda çalışılması zor veya uzun zaman gerektirecek çalgıların öğretimi (keman, ney, çöğür vb.) ile eserlerin icrasına yönelik meşk talimleri, öğretmenlerin evlerinde öğretilirdi. Üstelik meşk alan cariyeler Saray’dan söz konusu evlere sadece meşke sınırlı bir süre gitmiyor, meşk bittiğindeyse hemen Saray’a dönmüyorlar, uzun süre bu evlerde kalabiliyorlardı (Akt. Behar, 1998, s. 92; Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

Öğretmene meşk alan cariyenin evinde kaldığı her gün için bir nafaka verildiği anlaşılmaktadır, hizmetleri karşılığında bu müzisyenlere Hazine'den ödeme yapılırdı. Okulun yanı sıra, Sarayın düzenli müzisyenlerinin maaşları da Saray giderlerinin bir parçasıydı. Bu Enderun öğretmenleri maaşlarını almak için her ay bir dilekçe ile başmuhasibeye müracaat ederler, orada yapılan tetkiklerden sonra aylıklarını alırlardı (Behar, 1998, s. 92; Feldman, 2024, s. 48; Uzunçarşılı, 1977, s. 87).

Müzik öğreniminin mekân olarak sadece Saray'ın tekelinde olmadığı görülmektedir. Cariyelere verilen bu meşkların verildiği evlerin gerçekte birer meşkhane gibi çalıştıkları gerçeği göz ardı edilemez. Bu nedenle meşkların, en başından beri sadece Saray'da bu işe mahsus mekânlarda yapıldığına ya da sadece Enderun'da yapıldığına veya sadece Enderun sayesinde müzisyen yetişebildiğine ilişkin basmakalıp yargıyı gözden geçirmek gerekmektedir (Behar, 1998, s. 92). “Osmanlı toplumunda musiki eğitiminin saray dışında ev, konak ve kahvehane gibi başka seküler mekânlarda da gerçekleştiği, bu anlamda bir toplumsallaşma eğilimi gösterdiği söylenebilir” (Bilir, 2022, s. 191).

Mehterhane

Müzik ilminin icrası ve yaratımındaki en istikrarlı unsur, hiç şüphesiz, müzikal repertuvarında hem incelikli makam hem de usul yapılarını muhafaza eden Yeniçerilerden oluşan resmi askeri topluluk olan mehterhanedir (Feldman, 2022, s. 156). Mehterhaneler (mehterlerin bulunduğu binalar), birçok binayı (meşkhane, koğuş, yemekhane) içinde barındıran büyük kışlalardan oluşmaktaydı. Müzik eğitimi bu kışlalarda bulunan meşkhanelerde verilmekteydi. Mehterhanenin müzik eğitiminden bir nevi orkestra şefi olan mehterbaşı sorumluydu. Mehterbaşı öğrencilerin yetiştirilmesinden repertuar seçimine kadar birçok konuda kararı vermekle yükümlü kişiydi (Akt. Toker & Özden, 2013, s. 110, 111). Bir bölüğün başındaki nefer, hem bölüğün eğitiminden hem de mehterbaşına karşı sorumluydu. Bu bize göstermektedir ki mehterde de tıpkı Enderun'da olduğu gibi branş eğitimi ön plandaydı (Toker & Özden, 2013, s. 111).

Mehter müziği, Osmanlı Devleti'nde siyaset ve savaş gibi belirli alanlarda askerin, ordunun ve devletin gücünü, şanını ve azametini göstermek amacıyla kullanılan işlevsel bir askeri müzik türüdür. Seferlerde Osmanlı askerine cesaret ve gayret verirken, düşmanda ise korku ve panik gibi duyguları uyandırmayı hedefler. Bu müzikte amaç mümkün olduğu kadar çok sayıda zil, boru, davul, zurna ve köslerle açık havada büyük bir ses hacmi elde etmektir. Avrupalılar, savaş meydanlarında karşılaştıkları bu türü uzun süre Türk müziğinin tek örneği sanmış ve 18. yüzyılda Avrupa'da epey rağbet gören bir müzikal moda yaratmışlardır. Buna karşın Osmanlılar, estetik çağrışımları sınırlı olan bu gür sesli icra tarzını “kaba saz” olarak nitelendirmiş ve bunu “ince saz” adını verdikleri ana akım sanat müziğinden ayrı tutmuşlardır (Behar, 2019, s. 32, 44).

Feldman'a göre mehterin üç belirgin işlevi bulunmaktadır: (1) Mehter, savaş sırasında aralıksız çalardı. Mehterde sesin kesilmesi, Yeniçerilerin savaş meydanını terk etmesine yol açabilirdi. (2) Sultan, zamanla ritüelleşen bir törenle her öğleden sonra, hükümdar ve devlet için edilen duaların eşlik ettiği bir mehter icrasıyla selamlanırdı. Ayrıca vezirler, eyalet valileri ve vasal hükümdarların (Kırım hanları ve Boğdan voyvodaları gibi) her birinin kendi mehter takımları bulunurdu ve bu nedenle onlara “tabl-u alem sahibi” (davul ve sancak sahibi) denilirdi (Feldman, 2024, s. XIX). Uzunçarşılı, mehter sahibi olmanın sadece sultana özgü bir durum olmadığını, ancak mehterin sayısının ve niteliğinin mehtere sahip olan kişinin statüsünün ortaya konulduğunu belirtir. Sultanın 12 katlı (her sazdan 12 adet olması) mehteri varken, sadrazam/vezirlerin 7 veya 9 katlı mehterinin bulunduğu fakat asıl fark olarak sadrazam ya da diğer vezirlerin mehterlerinin aksine kös bulundurmaının sadece sultana özgü bir durum olduğu ifade edilmektedir (Akt. Bilir, 2022, s. 190). (3) Mehter takımları, her sabah ve gece Topkapı Sarayı ile diğer şehirlerdeki kulelerden, sabah ve yatsı namazları öncesi ve sonrasında açık havada müzik icra ederdi. Bu icralar, şehir halkının büyük bir kısmı tarafından duyulurdu. Bu üç işlevin tümü için mehter repertuvarının temelini peşrev, semai ve doğaçlama taksim oluşturmuyordu (Feldman, 2024, s. XIX).

15. yüzyıl Herat'ındaki Timur saray müziğinin temel bir unsuru “pişrev (peşrev)” olarak bilinen çalgısal müzik türü, Osmanlı kültüründe mehterin askeri ve törensel müziğinin de karakteristik bir parçası haline gelmiştir. Peşrev ve semai gibi enstrümantal türler, Yeniçerilerle bağlantılı olan ve Osmanlı Devleti'nin resmi ve kamusal müziğini temsil eden

mehterhane (veya mehter) teşkilatının müziğine temel oluşturmuştur (Feldman, 2019, s. 175; Feldman, 2024, s. XVIII, XIX).

16. yüzyılda başkenti İstanbul olan Osmanlı İmparatorluğu geliştikçe, müzik ilmi giderek artan bir biçimde İmparatorluk Sarayı ve onun mensupları nezdinde kök saldı. Yüzyılın sonlarına doğru Anadolu ciddi sosyal ve ekonomik sarsıntılar yaşarken İstanbul ve Edirne’de bu dönemde ortaya çıkan toplumsal tabakalaşma, saray dışında müzik temelli ve nitelikli bir repertuarın varlığına pek fazla alan bırakmıyordu. Böylelikle resmi mehter topluluğu, makam ve usullere dair kapsamlı bir bilgi birikimini muhafaza eden güçlü bir müzik kurumu haline geldi. Anadolu ile müzikal alandaki uçurum derinleştikçe, bu mehter müzisyenlerinin etkisi daha da arttı (Feldman, 2022, s. 152, 153).

17. yüzyıl başlarında İstanbul’da, uzun usuller saray müziğine kıyasla resmi mehterhanede çok daha iyi korunmuştu. Solakzade gibi saray müziğine özgü çalgıları icra eden ve mehter geleneği ile saray müziği arasında köprü kuran müzisyenler, Mevlevi müzisyenlerle birlikte peşrev formunu saray ortamına taşımışlardır (Feldman, 2019, s. 176). Behar (2020), “mehter müzisyenleri ile oda müziği müzisyenlerinin 1630’lardan sonra Saray’da aynı meşkhane eğitim görmelerinden dolayı, aralarında belirli düzeyde bir etkileşimin olabileceğini belirtmektedir” (Akt. Bilir, 2022, s. 190).

Osmanlı’da müzikal alanlar arasındaki geçişlilikler ve ilişkiler nedeniyle örneğin askeri müziğin gelişmesi de Osmanlı musikisine belirli düzeylerde katkı yapmıştır. Bu çerçevede kaba musiki olarak tarif edilse de sürekli müzik talimi yapan bir ocağın üyeleri olan mehter takımlarından ince musiki alanında eser vermiş müzisyenlere Osmanlı müzik tarihinde rastlanmaktadır (Bilir, 2022, s. 141).

Müzisyenlere dair bilgiler, sarayda muhafaza edilen mali belgeler arasına dağılmış durumdadır. Hem saray hem de mehter müzisyenlerinin ödemeleriyle ilgili Osmanlı saray kayıtları, 16. yüzyılın başlarından günümüze ulaşmış ve zaman zaman Türk tarihçiler ile müzikologlar tarafından kullanılmıştır (Akt. Feldman, 2024, s.20).

Mehter müzisyenlerinin en azından 17. yüzyılın başlarına kadar köken olarak devşirme oldukları ve Saray okulunda yetiştirildikleri anlaşılmaktadır. Başkentte eğitilen mehteranların (mehterin çoğulu) taşraya gönderildiği görülmektedir. (Feldman, 2024, s. XIX). Bu şekilde mehter, yalnızca İstanbul’a özgü bir yapı olmaktan çıkıp taşraya da yayılan bir kurum niteliği taşıdığı ortaya çıkmaktadır.

Feldman’ın yaklaşımında iki ayrı mehter tipi bulunmaktadır:

Tablo 2. Mehter çeşitleri

Yapı	Niteliği	İşlev
Resmî mehter / Mehter-i tabl ü alem	Devletin resmi askeri-törensel topluluğu	Savaş, devlet törenleri, kamusal ilan ve ritüeller
Mehter-i birun	Şehirli müzisyen loncalarına bağlı gayriresmi (saray dışı) topluluk	Eğlence, kutlama, dans ve özel/kamusal etkinlikler

Resmi mehterin yanı sıra, şehirli müzisyen loncalarının bir parçasını oluşturan ve “mehter-i birun” adı verilen başka bir topluluk türü daha mevcuttu. Herhangi bir maaş almayan bu “resmi olmayan” mehter, halka açık şenliklerde ve özel kutlamalarda icralarda bulunurdu. Mehter-i birun, çalgı düzeni, büyüklük ve repertuar bakımından farklılık gösterirdi (Feldman, 2024, s. XIX, 103). 17. yüzyılın başlarında “mehter-i birun” toplulukları, sanat müziği sisteminin ve repertuarının şehirli nüfus arasında yayılmasına katkıda bulundu (Feldman, 2024, s. 55). Mehter-i birun, Osmanlı müzik kurumsallaşmasının yalnızca merkezi devlet ve saray üzerinden gelişmediğini göstermesi bakımından özellikle önemlidir. Şehirli müzisyen loncalarıyla bağlantılı olan bu yapı, ücretli devlet hizmetine dayanmayan ancak belirli bir meslek çevresi, repertuar ve icra alanı içinde örgütlenen alternatif bir kentsel müzisyenlik modeline işaret etmektedir.

Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde Mehterhane, Feldman’ın anlatısında yalnızca askeri bir icra topluluğu değildir. Düzenli eğitim, belirli devlet görevleri, hiyerarşik örgütlenme, kamusal icra takvimi, saray-taşra dolaşımı ve belirli bir repertuarın sürekliliği bakımından Osmanlı müzik yaşamının en belirgin kurumsallaşmış yapılarından biridir.

1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nın ve onunla birlikte tüm mehter müzik topluluğunun şiddet yoluyla ortadan kaldırılması, Osmanlı sarayı için de bir müzikal krize yol açmıştı. II. Mahmut, mehterhaneyi lağvetmesinin ardından,

“Donizetti Paşa” olarak tanınacak olan Giuseppe Donizetti’nin yönetiminde, Batı ve Türk unsurlarını bir araya getiren bir askeri bando niteliğindeki Mızıkayı Hümâyun orkestrasını kurdu (Feldman, 2022, s. 113).

Mevleviye

Mevlevilik

Mevlevilik, 13. yüzyıl sonlarında Konya’da, Mevlâna Celâleddin Rumi adına oğlu Sultan Veled tarafından kurulan Konya’da gelişmiş bir tarikatın adıdır. Bu tarikat, Anadolu Beylikler Dönemi ve altı asırlık Osmanlı Devleti boyunca, Türk toplumunu belki de en yakından etkileyen tarikatlardan birisi olmuştur (Akt. Demirtaş, 2007, s. 26, 27). Mevlevilik, Anadolu ile İstanbul arasında -müzikle sınırlı kalmamak kaydıyla- en üst düzey kültürel unsurları bütünleştiren güçlü bir kültürel kurum oluşturmıştır (Feldman, 2022, s. 236).

İstanbul’un fethedildiği dönemde Mevlevi Tarikatı’nın merkez tekkesi, bağımsız bir Türk devleti olan Karaman’ın başkenti Konya’da bulunuyordu (Bu bağımsızlık, 1480’lerde Karamanlı Kasım Sultan’ın Osmanlı valiliği görevini kabul etmesiyle sona ermiştir). Karaman Mevlevileri, şehrin Bizanslılardan alınmasından hemen sonra İstanbul’da varlık göstermeye başlamış olsalar da Mevlevi müzisyenlerin Osmanlı sarayındaki icraların bir parçası haline gelmeleri arasında bir asırdan fazla bir süre geçmiş gibi görünmektedir (Feldman, 2024, s. 87).

Mevleviler 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar uzanan süreçte Sufi geleneklerini pekiştirmiş, toplumsal dayanaklarını Selçuklu ve daha sonra Karamanoğlu aristokrasisi ile Konya’nın seçkin uleması üzerine kurarak bu geleneği güvence altına almayı başarmışlardır. İlerleyen dönemde, 16. yüzyıl içinde, devletin seçkin yapıları içinde kendilerine yer edinerek odak noktalarını yeni Osmanlı başkentine kaydırmışlardır. Mevlevilerin sahip olduğu seçkin bağlantılar, Anadolu’nun İslami yüksek kültüründeki merkezi konumları ve tarikat kurucusunun kutsiyetine duyulan yaygın halk inancı, onları ciddi baskılardan (eleştirilerden muaf tutulmasalar da) korumuş ve hatta Arap dünyasına yayılmalarına olanak tanımıştır (Feldman, 2024, s. 79).

19. yüzyılda Mevlevilik, özellikle İstanbul ve diğer Osmanlı şehirlerindeki üst düzey bürokratlar ile entelektüel kesimin yoğun ilgisini çekmiş, birer sanat merkezi olan tekkeleri bu çevrelerce sürekli desteklenmiştir. Mevlevi şeyhleri mevcut sosyal ve siyasi düzeni savunarak saraya bağlı kalmış, dini ya da siyasi isyanlardan her zaman uzak durmuşlardır. Osmanlı’nın fethettiği topraklarda açtıkları zaviyelerle Türk kültürünü yayan birer elçi olan Mevleviler, sınırlı bazı zamanlar hariç devlet tarafından neredeyse hiç baskıya uğramamışlardır (Akt. Demirtaş, 2007, s. 68). Yaklaşık altı yüzyıl boyunca ciddi bir tehditle karşılaşmayan Mevleviler, Atatürk’ün 1925’de tüm Sufi tarikatlarını yasaklamasına kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir (Feldman, 2024, s. 79).

Mevlevi müzik düşüncesine dair tarihsel bir dönemlendirme yapmaya çalışmak pek yararlı değildir, zira temel yaklaşımların en geç 15. yüzyılda şekillendiği ve modern zamanlara gelinceye dek büyük ölçüde değişmeden kaldığı görülmektedir. Saray hizmetindeki müzisyenlerin toplumsal konumu değişip yabancı uzmanların önemi azalırken, gayrimüslimler müzik sahnesine dahil olup zamanla oradan çekilirken, profesyonel cami hanendeleri önem kazanırken (ve sonrasında 20. yüzyılda ortadan kalkarken), aristokrat ve bürokrat ‘amatör’lerin rolü toplumdaki yerlerine paralel biçimde değişirken, Mevlevi müzik felsefesi hem bir süreklilik hem de bir esneklik sergilemiştir. Bu felsefe, başlangıcından (hatta Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan bile öncesinden) günümüze kadar Türk Sanat Müziği’nin niteliğini tanımlamaya katkı sunan değişmez bir unsur olarak görülmelidir (Feldman, 2024, s. 85).

Mevlevi Musikisi

Mevlevilik, musiki bağlamında alana tartışmasız en büyük katkıyı yapan tasavvuf örgütlenmesidir. Kuruluşundan itibaren musikiye çok önem vermiş, kendi içinde müzisyenler yetiştirmiş, müziği her zaman ibadetin önemli ve vazgeçilmez bir parçası, belki de bizzat kendisi olarak görmüştür (Behar, 2019, s. 51; Bilir, 2022, s.103). Mevlevilik, şehir yaşamı için edebiyat, hat sanatı ve müzik alanlarında en üst düzeyde icracılar yetiştiren bir okul işlevi görmüştür (Akt. Feldman, 2022, s. 48). Mevlevi eğitimi ve öğretimi, iki aşamalı bir sisteme göre yapılandırılmıştır: Birinci aşamada, temel bir disiplin, ikinci aşamada ise sıkı bir disiplin yer alıyordu. Kişinin eğer müzik yeteneği varsa, kendisine ney ve vurmali çalgıları çalma ile Mevlevi vokal repertuvarındaki eserleri icra etme konusunda eğitim verilirdi (Feldman, 2022, s. 54). Mevlevihaneler, yetiştirmiş olduğu bestekar, sazende, hanende ve nazariyatçılarla Türk Musikisi’ne çok büyük hizmetlerde bulunmuştur (Demirtaş, 2007, s. 24, 25). Serneyzen ve kudümzen, mevlevihanelerde musiki eğitiminden

sorumlu kişilerdi. Serneyzenin (sazende) görevi, mutrib heyetinin başı olarak ayin esnasında müzisyenleri ile ayin icrasını yönetip ve mevlevihanede neyzen yetiştirmekken, kudümzenin görevi ayin sırasında perküsyon aletlerinin şefliğini yapmak, mevlevihanede kudüm eğitimi vermek ve ayinhan yetiştirmektir (Bilir, 2022, s.193).

Mevlevi müzisyenler, çalgı müziğine ilgi duyma ve ona saygı gösterme konusunda köklü bir geleneğe sahipti. Enstrümantal semai, erken dönemlerden beri onların kutsal repertuvarının bir parçası gibi görünmektedir. 16. yüzyılın sonlarında geliştirilen Taksim adı verilen doğaçlama vokal ve enstrümantal tür, Mevlevi uygulamasında çok önemli bir yere sahiptir. Peşrev ise 18. yüzyılın sonlarına doğru bu repertuvara dâhil edilmiştir. Rebap ve ney, vurmali çalgılarla birlikte, en erken dönemlerden itibaren Mevlevi ayinlerine eşlik etmek üzere kullanılmıştır (Akt. Feldman, 2024, s. 90, 91, 492).

Mevlevi Kurumu: Mevlevihane

Mevlevi Musikisi'nin yayıldığı yerler, mevlevihaneler aracılığıyla olmuştur. Başta İstanbul olmak üzere, birçok musikişinas yetiştiren mevlevihaneler, dönemlerinin birer “konservatuvarı” olarak anılmış; musikinin öğrenimi ve yayılışında önemli roller üstlenen bir kurum olarak görülmüştür. Mevlevihanelerin birer konservatuvar gibi işlev görmesinin asıl nedeni Mevlevi sema ritüellerinde yer alan hanende ve sazandeleri yetiştirmek içindir. Mevlevihaneler, Mevlevi müzisyenlerinin yanı sıra başka tekkelere bağlı veya hiçbir tekkeye bağlı olmayan sadece müzik ile uğraşan kişilerin bir araya geldikleri önemli sanat merkezleri sayılmaktaydı. Usta müzisyenlerin toplanıp müzik icra ettikleri, yeni besteler dinledikleri, müzik sohbetleri ettikleri, yetişmekte olan genç müzisyenlerle tanıştıkları, onlara bilgi ve tecrübe aktarımı yaptıkları yer olan mevlevihaneler aynı zamanda Türk Musikisi öğrenmek isteyen gayr-i müslim müzisyenlere eğitimin verildiği faal sanat mekânlarıydı (Behar, 2019, s. 51; Bilir, 2022, s. 193; Akt. Demir, 2010, s. 374; Akt. Demirtaş, 2007, s. 25, 71).

İstanbul'daki en eski Mevlevi kurumu, Şeyh Divane Mehmet Çelebi yönetiminde 1491 yılında kurulan Galata Mevlevihanesi'dir. Ancak Çelebi'nin Osmanlı yönetimiyle iyi ilişkiler kurmayı başaramaması sebebiyle Galata Mevlevihanesi, 1533'ten sonra yönetimle daha yakın bağlara sahip olan Halveti dervişlerinin kontrolüne verildi. Galata Mevlevihanesi'nin yönetimi 1610'da yeniden Mevlevilere geçmiştir. 1597 yılında, üst düzey bir paşa İstanbul'un merkezindeki Yenikapı'da yeni bir mevlevihane inşa ettirmiştir. Bunu takip eden on yıl içinde İstanbul'da Kasımpaşa ve Beşiktaş olmak üzere iki yeni mevlevihane daha açılmıştır. Böylece, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Mevleviler, başta çeşitli bürokratik kesimler olmak üzere eğitilmiş Müslüman nüfusun geniş bir bölümü üzerinde “müzik ilmi”nin üstatları sıfatıyla nüfuzlarını ortaya koyabilmişlerdir (Feldman, 2024, s. 87, 88, Feldman, 2022, s. 145).

Osmanlı İmparatorluğu'nun ağırlık merkezi giderek başkent İstanbul'a ve ardından yakın ve uzak Balkan eyaletlerine kaydıkça, Anadolu'da müzik ilmini yaşatan ve Osmanlı başkentine üst düzey icracılar kazandırmaya devam edebilen başlıca yapı Mevlevilik olmuştur. Anadolu ve Trakya'nın büyük kısmının “taşra” yani “merkezin dışı” konumuna düştüğü 18. yüzyılın başlarından günümüze kadarki süreçte, Anadolu'nun müzik yaşamını İstanbul merkezli bir bakış açısıyla değerlendirmemek büyük önem taşır. Evliya Çelebi'nin yazılarında, pek çok Anadolu kentinin gelişkin bir müzik yaşamına ya da en azından üst düzeyde müzik bilgisine sahip belirli şahsiyetlere ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Tokat Mevlevihanesi ancak 1638 yılında inşa edilmiş olsa da yakınlardaki Çorum Mevlevihanesi, çok daha eskiye uzanan geçmişiyle Anadolu'nun en eski mevlevihanelerinden biriydi. Ayrıca Trakya'daki Gelibolu ve Edirne'de de faal Mevlevihaneler vardı. Sultan II. Murad, daha önce inşa ettirdiği Muradiye Camii'ni dönüştürdüğü Edirne Mevlevihanesi hem dervişlerin eğitiminin hem de mukabele gösterilerinin yapılabileceği bir asitane olarak kabul ediliyordu. Edirne önemli bir Mevlevi merkezi olarak işlev görmeye devam ederken, yirmi beş yıllık bir süre içinde (1597-1622) İstanbul'da dört büyük mevlevihanenin aniden ortaya çıkması, Osmanlı başkentindeki Mevlevilerin etkisini artırmaktan başka bir şey yapmadı, Mevleviler başkent müzik yaşamında görünürlük kazandıkları yeni bir döneme girdiler. Bir anlamda, Mevlevilerin İstanbul kültürüne daha derinden nüfuz etmesinin 17. yüzyılın ilk on yıllarında başladığı söylenebilir. Saray hizmetinde bir role bağımlı olmadıkları ve yetenekli her türlü müzik öğrencisine eğitim vermeye açık oldukları için, İstanbul'un müzik yaşamı üzerindeki etkileri giderek artmıştır. Uzun 18. yüzyıl boyunca, başkentteki Mevlevilerin Osmanlı seçkinleriyle olan bağları, bir önceki yüzyıla kıyasla daha da güçlenmiştir (Feldman, 2022, s. 145, 150, 151, 157, 158). Bu sayede İstanbul Mevleviliği, Osmanlı

coğrafyasının zengin kültürel birikimini şehrin gündelik yaşamına taşıyan bir imparatorluk tarikatı haline gelmiştir (Akt. Feldman, 2022, s. 47).

Mevlevi Ayinleri

Tarihlendirilebilen en eski Mevlevi ayini, 17. yüzyılın ortalarında yaşamış bir müzisyene (Mustafa Dede, ö.1683) atfedilmektedir (Akt. Feldman, 2024, s. 78).

Mukabele günleri Mevlevi dergâhları tarikatın sempatizanlarına (muhiplere), misafirlere, çeşitli türde dinleyici ve seyircilere açıktı. Müzik genellikle evlerde, konaklarda ve diğer özel mekânlarda icra edildiği için de Mevlevihanelerde yapılan mukabeleleri kamuya açık tek –tâbiri caizse– “konser” türü icralar olarak telâkki etmek yanlış olmaz (Behar, 2019, s. 31).

Osmanlı Türkiye’sinde, halka açık bir konser icrasına en çok benzeyen kurum Mevlevi ayiniydi. Mevleviler icralarının bir izleyici kitlesi tarafından izlenmesine izin veriyor ve icra mekânlarını (semahane) izleyicileri de göz önünde bulundurarak tasarlıyorlardı. Kadınlar, derviş olmayanlar ve Müslüman olmayanlar da dahil olmak üzere herkes, sema gösterisini izlemekte özgürdü. Mevlevi ayini, icra sırasında ritüel bir dansla birleştirilen ve tamamen aşkın bir amaca hizmet eden bir sanat müziği türü olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2024, s. 492).

Mevleviyye herhangi bir zikir töreninin yapılmadığı ve mukabele sırasında kullanılan temel müzikal formun ilahi olmadığı tek Sünni tasavvufi tarikatıdır. Mukabele adı verilen Mevlevi törenleri belirli bir makamda önceden bestelenmiş bir peşrevden sonra her birine selâm adı verilen dört bölümden oluşan ve aynı makamdaki bir ayinin belli bir ritüel içinde semazenlere eşlik etmesinden ibarettir (Behar, 2019, s.30). Bir ayinin dört selamının tek bir kişi tarafından bestelenmesi, ayini, bir Türk bestecisinin hünerini sergileyebileceği en geniş mecra haline getiriyordu. Bu, tüm Osmanlı besteleme biçimleri arasında en uzun ve en zorlu olanıydı. Dolayısıyla, besteleme sanatının gelişimi açısından bakıldığında, 17. yüzyıldaki Mevlevi ayini, din dışı müziğin ancak bir asır sonra yaklaşılabildiği bir yetkinlik düzeyine çoktan ulaşmıştı (Feldman, 1997, s. 51). Mevlevi ayinlerinin uzunluğu ve karmaşıklığı gerçekten de bütün usta müzisyen ve bestecilerin becerisini zorlamıştır. Mevlevihanelerin fiilen birer müzik okulu olarak kabul edilmesinin sebeplerinden biri de budur (Behar, 2019, s. 31).

Mevlevi Sanatçıları

Erken dönem İslam dünyasında “müzik ilmi”nin en yetkin temsilcisi olan müzisyen-teorisyen figürüne, 16. yüzyıl Türkiye’sinde neredeyse hiç rastlanmaz. O dönemde ve 16. yüzyılın başlarında karşımıza çıkan şahsiyetlerin çoğu Mevlevi veya Gülşeni dervişleridir. Bu tür şahsiyetler, yüzyılın ilerleyen dönemlerinde ve takip eden yüzyılın başlarında giderek daha fazla öne çıkmaya başlar (Feldman, 2024, s. 43). Mevleviliğin 17. yüzyılda Osmanlı başkentinde daha merkezi bir konuma gelmesiyle birlikte, seküler sanat müziğinde Mevlevi dervişlerinin (Çengi Yusuf Dede (ö.1670) ve Köçek Mustafa Dede (ö. 1683)) etkisi görülmekteydi (Feldman, 2019, s. 176). Mevlevi Köçek Mustafa Dede’yi takip eden nesilde ise Mevlevi Osman Dede (ö.1730), çeşitli dini ve din dışı türlerde eserler veren önemli bir bestekar olmasının yanı sıra, bir müzik notasyon sisteminin de yaratıcısıydı. Dolayısıyla, 17. yüzyılın ortalarından itibaren ve sonrasında giderek artan bir şekilde Mevlevilerin neyzenler arasında etkili, hatta belki de baskın bir konumda oldukları, ayrıca bazı Mevlevilerin din dışı saray müziği türlerinde de icra ve beste yaptıkları söylenebilir. 17. yüzyılın sonlarında Osmanlı-Türk müziğinin çeşitli alanlarında son derece etkin rol oynayan tarikata bağlı sivil üyelerin en ünlüsü Buhurizade İtri’dir (ö.1712). 18. yüzyılın sonlarında İstanbul’da bulunan Niebuhr, Mevlevi dervişlerinin “Türkler arasındaki en iyi müzisyenler olarak kabul edildiğini” belirtmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısının İmparatorluğun sonuna kadar, Osmanlı saray repertuvarının büyük bir kısmının bestelenmesi, icrası ve özellikle de sonraki nesillere aktarılması süreçlerinde Mevlevi dervişleri baskın bir rol oynamıştır (Akt. Feldman, 2024, s. 43, 88, 90).

“19. yüzyıl İstanbul’undaki Mevlevi Musikisi, diğer tarikatların musikilerine nazaran büyük bir gelişme göstererek, altın çağını yaşamıştır. Bu yüzyılda yaşayan Mevleviler arasından birçok bestekâr, hânende, sâzende ve nazariyatçı yetişmiş, Türk Musikisi’ni gerek icra ederek gerekse ilmini yani nazariyatını tesis ederek gelecek kuşaklara aktarmışlar ve bu sayede unutulmaktan kurtarmışlardır” (Demirtaş, 2007, s. 66).

Mevlevi dervişlerinin, en azından 17. yüzyılın başlarından itibaren sanatsal repertuvarlarının sürekliliğini sağlayan kültürel bir mekanizmaya sahip oldukları görülmektedir. Kendi içlerindeki müzik eğitimi sisteminin gücü, ayinleri için

özel bir müzik notasyonu ihtiyacını ortadan kaldırmış gibidir. Ancak 18. yüzyılın başlarına gelindiğinde, din dışı saray repertuarının bazı bölümlerini korumak amacıyla notasyon kullanma gereksinimi duydukları anlaşılmaktadır. Mevlevi dervişleri, 17. yüzyıldan itibaren İstanbul ve Edirne'deki pek çok Ermeni, Rum ve Yahudi müzisyenin hocası konumuna gelmişlerdi. Böylece, çeşitli Hristiyan ve Yahudi topluluklarından müzisyenlerin Osmanlı/İslam medeniyetinin müzik sistemine dâhil olmalarına olanak tanımışlardır. İstanbul Mevlevileri, bu kuşaktan itibaren Osmanlı Müslüman toplumu içinde müzik notasyonuna istikrarlı bir ilgi gösteren en tutarlı grubu oluşturmuştur (Feldman, 2019, s. 179).

Feldman'ın görüşüne göre Mevleviler, Osmanlı seküler sanat müziğinin gelişimi ve aktarımında kilit unsurlardan biridir. Onların etkisi çeşitli açılardan şu şekilde görülmektedir: (1) Dini bir müzik türü olan ayinin, saray faslından daha eski bir geçmişe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayin, Türk Müziği'ndeki en karmaşık bestecilik biçimiydi ve bütünüyle tek bir kişi tarafından bestelenmesi özelliğiyle, Türkiye'de veya Orta Doğu'nun diğer bölgelerinde döngüsel ilkenin ulaştığı en ileri gelişim düzeyini temsil ediyordu. (2) Mevleviler, saray repertuarının hem icracıları hem de bestecileri olarak önemli bir yere sahipti. (3) Mevleviler, Osmanlı müziği içinde enstrümantal müziğin bağımsız bir alan olarak gelişmesinde hayati bir rol oynamıştır. (4) Mevleviler muhtemelen, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Osmanlı fasıl topluluğunun önde gelen iki çalgısından biri haline gelen **neyin** kendine özgü bir formunun geliştirilmesinde de etkili olmuşlardır. (5) İstanbul'da Mevlevihaneler, Saray dışında klasik repertuarın aktarılmasındaki önemli kurumları oluşturuyordu. Bazı durumlarda, gayrimüslimler de Mevlevi hocaların öğrencisi olabiliyordu. (6) Anadolu, Arap, Yunan ve Balkan bölgelerindeki şehirlerde bulunan Mevlevihaneler, Osmanlı sanat müziği normlarının ve repertuarının bir kısmının yayılmasında önemli birer kurumdu. Bağdat, Musul, Şam, Trablus veya Filibe (Plovdiv) gibi taşra Mevlevihanelerinde yetişen müzisyenler, zaman zaman başkentin müzik yaşamına da dahil olabiliyorlardı. (7) Müziğin değerine dair tasavvufi bakış açıları, Osmanlı seçkinlerinin felsefesinin bir parçası haline geldi. (Feldman, 2024, s. 92, 93).

Mevlevilik, Bektaşilik, Halvetilik ve Gülşenilik gibi diğer tasavvufi hareketlerle etkileşim içinde olmuş ve bunlar üzerinde nüfuz icra etmiştir (Akt. Feldman, 2022, s. 47).

Diğer Sünni Tarikatlar

IX. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve XI. yüzyıldan itibaren de tarikatlar adı altında faaliyet göstermeye başlayantasavvufun, siyasi, içtimai, iktisadi ve kültürel hayatta rolü büyük olmuştur (Demirtaş, 2007, s. 19).

Tarikatlar, kişilerin dinsel ihtiyaç ve yönelimlerini desteklemenin yanı sıra toplumsal davranışlara da yön vermede etkili olmuş kurumlardır (Adar, 2014, s. 167). Toplumsal tabakanın en üstü ile en altı arasında bir köprü işlevi gören tarikatlar, dini olduğu kadar din dışı müziğin gelişmesinde katkıda bulunmuşlar, musikinin yayılmasında en büyük etkenlerden biri olmuşlardır. Büyük mutasavvıflar yetiştirdikleri halifelerini İslam aleminin bazı yerlerine gönderdikleri için özellikle 17. yüzyılda Türkler tarafından kurulan tarikatlara ait yüzlerce tekke açılmış ve bu tekkeler musiki ile birlikte Türk kültürünün de yayılmasına sebep olmuşlardır. Özellikle dini musiki formundaki eserlerin yayılmasında tarikatlarda bulunan dervişler etkili olmuştur. Katıldıkları toplantılarda dini musiki formunda eserleri gittikleri her yerde seslendirerek musiki vasıtasıyla Türk kültürünün de yayılmasına destek olmuşlardır. Çünkü tarikat ayinleri özellikle muüzik ve şiirin birleşmesi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Mutasavvıfların, şeyhlerin, zakirbaşların ve dervişlerin birçoğu ilahi, naat, tevşih ve duraklar besteledikleri görülmüştür. Buradan da bu kişilerin çok derin bir musiki ve tasavvuf kültürüne sahip oldukları anlaşılmaktadır (Adar, 2014, s. 153; Bilir, 2022, s. 103; Güney, 1997, s. 3).

Zikirlerde tüm idare zakirbaşlarının elinde bulunmaktaydı. Bir nevi orkestra şefi olan bu kişilere çok büyük görevler düşerdi. Bu görev herkesin ulu orta yapabileceği bir iş olmamakla beraber birçok kabiliyetin bir arada olması şartı aranırdı. Öncelikle zakirbaşı adayının çok güzel bir sese ve kulağa sahip olmasıyla beraber binlerce ilahinin bestesini güftesiyle beraber ezbere bilmesi gerekirdi. Bu da musikiyi çok iyi bilmesi anlamına gelmektedir ... Bir zakirbaşında aranan tüm meziyetler Türk Tasavvuf Musikisinin ne kadar büyük ve zengin olduğunun bir göstergesi olmakla beraber tarikatlarda icra edilen musikin de büyüklüğünün ve derinliğinin en büyük kanıtı olmuştur (Güney, 1997, s. 6, 7).

Her ne kadar grubun ritüel içindeki yürütücüsü zakirbaşı olsa da o da doğrudan zikri idare eden kişiye bağlı olup onun direktiflerini uygulayarak zakirleri yönlendirir (Panya, 2019, s.31). Bu durum tarikatlar içindeki hiyerarşik düzeni ortaya koymaktadır.

Dini eserlerin el yazısıyla yazılmasına rağmen, musikiye ait bestelerin notaları genellikle kulaktan kulağa meşk ederek öğretilmiş. Bu meşk hoca-talebe ilişkisiyle yüzyıllar boyu tarikatlarla süregelmiş. Fakat bu eserler var olan nota sistemleriyle çok az kâğıda çekilmiş ve bunlar çoğaltılamamış. Maalesef büyük ve küçük besteli formlardan binlercesi onları bilen hoca, şeyh, pir, zakirbaşı, zakirin ve yahut da müşikîşinasın vefatıyla ilelebet kaybolmuşlardır. Dinî ve din dışı musiki eserlerinden var olanlar yine bu zatların katkılarıyla bugüne kadar intikal etmiştir (Güney, 1997, s. 151).

Asitaneler, bimarhaneler ve dâruşşifa gibi mekânların müziğin icra edildiği en önemli yerlerin başında gelmesinin yanı sıra dini eserler genelde cami ve tekkelerde icra edilmiştir. Özellikle tekkeler, başta dini musiki olmak üzere, her türlü müziğin icra edilip dinlenildiği, çalgı öğreniminin yapıldığı, musiki meraklılarının musiki öğrenerek müzisyen olarak yetiştiği önemli mekân, tekkelerdir. Başta Mevlevi dergahları olmak üzere birçok dergah tekke ve zaviye, müziğin öğrenimi ve yayılmasında, yıllarca okul görevi görerek önemli roller üstlenmişlerdir (Demir, 2010, s. 374). “Musiki üstadlarıyla musiki heveslilerini bir araya getirerek, bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan birer konservatuar görevi yapan tekkeler, Türk Musikisi bestekâr, icracı ve nazariyatçıların pek çoğunun yetişmesinde de önemli rol oynamıştır. Bu noktadan hareketle denilebilir ki, tasavvuf kültüründen nasibini almayan, o havayı teneffüs etmeyen müşikîşinasa rastlamak hemen hemen imkansızdır” (Akt. Demirtaş, 2007, s. 23).

Osmanlı musiki dünyasına girmiş tarikatlara mensup müzisyenler, kendi tekkelerinde yaptıkları müzikler dışında seküler alanda yaptıkları bestelerle de din dışı müziğin genişlemesine ve bu müziğin desteklenmesine katkıda bulunmuşlardır (Bilir, 2022, s. 208; Feldman, 2024, s. 95). Halvetiye, Gülşeniye, Kadiriye gibi zikir ile birlikte musikinin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda da yalnızca dini değil, her türlü musikinin meşk edildiğine dair güçlü belgeler elde mevcuttur (Demir, 2010, s. 374).

Müziğe dair mistik felsefe en tutarlı biçimde Mevleviler tarafından geliştirilmiş olsa da bu anlayışın diğer Sünni tarikatların çoğu tarafından da benimsendiği görülmektedir. Tarikatların ortaya koyduğu müzik türleri arasındaki temel fark, Mevleviler ayinlerine döngüsel ritimlere dayalı bestelenmiş müzik silsilelerini ve çeşitli müzik aletlerini dâhil ederken, diğer tarikatların ayinlerinde melodik çalgıları yasaklayarak Türkiye dışındaki Sufi müziği geleneğine daha sadık kalmalarıdır. Bu tarikatlar çeşitli müzik türlerini barındıran zikir törenlerinde önceden belirlenmiş katı bir akışa sahip olmayan ve serbest ritimli, ölçüsüz türlere (durak, naat, temcid vb.) odaklanmışlardır. (Feldman, 2024, s. 93). Her ne kadar döngüsel bir yapıda bestelenip icra edilmeseler de bazı tevşih ilahileri müzikal açıdan saray müziğindeki “beste” türü kadar gelişkin bir niteliğe sahipti (Akt. Feldman, 2024, s. 95).

Bu tarikatların Osmanlı müziğinin kurumsallaşmasındaki önemi yalnızca kendilerine özgü dini veya mistik repertuvar üretmelerinden kaynaklanmamaktadır. Zakirlik ve zakirbaşılık gibi müzikal görevlerin süreklilik kazanması, mensuplarının cami, saray ve seküler müzik çevrelerinde de faaliyet göstermesi, tekke merkezli müzik eğitimi ile şehir müzik yaşamı arasında kurumsal bir dolaşım alanı yaratmıştır.

Feldman’ın kitabında (2024) müzik anlayışları bakımından Mevleviler ve diğer Sünni tarikatlar arasında temel bir ayırım yapılmakta, diğerleri içinde özellikle Halvetilik, Gülşenilik, Celvetilik ve Kadirilik öne çıkarılmaktadır. Bilir (2022, s. 234) ve Behar’a (2019, s. 28) göre Gülşeni, Halveti ve özellikle Mevlevi gibi toplumu en çok etkileyen tarikatlar, müzikal yaşantının önemli unsurları olmuşlardır. 17. yüzyılın başlarında bazı tarikatlar müzik faaliyetinin birer merkez kurumu haline gelmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda giderek azalarak zenginleşmiştir. Kendi dini ritüellerinde kullanmak üzere bu tarikatlara mensup müzisyenler, müzikal üretime ve icraya önem vermekte ve faaliyetlerini din dışı müzik alanına da taşımışlardır.

Halvetilik, Türk adetlerinin, Türk duygusunun ve düşüncesinin yansıması olan bir musiki sanatı barındıran bir tarikattır. Anadolu ve bütün Osmanlı topraklarındaki müslüman Türkler arasında en çok yayılıp kabul gören bu tarikat, Mevlevilik ve Bektaşılık ile birlikte, Türk Musikisi’ne çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bünyesinde Türk Musikisi’nin en büyük müşikîşinaslarını barındırmış ve yetiştirmiştir. Bir Türk tarikatı olan Halvetilik sesli zikir

usulünü benimsemiş ve toplu ayinlerde kullanılan musiki, Türk Tasavvuf Musikisi'nin kendisine özgü özelliklerinin ortaya koyulmasında, gelişmesinde ve halk tabakalarına yayılmasında en önemli tesiri icra etmiştir (Güney, 1997, s. 20, 150). Bir Türk tasavvuf tarikatı olan Halvetiye'nin kökeni 15. yüzyıl Azerbaycanı'na dayanır. Tarikatın Osmanlı sarayı üzerindeki etkisi II. Bayezid döneminde başlayarak Kanuni Sultan Süleyman devrinde yeniden canlanmış ve 16. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür, 18. yüzyılın başlarında ise müziğe önem veren bir kolu olan Celvetiye sarayda etkili bir konuma gelmiştir. Bireysel Halveti zakirleri ve tarikatın sivil mensupları 20. yüzyıla kadar seküler vokal sanat geleneğinin önemli taşıyıcıları olmaya devam etmişlerdir. Halvetilerin sarayla en yoğun etkileşim içinde olduğu dönemin müzikal kayıtların yetersiz olduğu erken bir döneme denk gelmesi nedeniyle, bu karşılıklı etkileşimin boyutları tam olarak bilinmemektedir (Feldman, 2022, s. 243; Feldman, 2024, s. 94). Halveti tekkelerinde zakir veya zakirbaşı olarak tanımlanan zikri yönetme işlevini ifade eden müzikal görev, önemli bir konumdu. Bununla birlikte, derviş zakirlerin birçoğu, tekkelerle bağlantısı olmayan camilerde müezzin, naathan veya vaiz olarak da görev yapmaktaydı. Bu ikili işlev, Sünni tarikatların doğasında var olan hem dikey hem de yatay sosyal bağlantı kurma potansiyelini ortaya koyuyordu (Akt. Feldman, 2024, s. 94).

Gülşenilik diğer Sünni tarikatlar arasında, müzik kültürü bakımından Mevleviliğe en yakın olanı tarikattır (Akt. Feldman, 2024, s. 93). Günümüzde artık varlığını sürdürmeyen Gülşeni tarikatı, daha 16. yüzyılda Halveti ve Mevlevi geleneklerinin bir sentezi olarak ortaya çıkmıştı. Genel olarak Gülşeni ritüelinin Mevlevi semasından çok Halveti zikrine dayandığı söylenebilir (Feldman, 2022, s. 28; Akt. Feldman 2024, s. 93). Bir tarikat mensubunun saraydaki müzikal ortama yaptığı katkı ve buradaki müzikal aktarımda oynayabileceği potansiyel role en büyük örnek Gülşeni tarikatı şeyhi Derviş Ömer'dir. Kanuni'nin son zamanlarında İstanbul'a gelen, IV. Murad dönemine kadar padişahların musahibi olan yani üç çeyrek asra yakın sarayla çok yakın bir ilişki kuran usta müzisyen Derviş Ömer'in saraydaki musiki topluluğunu tanımadığını, onlarla müzikal bir alışveriş, bir etkileşim içinde olmadığını düşünmek pek mümkün değildir (Bilir, 2022, s. 234). Müzikal alışveriş ve müzikal etkileşim saray dışında da varlığını sürdürmüştür. Ergun'a (1942) göre Gülşenilik ve Mevlevilik, Türk Musikisinin Mısır'da yayılma nedenlerindendir. Çünkü Gülşeniliğin kurucusu olan İbrahim Gülşeni, şeyhi tarafından Mısır'a gönderilmiş, orada açtığı tekke ilerleyen asırlarda büyük bir rağbet kazanmış ve büyük bir asithane haline gelmiştir (Akt. Güney, 1997, s. 3). "Gülşenilik ve Mevlevilik gibi tarikatların yayılmasıyla beraber bu yerlerde bir sürü Türk Musikîsinası yetişmiş ve yerleşmiştir. Tarikatlar Türk kültürünün yayılmasında büyük birer okul görevi de görmüşlerdir" (Güney, 1997, s. 4).

Celvetilik, Halveti tarikatından ayrılarak kurulmuş bir tarikattır. Halvetiliğin müziğe büyük önem veren bir koludur ve 17. yüzyılın başlarında sarayda etkili konuma gelmiştir. Aziz Mahmud Hüdâyi tarafından kurulan Celveti tarikatı, çok kısa bir zaman içinde gelişmeye başlamış, özellikle 18. yüzyılda İstanbul, Bursa, Balıkesir, Edirne ve Balkanlarda çok hızlı gelişme sürecine girmiştir. Bunun sonucunda da tarikat, nüfuzunu bir hayli arttırmıştır (Feldman, 2024, s. 94; Ünal, 2012, s. 95, 102). İstanbul Türk toplumu üzerinde büyük etkisi olan Celvetiye, silsile itibarıyla bağlı olduğu Halvetiye'den büyük oranda etkilenmiştir. Fakat Halvetilik'den hem hakikata ulaşmada izlenecek yöntem, hem de musiki anlayışı olarak ayrılmaktadır. Celveti müzisyenleri hem derviş müziğinde hem de saray müziğinde rol almıştır. 17. yüzyılda Saray'da köle müzisyen olarak görev yapan, hakkında somut bilgilere sahip olunan "Mecmua-i Saz ü Söz"ün derleyicisi ve çeşitli küçük eserlerin yazarı olan Polonyalı Bobowski daha sonralarda İslamiyet'i seçerek Ali Ufki Bey adını almıştır ve 17. yüzyılın başlarında Saray'da etkili olan Celveti derviş tarikatına bağlanmıştır. Koleksiyonundaki tasavvufi eserlerin büyük kısmının kaynağı da bu durumla açıklanabilir (Demirtaş, 2007, s. 36, 93; Feldman, 2022, s. 220; Feldman, 2024, s. 60).

Kadirilik, Halvetilik ve diğer tarikatlarla birlikte, Mevlevilerden farklı müzik anlayışına sahip Sünni tarikatlar arasında değerlendirilir. İslam coğrafyasının en yaygın tarikatı olan Kadiri tarikatının kurucusu Abdülkadir Geylani'dir. Geylani'nin eğitim döneminde fıkıh ve hadis dersleri almış olması sebebiyle daha sonra geniş bir coğrafyaya yayılan tarikatın şubelerinde dahi Sünni anlayışın güçlü bir şekilde hâkim olduğunu söylenebilir. Gazali tarafından sistematize edilen Sünni tasavvuf, Abdülkadir Geylani tarafından tarikat yapılanması dahilinde kurumsallaştırılmış ve geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Ayinlerde melodik çalgılara yer verilmemesi ve zikir merkezli bir anlayışın öne çıkması

temel özelliklerdendir. Bununla birlikte Kadiri dervişleri ve sivil müntesipleri, ayinlerin dışında hanende (icracı) ve besteci olarak seküler sanat müziğine katılmışlardır (Feldman, 2024, s. 93; Akt. Panya, 2019, s. 18).

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın kurumların fiziksel veya idari varlığından daha geniş bir yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. Müzik faaliyetlerinin farklı toplumsal çevrelerde süreklilik kazanması ve bu çevreler arasında aktarılabilmesi, kurumsallaşmanın temel göstergelerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu sonuç, Berger ve Luckmann'ın (1966) kurumsallaşmayı tekrarlanan toplumsal pratiklerin süreklilik kazanması üzerinden açıklayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma açısından kurumsallaşmanın temel niteliği, belirli kurumların kesintisiz varlığından çok, müziksel pratiklerin farklı kurumsal ve toplumsal yapılarda yeniden üretilmesidir.

Meşk ve Kuşaklararası Süreklilik

Meşk, Osmanlı-Türk müziğinde müziksel bilgi ve repertuvarın kuşaklar arasında sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olarak belirlenmiştir. Bu sonuç, Berger ve Luckmann'ın (1966) tekrarlanan pratiklerin alışkanlık haline gelerek tarihsel süreklilik kazanması yoluyla kurumsallaştığı yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, meşkin yalnızca bir müzik öğretim yöntemi olmadığını, müziksel bilgi, repertuvar ve icra pratiklerinin kurumların sınırlarını aşarak yeniden üretilmesini sağlayan bir süreklilik mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır.

Müziyen ve Repertuvar Dolaşımı

Müziyenlerin Saray, tarikatlar ve şehirli çevreler arasında dolaşımı, Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki kurumların birbirinden yalıtılmış yapılar olmadığını göstermiştir. Bu sonuç, Becker'ın (1982) sanat üretimini farklı aktörlerin işbirliği, etkileşimi ve ortak teamülleri üzerinden açıklayan Sanat Dünyaları yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, müziyen dolaşımının yalnızca bireysel hareketlilik olmadığını, müziksel bilgi, icra biçimleri ve repertuvarın farklı kurumsal çevreler arasında taşınmasını sağlayan bir kurumsallaşma mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır.

Patronaj ve Örgütsel Destek

Saray patronajının yalnızca ekonomik destek sağlamadığı, müziyenlerin istihdamını, yetiştirilmesini ve müziksel üretimin sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç, DeNora'nın (1991) patronaj ile müzik üretiminin toplumsal ve örgütsel koşulları arasındaki ilişkiye yönelik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu çalışma, patronajın Osmanlı-Türk müziğinde yalnızca sanatçı ile hami arasındaki bir ilişki olmadığını, müziksel üretimi örgütleyen ve profesyonel müziyenliği destekleyen kurumsal bir mekanizma olduğunu ortaya koymaktadır.

Kurumlar Arası Etkileşim ve Çok Merkezlilik

Osmanlı-Türk müziğinde Saray, Mevleviye, diğer tarikatlar ve şehirli müzik çevrelerinin birbirinden bağımsız değil, karşılıklı etkileşim içerisinde işlediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu yapı, Berger ve Luckmann'ın (1966) süreklilik ve yeniden üretim, Becker'ın (1982) işbirliği ağları ve DeNora'nın (1991) örgütsel destek yaklaşımlarının birlikte değerlendirilmesiyle açıklanabilir. Bu araştırma, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmanın tek bir kurumun merkezi hakimiyetinden çok, farklı kurumsal çevreleri birbirine bağlayan aktarım, dolaşım ve destek mekanizmaları üzerinden gelişen çok merkezli bir yapı gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın özgün katkısı, Feldman'ın farklı tarihsel bağlamlarda sunduğu bulguları bir araya getirerek Osmanlı-Türk müziğindeki kurumsallaşma sürecini bütüncül bir çerçevede açıklamasıdır. Araştırma, kurumsallaşmanın yalnızca belirli müzik kurumlarının varlığıyla değil, meşk yoluyla süreklilik, müziyen ve repertuvar dolaşımı, aktörler arası işbirliği ve patronaj mekanizmalarının birlikte işlemesiyle gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Böylece Feldman'ın tarihsel bulguları, Berger ve Luckmann (1966), Becker (1982) ve DeNora'nın (1991) yaklaşımları aracılığıyla müziksel kurumsallaşmayı açıklayan analitik bir yapıya dönüştürülmüştür.

Araştırmada gerçekleştirilen tarihsel ve kuramsal analiz sonucunda Osmanlı-Türk müziğinin kurumsallaşmasına ilişkin ulaşılan sonuçlar Tablo 3'te özetlenmiştir.

Tablo 3. Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşmaya ilişkin temel sonuçlar

Kategori	Araştırmadan Elde Edilen Sonuç
Tarihsellik	1. Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel sürekliliği, müziksel pratiklerin farklı kurumsal ve toplumsal ortamlarda yeniden üretilebilmesiyle sağlanmıştır. 2. Müziksel üretimin sürekliliği, tek bir kurumun devamlılığından çok farklı kurum ve aktörler arasındaki ilişkilerin devamlılığına dayanmıştır.
Kurum/ Kurumsallaşma	Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma, 3. tek merkezli değil, çok merkezli bir yapı göstermiştir. 4. tarihsel süreç içerisinde değişen aktörlere ve örgütsel yapılara uyum sağlayan dinamik bir nitelik göstermiştir. 5. resmi kurumlarla sınırlı kalmamış, kurumlar dışındaki müziksel aktarım yoluyla da sürdürülmüştür. 6. Osmanlı-Türk müziğinin kurumsal yapısı, kurumların kendisinden çok, kurumlar, aktörler ve müziksel pratikler arasındaki ilişkiler üzerinden açıklanabilmektedir. 7. Osmanlı-Türk müziğindeki kurumlar, müzisyen ve repertuvar dolaşımıyla birbirine bağlanan yapılar olarak işlemiştir.
Saray	8. Saray, müzisyenlerin istihdamı, eğitimi ve himayesinde temel kurumsal merkezlerden biri olmuştur. 9. Saray patronajı, ekonomik desteğin ötesinde müzisyen istihdamını ve müziksel üretimin sürekliliğini sağlayan bir mekanizma olmuştur. 10. Sarayın müzik yaşamındaki merkezi konumu zaman içerisinde değişmiş ve müziksel üretimin toplumsal tabanı genişlemiştir. 11. Enderun, Saray bünyesinde müzisyen yetiştirilmesinin örgütlü biçimde sürdürülmesinde işlev görmüştür. 12. Meşk, müziksel bilgi ve repertuvarın kuşaklararası sürekliliğini sağlayan temel kurumsallaşma mekanizmalarından biri olmuştur. 13. Meşk, patronaj, müzisyen dolaşımı ve repertuvar aktarımı birbirini tamamlayan temel kurumsallaşma mekanizmaları olarak ortaya çıkmıştır. 14. Meşk geleneğinin Saray dışındaki devamlılığı, müziksel sürekliliğin tek bir kuruma bağımlı olmadığını göstermiştir. 15. Meşkhane, Saray içerisindeki müzik eğitimi ve aktarımının örgütlenmesinde işlev görmüştür.
Müzisyenler	16. Müzisyenlerin toplumsal kökenleri ve mesleki statüleri tarihsel süreç içerisinde çeşitlenmiştir. 17. Müzisyenlerin Saray, tarikatlar ve şehirli çevreler arasındaki dolaşımı, kurumlar arasında müziksel etkileşimi sağlamıştır. 18. Müzisyen dolaşımı, müziksel bilgi, icra biçimleri ve repertuvarın farklı çevreler arasında taşınmasını sağlamıştır. 19. Özgür ve özgür olmayan müzisyenlerin aynı müziksel alan içerisinde bulunması, farklı profesyonellik biçimlerinin birlikte var olduğunu göstermiştir. 20. Zanaatkâr kökenli müzisyenlerin Saray çevresine katılması, müzik alanında toplumsal ve mesleki hareketliliğin bulunduğunu göstermiştir. 21. Gayrimüslim müzisyenler, Osmanlı-Türk müziğinin üretim ve aktarım ağlarının aktörleri arasında yer almıştır. 22. Kadın müzisyenlerde görülen aşamalı statü yapısı, Saray içerisinde müziksel uzmanlaşma ve mesleki ilerlemenin örgütlü bir nitelik taşıdığını göstermiştir. 23. Mehter-i birun toplulukları, sanat müziği repertuvarının Saray dışındaki şehirli çevrelere yayılmasına katkı sağlamıştır. 24. Devşirme/kul sistemindeki değişim, Saray müzisyenliğinin toplumsal ve mesleki yapısını dönüştürmüştür.
Mevlevi ve Diğer Tarikatlar	25. Mevlevihaneler, Saray dışında klasik repertuvarın aktarımında temel kurumsal merkezlerden biri olmuştur.

	26. Taşra Mevlevihaneleri, müziksel normların ve repertuvarın farklı bölgelere aktarılmasında işlev görmüştür.
	27. Diğer tarikatlara mensup müzisyenlerin seküler müzik alanında da faaliyet göstermesi, dini ve seküler müzik çevrelerinin kesin sınırlarla ayrılmadığını göstermiştir.
	28. Mevlevi ve diğer tarikatlara bağlı dervişlerin Sarayda hanende ve sazende olarak görev alması, Saray ile tarikat çevreleri arasında geçişli bir müzisyen ağı bulunduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı-Türk müziğinde kurumsallaşma, kurum, aktör ve müziksel pratiklerin karşılıklı ilişkileri içerisinde gelişen dinamik bir süreçtir. Araştırma, bu sürecin süreklilik, dolaşım, yeniden üretim ve patronaj mekanizmalarının birlikte işlemleriyle gerçekleştiğini göstermektedir. Bu yönüyle Osmanlı-Türk müziğinin kurumsal tarihi, yalnızca kurumların tarihi olarak değil, müziksel pratiklerin ve toplumsal ilişkilerin süreklilik kazandığı bir kurumsallaşma süreci olarak değerlendirilmelidir.

Yazar Özgeçmişi



1994 yılında İzmir Işıl Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ne girdi ve keman çalışmalarına Galip Çevik ile başladı. 1998 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında lisans, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalında 2002 yılında yüksek lisans, 2005 yılında doktora programına başladı. Keman çalışmalarını lisans, yüksek lisans ve doktora ders döneminde Prof. Feridun Büyükkasoy ile, doktora tez döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda (CSO) konzertmeister olarak görev yapan keman sanatçısı Menevşe Aydoğdu ile sürdürdü. Eğitim süreci boyunca yurt içi ve yurt dışındaki çeşitli konserlere katıldı. 2004 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalına araştırma görevlisi olarak atandı. Aynı yıl, lisansüstü eğitimini tamamlamak üzere Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından Gazi Üniversitesi'ne görevlendirildi ve 2013 yılına kadar burada araştırma görevlisi olarak çalıştı. Bu süreçte, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda görev yapan viyolonsel sanatçısı Şinasi Çilden yönetimindeki Gazi Akademik Oda Orkestrası'nda yer aldı. 2014 yılında Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi'nde Doktor Öğretim Üyesi, 2021 yılında ise Doçent unvanını aldı. Angı, halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Academiaedu: <https://ohu.academia.edu/ÇiğdemEdaAngı>

Researchgate: <https://www.researchgate.net/profile/Cigdem-Angı>

Kaynaklar

- Adar, Ç. (2014). Halvetî Şâbanî İncisinde Adetler ve Müziğe Yönelik İnanç ve Tutumların İncelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 147-170. <https://doi.org/10.12780/UUSBD304>
- Akkutay, Ü. (1984). Enderun Mektebi. Gazi Üniversitesi.
- Becker, H. S. (1982). Art Worlds. University of California Press.
- Behar, C. (1987). Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler. Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1988). Osmanlı'da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk. Defter, 7, 83-108.
- Behar, C. (1993). Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. Afa Yayınları.
- Behar, C. (2015). Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1966). The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Penguin Books.
- Bilir, O. (2022). Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü ve Yeniden Üretimi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Coşkun, F. (2013). Geleneksel Türk Sanat Müziği Eğitiminde Kurumsallaşmanın Tarihsel Evrimi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 3, 149-157. <https://izlik.org/JA54GG74ML>
- DeNora, T. (1991). Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, 97(2), 310-346. <https://doi.org/10.1086/229781>
- Demir, A. (2010). İslam Tasavvuf Kültüründe Mûsiki Âdâbı. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(2), 367-388. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001048
- Demirtaş, Y. (2007). XIX. Yüzyıl İstanbul'unda Tekke Mûsikisi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi.

- Feldman, W. (1997). Structure and Evolution of the Mevlevî Ayîn: The Case of the Third Selâm, *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*. 42-58. İstanbul: Swedish Research Institute in İstanbul Transactions.
- Feldman, W. (2019). The Emergence Of Ottoman Music And Local Modernity. Yıllık: *Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173-179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>
- Feldman, W. (2022). From Rumi To The Whirling Dervishes: Music, Poetry, And Mysticism In The Ottoman Empire. Edinburgh University Press.
- Feldman, W. (2024). Music of The Ottoman Court: Makam, Composition and The Early Ottoman Instrumental Repertoire (Vol. 177). Brill.
- Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin Müzik Politikası Üzerine Bir Değerlendirme: Osmanlı'da Müzik Kültürü ve Patronaj. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 64, 305-324. <https://doi.org/10.21563/sutad.1682665>
- Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 1-12. <https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242>
- Güney, A. (1997). Halvetilerde Musiki. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kaptan, M. N. & Kaptan, V. (2019). Osmanlı Döneminde Musiki Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme, *Jiajournal*, 2(2), 40-52. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.25873>
- Karataş, Ö. S. (2014). Klâsik Türk Müziği Eğitimi'nde Bir Saray Üniversitesi: Enderun Mektebi. *Electronic Turkish Studies*, 9(2), 869. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6534>
- Panya, P. (2019). Kadiri ve Cerrahi Ritüellerindeki Kıyami Zikrin Müziksel Açidan İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Sarı, G. Ç. (2019). "Osmanlı-Türk Müziği" Kimliğinde İstanbul-Saray Patronajının Etkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 75, 251-260.
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı Saraylarında Uygulanan Müzik Eğitimi ve Müzik Kurumları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2(2), 171-182. <https://izlik.org/JA85PR82AR>
- Toker, H. & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107-128. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>
- Yücel, H. (2019). Osmanlı Saraylarındaki Musiki Kurumları: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, Dârülelhan, 7-22. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III*, Eğitim Yayınevi.
- Temiz, E. (2010). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminden Önce Kurulan Resmi ve Gönüllü Müzik Kuruluşları. *Journal Of New World Sciences Academy*, 5(4), 324-332. <https://doi.org/10.12739/10.12739>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten*, 41(161), 79-114.
- Ünal, M. (2012). Tasavvuf Tarihi İçinde Celvetilik. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 91-104. <https://izlik.org/JA46PS98PY>



Research Article

Institutional structures and institutionalization in Ottoman-Turkish Music according to Feldman

Çiğdem Eda Angi²

Department of Fine Arts Education, Division of Music Education, Niğde Ömer Halisdemir University, Niğde, Türkiye

Article Info

Received: 20 August 2026

Accepted: 9 October 2026

Published: 30 October 2026

Keywords

Institutionalization

Meşk

Music institutions

Ottoman-Turkish music

Patronage

Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



Abstract

This study aims to explain the institutionalization process of Ottoman-Turkish music by examining, on the basis of Walter Feldman's historical findings, the institutional structures and social relations through which musical production, education, performance, and transmission were organized. The study is significant in that it does not limit institutionalization to the existence of formal institutions or physical structures, but considers together the mechanisms of continuity such as meşk, patronage, the circulation of musicians, repertoire transmission, and interaction among institutions. Accordingly, the main research problem is how the historical findings presented in different contexts in Feldman's works can be explained within an integrated framework in terms of institutional structures and mechanisms of institutionalization in Ottoman-Turkish music. The study was conducted within a qualitative research approach using document analysis. Feldman's works constituted the primary material of analysis, while Berger and Luckmann's approach to institutionalization, Becker's Art Worlds approach, and DeNora's perspective on patronage and the social organization of musical production were used as the analytical framework. The findings revealed the functions of the Palace, Enderun, Meşkhane, Mehterhane, the Mevlevi Order, and other Sufi circles in musical life, the circulation of musicians among these structures, and the role of patronage in ensuring continuity. The study concludes that institutionalization in Ottoman-Turkish music did not develop through a single center, but rather displayed a polycentric and dynamic structure shaped by different institutions, actors, and musical practices, and that meşk, the circulation of musicians and repertoire, cooperation among actors, and patronage constituted the principal mechanisms of institutionalization.

To cite this article

Angi, Ç.E. (2026). Institutional structures and institutionalization in Ottoman-Turkish Music according to Feldman. *Türk Muzigi*, 6(Walter Feldman Special Issue), 129-152. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Introduction

Feldman does not identify a single starting date for Turkish music. In his view, Turkish music did not emerge from nothing; rather, from the establishment of the Ottoman state onward, it developed through the convergence of different musical traditions and, in particular, through the formation of a musical culture around the court. The Ottomans inherited already existing traditions of makam, usul, poetry, and musical performance from Anatolia and the Islamic world and reorganized them within their own courtly and urban cultures.

As Feldman states in *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, as well as in his other studies, although many of the social and cultural conditions that contributed to the formation of Turkish music began to change fundamentally from the mid-nineteenth century onward, it is clear that social, philosophical, and aesthetic factors remained in place that enabled the vital elements of this music to survive.

² Assoc. Prof. Dr., Department of Fine Arts Education, Division of Music Education, Niğde Ömer Halisdemir University, Niğde, Türkiye. E-mail: edaangi@yahoo.com ORCID: 0000-0002-2611-0844

As indicated in his book, Feldman examines in detail the period between 1600 and 1750, during which Turkish music experienced a particularly vibrant phase, and treats the mid-eighteenth century as an important endpoint in this process. The seventeenth century and the first half of the eighteenth century constituted a period in which the musical forms, practices, theoretical conceptualizations, and social foundations of Turkish music became increasingly defined and established. The revival of music-theoretical studies that began with Rauf Yekta at the end of the nineteenth century and continued in markedly different forms under the leadership of Suphi Ezgi and Sadettin Arel should be regarded as part of a centuries-long process through which art music gained legitimacy within Turkish culture. After this period, the system largely maintained the same structure until the early twentieth century (Feldman, 2024, p. 8).

From this perspective, before moving on to music education institutions, it is considered useful to support the general framework of institution/institutionalization with relevant theoretical approaches and to present the developmental process of Turkish music across the centuries. Explaining the approaches supported by the findings of the study, understanding the musical conception of the period, and revealing the process through which institutions took shape are expected to contribute to a clearer presentation of the research by facilitating an understanding of the functions and operations of these institutions. The development of Turkish music in relation to social, political, and cultural events across the centuries, the processes through which institutions were shaped alongside this development, and the institutional organization of music education are addressed as the main dimensions of the study.

Institution and Institutionalization: A Conceptual Framework for Ottoman-Turkish Music

In this section, Berger and Luckmann's (1966) concept of "institutionalization" in *The Social Construction of Reality*, Becker's (1982) concept of "collective activity" in *Art Worlds*, and DeNora's (1991) approach to "patronage and the social organization of musical production" in *Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna* are discussed in relation to the findings of the study. In this way, the phenomena of "music institution" and "musical institutionalization" in Ottoman-Turkish music are explained within an integrated framework. The summarized findings presented in this section to support these approaches are discussed in greater detail in the subsequent sections of the study.

Berger and Luckmann – The Social Construction of Reality and Institutionalization

In Berger and Luckmann's approach in *The Social Construction of Reality*, institutionalization is explained as the reciprocal typification by particular social actors of actions that have become habitual through repetition. In other words, such typification constitutes an institution (Berger & Luckmann, 1966, pp. 72, 75). Institutions generally manifest themselves within communities consisting of large numbers of people. However, it is theoretically important to emphasize that the process of institutionalization through reciprocal typification can occur even when two individuals begin interacting from scratch. Institutionalization begins to emerge in any social situation that persists over time. Institutions therefore also entail historicity. It is not possible to understand an institution adequately without comprehending the historical process through which it emerged (Berger & Luckmann, 1966, pp. 72–73). In this approach, an institution does not refer solely to a particular physical space or formal organization. It also encompasses social structures that gain historical continuity around particular actors, roles, and repeated practices (Berger & Luckmann, 1966).

This approach is particularly useful for explaining the institutional character of the meşk tradition in Ottoman-Turkish music. Feldman states that the surviving historical material concerning pre-nineteenth-century art music is concentrated mainly around two relatively stable institutional settings: the Ottoman Court and the Mevlevi Order. However, the continuity of musical knowledge did not depend solely on the physical or administrative existence of these structures. According to Behar, meşk functioned as the principal method of education and transmission in a musical world in which music was not learned from written notation and, as far as can be documented, served as the primary element linking musicians to one another for at least three centuries. More importantly, according to Behar, the fact that the musical tradition did not break down even during the reigns of Osman III and Mustafa III, when musical activities at the Court were interrupted for approximately a quarter of a century, demonstrates that chains of meşk could reproduce themselves outside the Court and without its financial support. This historical phenomenon

corresponds to Berger and Luckmann's approach, which explains institutionalization through the historicity and continuity acquired by repeated practices. Therefore, the indicators of institutionalization in Ottoman-Turkish music are not limited to the existence of physical and organizational structures such as the Court or Meşkane, but also include historically continuous social practices such as meşk, which were capable of reproducing musical knowledge, repertoire, and performance practices (Berger & Luckmann, 1966; Behar, 1988, pp. 84, 87, 92–93; Feldman, 2024, p. 29).

Becker – Art Worlds Approach

In Becker's (1982) Art Worlds approach, artistic production is understood as a series of activities jointly carried out by a number, or often a large number, of people. A work of art comes into existence through the cooperation of these people. A work that continues to exist over time always bears traces of this cooperation. Although forms of cooperation may be temporary, they become more or less routinized and generate patterns of collective activity referred to as an "art world." The existence of art worlds and the influence of this mode of existence on both the production and consumption of artworks necessitate a sociological approach to art (Becker, 1982, p. 1).

This approach provides an appropriate analytical framework for explaining the relationships among actors and institutions identified by Feldman in Ottoman-Turkish musical life. Feldman states that, in the early seventeenth century, close social relationships existed among members of the scribal bureaucracy, dervishes affiliated with various Sufi orders, and secular elites, and that through these relationships dervishes affiliated with the Mevlevi and other Sufi orders could serve at the Court as hanendes and sazendes. Dervishes and mehter-i birun ensembles contributed to the dissemination of the art-music system and repertoire among the urban population, while successful musicians of artisan origin could become Court musicians, some of whom were rewarded with salaries or bureaucratic posts. Bilir's findings likewise correspond with this social diversification. Bilir states that following the deterioration of the devşirme system, musicians originating from Sufi, ilmiye and kalemiye circles, non-Muslim communities, and artisan families became actors in the musical field (Bilir, 2022, p. 209; Feldman, 2024, p. 55).

Feldman's findings concerning the Mevlevi Order demonstrate that this network of cooperation and circulation extended beyond the boundaries of the Court. Mevlevi were among both the performers and composers of the Court repertoire; Mevlevihanes in Istanbul constituted some of the most important institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court; some non-Muslims received instruction from Mevlevi teachers; and musicians trained in provincial Mevlevihanes were able to participate in the musical life of the capital. When these historical data are evaluated together with Becker's approach, which explains the art world through the joint production and cooperative relationships of different actors, they demonstrate that Ottoman-Turkish musical life can be understood not as a collection of isolated institutions but as a relational art world in which musicians, knowledge, and repertoire circulated among the Court, Sufi orders, urban musicians, bureaucratic circles, artisans, and different religious and social groups (Becker, 1982; Bilir, 2022, p. 209; Feldman, 2024, pp. 92–93).

DeNora – Patronage and the Social Organization of Musical Production

In her study, DeNora explains Vienna's dominance in the field of music and its emergence as the de facto musical capital of the empire in relation to Ferdinand II's accession to the throne in 1619 and his selection of Vienna as his principal residence (DeNora, 1991, p. 326). Although Vienna was not the largest musical capital in Europe, its ability to claim the status of the most prestigious musical center was undoubtedly made possible by the efforts of the imperial court and the Viennese aristocracy (DeNora, 1991, p. 324). DeNora further states that patronage in her study emerged not only from the nobility's strong interest in and knowledge of music, but also from factors such as adherence to tradition, a sense of duty, fashion, and the desire to establish superiority over others (DeNora, 1991, pp. 324, 328). The ideology of musical life adopted and disseminated at a particular time and place enabled these aristocrats, at least for a period, to maintain and even strengthen their identities as distinguished patrons possessing advanced musical taste (DeNora, 1991, p. 343). Within this framework, in her study of Viennese musical life in the late eighteenth and early nineteenth centuries, DeNora treats patronage not merely as a form of economic support external to musical production, but as a mechanism that affects how musical production is socially organized. She examines the processes

of formation, transformation, and dissolution within the structure of patronage, while also revealing the relationship between these processes and changes in the institutional foundations of musical authority (DeNora, 1991).

Following the conquest, Mehmed II made Istanbul, where he had Topkapı Palace constructed, the capital of the Ottoman Empire and sought to attract leading musicians from Anatolia to his Court in the new capital. Through this process, the increasingly developed knowledge of music in the growing capital became rooted within the Court and among its members. After the conquest of 1453, Istanbul became the absolute center of the Ottoman Empire and retained this position throughout its history. The tradition associated with the institution of Court musicianship, which emerged among the practices established as the Court became more settled in the late fifteenth century, continued until the final period of the Empire (Feldman, 2022, pp. 152, 156; as cited in Feldman, 2024, p. 44; Sarı, 2019, p. 254).

Although the historical and cultural context is different, Feldman's findings concerning the Ottoman Court demonstrate the institutional significance of patronage in Ottoman-Turkish musical life. Feldman states that the centralization of secular art music in Istanbul gave the Ottoman Court particular importance and that the Court came to occupy a central position with very few rivals in the distribution of musical patronage. Other studies cited in the article also support Feldman's observation. According to Feyzi and Kılıç, many artists, whether affiliated with the Ottoman Court or active outside it, received both material and moral support from the Court. Behar's findings further demonstrate that masters working within the Court or appointed by the Court to provide meşk instruction received payments from the Treasury and that, during certain periods, musicians affiliated with the Court could be placed directly on salary. When these findings are considered together with DeNora's approach, which treats patronage as a component of the social organization of musical production, patronage at the Ottoman Court can be understood not merely as a reward or economic support given to artists, but as a mechanism of institutionalization that supported the employment of musicians, the continuation of music education, and the continuity of musical production (DeNora, 1991; Feldman, 2024, p. 46; Behar, 1988, p. 97; Feyzi & Kılıç, 2025, p. 308).

Conceptual Framework Adopted in the Study and the Aim of the Research

Berger and Luckmann's (1966) approach, which explains institutionalization through the transformation of repeated practices into habits, their typification, and their acquisition of historical continuity; Becker's (1982) Art Worlds approach, which treats artistic production as a collective activity based on networks of cooperation and shared conventions; and DeNora's (1991) approach, which relates patronage to the social and organizational conditions of musical production, provide complementary analytical tools for explaining different dimensions of Feldman's historical findings concerning Ottoman-Turkish musical life.

Feldman's identification of the Court and dervish orders as two relatively stable institutional spheres, his demonstration of the Court's central position in patronage, his identification of social mobility among bureaucrats, dervishes, artisans, and Court musicians, and his characterization of Mevlevihanes as principal institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court demonstrate the historical counterparts of these theoretical concepts in Ottoman-Turkish musical life (Feldman, 2024, pp. 29, 46, 55, 93). In this study, a "music institution" is understood as a social structure in which activities of musical production, education, performance, and transmission acquire continuity around particular actors, roles, relationships, and repeated practices. "Musical institutionalization," in turn, is understood as the process through which these activities acquire continuity and are transmitted across generations, cooperative relationships are established among actors, musical knowledge and repertoire are reproduced, and these processes are supported by patronage and organizational structures (Becker, 1982; Berger & Luckmann, 1966; DeNora, 1991; Feldman, 2024).

Accordingly, the aim of this study is to identify the institutional structures and social relationships within which processes of musical production, education, performance, and transmission were organized, based on Feldman's historical findings concerning Ottoman-Turkish music, and to explain the process of institutionalization in Ottoman-Turkish music. In other words, the study aims to examine the functions of the Court, Enderun, Meşkane,

Mecherhane, the Mevlevi Order, and other Sufi circles in musical life, the circulation of musicians among these structures, and the role of patronage in production and continuity.

Method

This study was conducted within a qualitative research approach and employed document analysis. The primary materials examined in the study consist of the historical findings presented by Walter Feldman in his works on the historical development of Ottoman-Turkish music, the social organization of musical life, the Court, musicians, the Mevlevi Order, and other Sufi circles. Since Feldman's works do not contain a ready-made and systematic classification concerning "the process of formation/development of Ottoman-Turkish music across the centuries, the reasons underlying the institutionalization of music," or "music institutions," the historical findings presented in different contexts were categorized, brought together, and analyzed in accordance with the aim and conceptual framework of the study.

In the analysis of the documents, Berger and Luckmann's (1966) approach to institutionalization, Becker's (1982) Art Worlds approach, and DeNora's (1991) approach to patronage and the social organization of musical production, which together constitute the conceptual framework of the study, were used as the analytical framework. Accordingly, Feldman's historical findings were examined through four main analytical dimensions: (1) the continuity of musical practices and their intergenerational transmission, (2) cooperation and circulation among musicians and other social actors, (3) the production, reproduction, and transmission of musical knowledge and repertoire, and (4) patronage and organizational support. These dimensions also constituted the analytical criteria for the definitions of "music institution" and "musical institutionalization" adopted in the study.

In interpreting Feldman's findings, the works of Behar, Bilir, and other researchers cited in the article were used as supporting sources in order to avoid constructing a historical narrative based on a single source alone. Nevertheless, Feldman's findings constituted the principal historical and analytical axis of the study, while the other studies were evaluated for the purposes of supporting, comparing, or clarifying the historical situations identified by Feldman. As a result of this analysis, the institutional structures and mechanisms of institutionalization in Ottoman-Turkish music were classified and interpreted in accordance with the dimensions defined in the conceptual framework of the study.

Findings

Institutionalization in Ottoman-Turkish music is a historical process that developed in conjunction with changing political, social, and cultural conditions across different periods. For this reason, the findings of the study are presented first within a chronological structure. This chronological presentation aims to trace changes over time in the actors of musical life, institutional structures, patronage relationships, and the circulation of musicians, and to identify the historical conditions under which institutionalization took shape. After the changes between periods are presented on the basis of Feldman's historical findings, these findings are evaluated in terms of the dimensions defined in the conceptual framework of the study.

15th Century: The Centralization of Istanbul and International Circulation of Musicians

The fifteenth century was a period of extraordinary creativity in music and musicology across regions influenced by Persian culture, extending from Samarkand to Tabriz and from Konya to the western parts of Anatolia (Feldman, 2024, p. 16). This cultural circulation across different geographical regions was carried out through musicians. The interactive mobility among musicians from different regions had been documented since the Abbasid period and appears to have become even more frequent and extensive in the post-Mongol era (as cited in Feldman, 2024, p. 44).

During the fourteenth and fifteenth centuries, cities in southeastern Anatolia were part of a network of cultural interaction and musical exchange through their close ties with Syria and Iraq. The cities of Diyarbakir, Mardin, Urfa, and Antep account for exactly half of the musicians who were born in Ottoman territories outside Istanbul. For other regions of Anatolia, the situation in the pre-Ottoman period remains unclear. Therefore, the evidence indicating

whether the Ottomans of the fourteenth and early fifteenth centuries benefited substantially from Anatolia's accumulated musical knowledge is quite limited (Feldman, 2024, p. 44).

The relative importance of these cities along the southeastern frontier of Anatolia, together with the relative insignificance of other Anatolian and Balkan cities, suggests that, despite their much closer proximity to the Ottoman capital, these other cities lacked large-scale support for makam music and the court repertoire (Feldman, 2024, p. 46).

Following the conquest of Istanbul in 1453, Mehmed II (d. 1481) sought to attract leading musicians from Anatolia to his court in the new capital. However, Istanbul could not become a center of musical learning in the Islamic world overnight. As the “classical” Ottoman Empire continued to develop in its capital, Istanbul, musical knowledge increasingly took root within the Imperial Court and among members of the court (Feldman, 2022, p. 152). Mehmed II personally attempted to transfer the Persian-influenced musical model to the new Ottoman capital, but this strategy faced significant obstacles: (1) the Ottoman Court's increasing reliance in the musical sphere on service provided through the devşirme system by individuals who were not free in status, (2) the growing prominence of both free and unfree Iranian music masters, and (3) a general decline in knowledge of music theory in Anatolian cities (Feldman, 2022, p. 156).

The sources provide very limited information about musical life in Ottoman cities outside the major Arab metropolises. No concrete evidence has been found of secular institutions supporting art music or of prominent musicians in Balkan cities. Religious institutions such as Mevlevihanes in major cities and large synagogues, particularly in Edirne and İzmir, provided continuous patronage for art music. Although Edirne functioned as an imperial center during certain periods, Istanbul became the absolute center of the Ottoman Empire following the conquest of 1453 and retained this position throughout its history (as cited in Feldman, 2024, p. 44).

16th Century: Court-Centered Employment and the Coexistence of Kul, Foreign, and Free Musicians

The transformation of the Ottoman capital into the center of secular art music gave the Ottoman Court particular importance, since the Court occupied an almost unrivaled position in providing patronage. Music appears to have been supported primarily within the Imperial Court, and most musicians consisted either of court servants or free Persian musicians. It is likely that free Muslim musicians living in Istanbul, who constituted a noteworthy group within the Court employment system, were also supported by the Court (Feldman, 2024, pp. 14, 46, 66). Although very little is known about Ottoman musical life in the fifteenth and sixteenth centuries, primary and secondary sources concerning the structure of the Court agree that the arts and crafts were primarily the responsibility of those in palace service, particularly the içoğlanları, who had been trained within the Court and were not free by status. By the end of the sixteenth century, this service system had largely deteriorated, and the forms of musical professionalism at the Court had probably become quite different from those that had existed previously (Feldman, 2024, p. 46).

Throughout the fourteenth and fifteenth centuries, the Ottoman Empire expanded predominantly westward into Europe. Whatever musicians may have been present in Bulgaria, Serbia, or Wallachia, they were unlikely to have been specialists in makam music. It was only with the major West Asian conquests of Selim I (d. 1520) that the Ottomans began to conquer or occupy cities and courts in which musicians belonging to Muslim art-music traditions were active. This new form of warfare altered the composition of the courtly community of musicians in Istanbul (Feldman, 2024, pp. 56–57).

“It was Selim I who, during his wars against the Persians, began bringing numerous musicians to Istanbul. His son and successor Süleyman followed his father's example, and from that time onward all sultans who campaigned in Iran did the same, bringing back with them the most talented individuals in every field” (as cited in Feldman, 2024, p. 58).

In particular, alongside the political victories and territorial gains achieved through the eastern campaigns of Selim I, Süleyman I, and Murad IV, prominent artists from the conquered regions were also taken to the imperial capital. Musicians among these artists, some of whom were brought to Istanbul through forced detention, became prominent figures in the high musical culture of the Ottoman capital throughout roughly

the sixteenth century. These musicians represented the Middle Eastern art-music tradition at the Ottoman Court and made significant contributions to the establishment of this tradition in Istanbul as composers, performers, and teachers (Bilir, 2022, p. 135).

Later Turkish tradition suggests that Persian musicians were among the most important elements at the Court during the sixteenth century and thereafter. A document dated 1525 distinguishes between musicians who were “brought” to the Court and those who “came” to the Court. On this basis, it may be assumed that a person who was “brought” was not fully free, whereas a person who “came” retained the status of a free professional musician. Regardless of whether they remained in slave status, the introduction of foreign and captive musicians (Acemler) contributed to breaking the monopoly of musicians of devşirme origin at the Ottoman Court. Unfortunately, apart from information concerning their salaries, very little is known about the living and working conditions of these foreign musicians (Feldman, 2024, pp. 58–59).

Together with this cultural mobility from the Middle East toward Istanbul, which continued from the mid-fifteenth century to the mid-sixteenth century, Istanbul became one of the most important centers not only in terms of political power but also in scientific and cultural activity. The quantitative increase in musicians capable of constructing a high level of artistic quality, whether through forced relocation or voluntary migration, was among the most important reasons why Istanbul became the center of makam music in the sixteenth century (Bilir, 2022, p. 150).

“Through affiliation with the Court and the transfer to the capital of artists, including composers and performers, from territories conquered through military campaigns, Turkish art in general and Turkish music in particular developed and became more diversified... Many artists, whether affiliated with the Ottoman Court or active outside it, received both material and moral support from the Court” (as cited in Feyzi & Kılıç, 2025, p. 308).

During the Classical period, the Ottoman State assumed responsibility for training its own musicians within the Court. These musicians, who were predominantly of devşirme (kul) origin, became part of palace service. By the final third of the sixteenth century, the palace service system had entered a period of decline and had begun to incorporate many individuals who originally did not meet the qualifications for admission to this service. Family connections became increasingly important, while individuals of devşirme origin came to constitute only one among many elements within the service structure. The decline of the devşirme/slave (kul) service system at the Court, particularly in the musical sphere, led to the introduction of nominal posts or positions that did not require actual service in order to create space for new musicians of various Turkish-Muslim backgrounds. The decline in the number of slave-origin personnel in palace service also appears to have enabled a greater number of mosque officials, particularly muezzins, to receive training at the Court and to be appointed to official positions (Feldman, 2024, pp. 55–56).

The late sixteenth and early seventeenth centuries constituted a period of musical change in terms of performance practices and the definitions of genres. This period, during which the Ottomans became increasingly aware of the differences between their own musical system and that of Iran and no longer turned to foreign, particularly Persian, specialists as models, represents a phase in which the transition in the social organization of music from the classical Ottoman structure to the post-classical/early modern structure became consolidated (Feldman, 2024, pp. 11, 14).

17th Century: The Weakening of the Court’s Position as the Sole Center and the Growing Importance of Urban, Religious, Sufi, and Aristocratic Musical Circles

The assignment of Ottoman princes as governors to various Anatolian cities such as Manisa and Amasya, together with the presence of palaces in these regions, undoubtedly contributed to the adoption of musical culture in these Anatolian cities. However, the disappearance of these palaces in the early seventeenth century reversed this process and led to a more intense centralization in the capital (Feldman, 2024, p. 48). In parallel with Istanbul’s demographic and urban growth for various political and social reasons, increasing interaction among social groups emerged as an important factor in shaping cultural life. From the seventeenth century onward, perhaps the most striking difference

in the field of the new Ottoman music was not only the breadth of the social spectrum of those participating in it, but also the development of a new musical style and form specific to the imperial capital (Bilir, 2022, p. 174).

On the one hand, regional musical traditions and instruments brought to Istanbul through intensive rural migration, and on the other hand, the emergence of a new affluent stratum in the city, caused musical production and performance in the capital to move into different spheres. In other words, these unprecedented changes in Istanbul's population and social structure led to significant transformations on both the supply side of music—new musicians, new compositions, and perhaps new instruments—and the demand side—new tastes and preferences, new musical venues, and new audiences. In any case, the rapid transformation of Istanbul's population meant that this art was no longer monopolized by the Court and the elite; consequently, the absolute dominance of the Persianate tradition perceived as a “zürefâ style” came to an end, and musical composition and performance ceased to be primarily dependent on and confined to Court patronage (as cited in Bilir, 2022, p. 174).

In the seventeenth century, the importance of musicians of slave status at the Court declined considerably. Various social factors and social groups overshadowed the central role previously played both by palace pages of kul status and by foreign specialists such as captive Persian musicians. Sources on seventeenth-century music begin to mention many Turkish Muslim musicians performing at the Court who had no connection with the devşirme system. During this period, groups including muezzins, preachers, muftis, judges, lower-ranking officials, chief clerks, artisans, and guild wardens could enter Court service, move from one branch of service to another, and later leave service with a land grant or another form of retirement income. Artisans with musical talent could perform at the Court and could even receive a regular income or a valuable pension. Taken as a whole, musicians and composers represented a broad social spectrum extending from the lowest to the highest levels of each social hierarchy (Feldman, 2024, pp. 60, 66, 73).

“From a sociological perspective, almost no similarity remained between seventeenth-century musicians and those of later periods. Musicians originating outside the Ottoman realm were no longer present. Enderun continued to train musicians, but with the deterioration of the devşirme system, these musicians became different in terms of their social origins. In both periods, the influence of Court musicians remained secondary. Musicians of Sufi, ilmiye and kalemiye backgrounds, dervishes, non-Muslims, and those from artisan families had now become actors in the field” (Bilir, 2022, p. 209).

In the early seventeenth century, close social relationships were established among madrasa-educated scribal bureaucrats, members of various Sufi orders, and secular elites. Through these strong ties, dervishes affiliated with the Mevlevi, Halveti, Celveti, and other Sufi orders had opportunities to serve at the Court as hanendes (singers) and sazendes (instrumentalists). Both these dervishes and the mehter-i birun ensembles outside the Court contributed to the dissemination of art music and its repertoire among the urban population. By the middle of the century, successful musicians of artisan origin had also found a place at the Court and were even rewarded through salaries or appointments to various levels of the bureaucracy (Feldman, 2024, p. 55).

18th Century: A More Complex Professional Network among the Mevlevi Order, the Court, Non-Muslim Musicians, and Urban Circles

The developmental process of music, which had already begun to undergo a profound transformation in previous centuries, progressed gradually until the early eighteenth century, and by the end of the eighteenth century the system and style of Modern Turkish Music had emerged. Compared with other centuries, music in this period underwent much faster and more pronounced structural and stylistic transformations. Therefore, the changes in eighteenth-century Turkish music may be interpreted not as a radical break with previous periods, but rather as the advancement of earlier developments to a more mature stage (Feldman, 2024, pp. 13, 15). The Turkish musical renaissance of the early eighteenth century led to the emergence of a new style synthesizing Persian, Turkish, and Byzantine musical elements. The participation of non-Muslims, particularly Greek Orthodox church musicians, in composition and performance contributed to the incorporation of melodic characteristics associated with Byzantine music into Turkish

music. The contributions of Mevlevis, non-Muslim musicians, and elites led to a convergence between secular and Sufi musical traditions. In this way, Turkish music acquired a distinctive character that remained influential throughout the eighteenth century and for a substantial part of the nineteenth century (Feldman, 2019, p. 179).

From the eighteenth century onward, foreign musicians disappeared entirely from Ottoman musical life. According to Feldman (1996), from this period onward the influence of both *devşirme* musicians and *Acem* musicians in Court music declined. In their place, Turkish and Muslim musicians from outside the Court increased their influence (as cited in Bilir, 2022, p. 202). In addition, the eighteenth century, also referred to as the “long eighteenth century,” was a period in which the influence and stability of the Mevlevi Order across the Empire reached their peak (Feldman, 2022, p. 46). “Mevlevi ayins, regarded as among the most accomplished examples of Ottoman music in terms of musical form and technique, appear to have occupied an increasingly prominent place in Ottoman high musical life, particularly after the second half of the eighteenth century” (as cited in Bilir, 2022, p. 141).

By the eighteenth century, male musicians in the Court household are mentioned only rarely. Nevertheless, the institution of female slave musicians continued for the next two centuries, until the end of the Empire. It appears that much of the entertainment music at the Court was the responsibility of female slaves. As with male Court servants, these women were of non-Muslim origin and were selected from the slave market rather than through the *devşirme* system. They passed through four stages, in a manner comparable to apprenticeship structures in craft guilds, while acquiring various skills such as sewing, embroidery, dance, and music: *cariye*, *şagird* (student), *gedikli* (journeywoman), and *usta* or *kalfa* (master). Although the status and living conditions of enslaved women, *içoğlanları*, and *mehter* musicians appear to have been relatively stable, individuals within these three unfree categories may nevertheless have acquired unusual privileges (Feldman, 2024, pp. 63, 69).

Every musician who fell outside these categories occupied a grey area in which status was not precisely defined. Their success depended on the sultan’s interest in music, their own talent, personal qualities, and familial or professional connections (Feldman, 2024, p. 69).

Music Institutions in Ottoman-Turkish Music According to Feldman

When musical performance is considered, all places where people interested in or fond of music gather may be regarded as musical spaces. For this reason, in addition to the Palace, mosques, and *tekkes*, coffeehouses, mansions, and private homes served for a long time as places where music was performed and listened to. This indicates that the traditions of performing and listening to music did not necessarily observe distinctions between intellectuals and the general public, Muslims and non-Muslims, or religious and secular music (Demir, 2010, p. 374).

Music affected all communities living within the Ottoman Empire and contributed to the emergence of numerous composers and musicians from the various peoples living under Ottoman rule. Musical influences arriving from different geographical regions considerably enriched melodies and the *makam* structure. Over time, this richness began to appeal to different segments of society and eventually, through a natural process, also brought with it an “understanding of education” (Toker & Özden, 2013, p. 108).

During the Ottoman period, there were institutions providing music education both within and outside the Palace. Music education was provided in institutions such as *Enderun*, *Mehterhane*, *Mevlevihane*, private *Meşkhanes*, *Musika-i Hümayun*, societies, associations, guilds, *Darülbeydi*, *Darülelhan*, voluntary music organizations, *tekkes*, and similar institutions (Bilir, 2022; Coşkun, 2013; Filiz, 2023; Kaptan & Kaptan, 2019; Somakçı, 2017; Yücel, 2019; Temiz, 2010; Toker & Özden, 2013).

Feldman’s studies do not contain a ready-made classification in which “music institutions” are categorized or enumerated. However, Feldman (2024) argues that the surviving knowledge concerning pre-nineteenth-century art music in Türkiye is primarily associated with two institutional spheres: the Ottoman Court and the Mevlevi Order, together with several other dervish orders. Although various kinds of information are available concerning musical life in cities outside Istanbul and in other institutions, the two relatively stable spheres from which a comparatively coherent picture of musical life can be drawn are the Ottoman Court and the dervish orders (Feldman, 2024, p. 29). Therefore, the institutions and their functions presented in Feldman’s works, particularly *Music of the Ottoman*

Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, may be categorized within the following general framework:

Table 1. Institutions and their functions

Institution	Substructure / Institutional Unit	Function
Court	Music institution affiliated with the Court and palace organization	Employment of musicians, performance, patronage, Court service, education, and the training of musicians
Court	Mehterhane	Official/public instrumental music of the state
Sufi Orders	Mevlevi Order	Education, performance, ritual, and cultural transmission
Sufi Orders	Other Sunni Sufi Orders	Production and performance of religious, Sufi, and secular music

Court

The mission of the Court within Ottoman social structure was multidimensional. The Court was both the center and symbol of power and authority in the Ottoman Empire and the highest sphere for the production and performance of high culture and the arts. In addition to being one of the most important places in which music was performed, the Court was also one of the most important environments in which institutional music education was provided (Bilir, 2022, pp. 188–189).

The degree of Ottoman sultans' engagement with music increased or decreased for various reasons. Although their relationship with music often diminished because they personally led military campaigns, sultans returning from campaigns also brought back with them masters of the fine arts and music whom they encountered in the conquered regions. Therefore, there is little doubt that during periods of Ottoman territorial expansion, numerous poets, men of letters, artists, and musicians entered the Ottoman Court. In the fifteenth and sixteenth centuries, during the reigns of Sultan Murad II (d. 1451), Mehmed II (Mehmed the Conqueror, d. 1481), Bayezid II (d. 1512), Selim I (Selim the Grim, d. 1520), and in the seventeenth century during the reign of Murad IV (d. 1640), masters of music from Azerbaijan and Iran were brought to Istanbul, sometimes of their own accord, following military campaigns. They performed various duties at the Ottoman Court, and some music masters were also admitted into Enderun service (Uzunçarşılı, 1977, pp. 79, 81, 83).

“In the Ottoman Empire, the Court was not only one of the important places where music was performed, but also the most important environment in which institutional music education was provided” (Bilir, 2022, p. 189).

Enderun

The Enderun School was a highly important educational institution located within the Palace. The “purpose of its establishment was to prevent the peoples of the countries conquered by the expanding Empire from resisting authority, to neutralize such resistance, and to train various personnel who would serve in the army or the Palace” (as cited in Akkutay, 1984, pp. 19, 123). Established by Murad I (d. 1389) and developed during the reigns of Murad II (d. 1451) and Mehmed II (Mehmed the Conqueror, d. 1481), the Enderun School was directly subordinate to the person of the sultan (Somakçı, 2017, p. 174).

Mehmed II recognized that the Christian populations of conquered territories could only be assimilated through acculturation and anticipated that such acculturation would be possible by transmitting the worldview of his own society to Christian children from the conquered lands. During his reign, the Enderun School ceased to function merely as a “devşirme school” and also became oriented toward educating the administrative personnel required for the preservation of the state. For this reason, Mehmed II was the ruler who perfected the academic structure of the school, gave it its mature institutional identity, and shaped the Enderun School into its definitive form (Akkutay, 1984, pp. 26, 34, 125).

The admission of devşirme recruits to Enderun took place only after a lengthy period of education. Among the içoğlanları recruited through the devşirme system and serving in preparatory palaces such as Galata Palace, İbrahim Paşa Palace, and Edirne Palace, only those who demonstrated sufficient ability were admitted to Enderun, also referred

to as the “Palace School,” and assigned to its various chambers. Following a series of selection processes, the *ıçoğlanları* (palace servants of *devşirme* origin) were trained not only in sports and martial arts but also in various intellectual skills and practical crafts. Among the *ıçoğlanları* were individuals who showed aptitude in artistic fields such as poetry, calligraphy, and music. In the sixteenth century, the number of individuals serving in the Palace could reach as many as 700 (Akkutay, 1984, pp. 59, 63; as cited in Feldman, 2024, p. 47; Uzunçarşılı, 1977, p. 86).

The palace service organization was divided into various chambers, the number of which changed somewhat over time. These included the Privy Chamber (Has Oda), Treasury Chamber (Hazine Odası), Pantry Chamber (Kiler Odası), and Falconers’ Chamber (Doğancı Odası). In addition, until the establishment of the Seferli Chamber for music education in Enderun in the seventeenth century, the Great and Small Chambers also existed. According to the “classical” Ottoman conception of the state, Muslims of local or foreign origin were almost completely excluded, and the entirety of palace service was allocated to these *devşirme* candidates (as cited in Feldman, 2024, p. 48; Uzunçarşılı, 1977, p. 86). This situation continued until some time after the death of Sultan Süleyman in 1566, after which the monopoly of the *devşirme* system appears to have been broken (Feldman, 2024, p. 48). By the early seventeenth century, the frequent admission of individuals of free Muslim origin, such as Evliya, into the Palace School (Enderun) system required their integration into a structure originally designed for *ıçoğlanları* who formed part of the “kul” system. It was probably regarded as a more practical solution to assign candidates in the field of music nominal posts in another branch of imperial service and to pay their salaries through that unit (Feldman, 2024, pp. 67–68).

In 1636, during the reign of Murad IV (d. 1640), the Seferli Chamber was established as a new palace chamber in addition to the existing ones. It was formed by selecting *ıçoğlanları* from the Great and Small Chambers when Murad IV set out on the Revan Campaign. The Seferli Chamber, which originally housed *ıçoğlanları* responsible for washing and folding the garments of the sultan and palace household, was later transformed into an art school in which many highly qualified individuals, including scholars, musicians, and poets, were trained. Within the section designated as the Seferli Chamber (Seferli Koğuşu), a room known as the *meşkhane* was allocated for music education (as cited in Akkutay, 1984, pp. 90–91; as cited in Bilir, 2022, p. 189; as cited in Feldman, 2024, pp. 48, 68). Since no special space had been allocated for music education before 1636, when the Seferli Chamber was designated as a “*meşkhane*” (practice room), it may be concluded that musical instruction had previously been conducted largely on an individual basis (Feldman, 2024, pp. 47–48). The existence of an institutionalized system of music learning in Palace musical life is documented by Evliya Çelebi. Music education, which had previously been conducted in a dispersed manner in various parts of the Palace, was centralized during the reign of Murad IV. From 1636 onward, *meşk* sessions held at the Palace began to take place in the Seferli Chamber, which functioned as a *meşkhane* where *ıçoğlanları* serving in the Palace were trained and taught music. This is regarded as “the first documented evidence that music education had now been organized on the basis of the *meşk* method” (as cited in Behar, 1988, p. 87; Behar, 1993, p. 18).

The teachers responsible for instructing the *ıçoğlanları* in the chamber were either appointed from outside on a salaried basis on particular days or selected from among Enderun members/musicians serving in other chambers such as the Privy Chamber, Treasury, or Pantry; however, instructors were not brought in from outside on a daily-wage basis. Masters knowledgeable in both the practical and theoretical domains of music were called “Muallimin-i Enderun-ı Hümayun” (Teachers of the Imperial Enderun) (Uzunçarşılı, 1977, p. 87).

Palace documents dating from the reign of Selim III (d. 1808) reveal the existence of a fairly large group of musicians who were listed not among musicians, but among the palace officials known as “*çavuşan-ı enderun*” (inner palace sergeants) (as cited in Feldman, 2024, p. 68). Many musicians and *hanendes* were associated with the palace unit to which they were attached and from which they received their salaries, such as the Treasury or Pantry. This group of *çavuşan* from both the Treasury and Pantry was far larger in number than musicians who received monthly salaries but were not formally registered in palace service. An account book dated 1818 lists musicians among the *çavuşes* of three units: the Treasury, Pantry, and Seferli Chamber. The fact that musicians were listed in this way gives the impression that the primary occupation of these nominal members of the Treasury and Pantry sections was actually

music. This system may also have provided musicians with a degree of security during periods when the reigning sultan had little interest in music (Feldman, 2024, p. 68).

Moreover, although the Palace's demand for music had an apparently "institutionalized" character, it ultimately depended on the musical preferences of the sultan. At times, sultans who had no interest in music or who disapproved of music for religious reasons ascended the Ottoman throne. One of these was Osman III, who reigned between 1754 and 1757. During his reign, all trained musicians in the Palace were dismissed and dispersed, and the Enderun meşkhane was suspended. During the reign of his successor, Sultan Mustafa III (1757–1774), no significant musical activity can be identified. Nevertheless, this unfavorable attitude of the Palace, which lasted for almost a quarter of a century, did not result in a rupture in the musical tradition. This means that the social and cultural foundations of musical learning, transmission, and performance must largely be sought outside the Palace. Chains of meşk must have reached a point at which they were capable of reproducing themselves outside the Palace environment and without the financial support of the Palace. Otherwise, it would be difficult to explain the revival of musical activity at the Palace from 1774 onward during the reign of Abdülhamid I, particularly through Prince Selim, who later became Selim III (as cited in Behar, 1988, pp. 92–93). From a broader historical perspective, it would therefore be unrealistic to argue that the Palace and the Palace meşkhane, taken as a whole, dominated the practice of meşk (Behar, 1988, p. 93).

Meşkhane

Classical Turkish Music did not possess the material organization of a craft guild, nor was there an institutionalized and officially organized guild or professional corporation of musicians. Rather, a form of "memory" prevailed that gave it a guild-like appearance in its internal relations and enabled its existence to continue for centuries. As far as can be documented, the elements of meşk and memory constituted the common bond connecting countless generations of musicians for at least three centuries (Behar, 1987, p. 50; Behar, 1988, p. 87). "Meşk is the educational method of a musical world in which music is not written down, not notated, and not learned or performed from written sheets" (Behar, 1988, p. 84). The Meşkhane was a space located within the Enderun section of Topkapı Palace where members of the Palace received music education and engaged in performance practice.

According to Feldman, the manner in which Ottoman musicians learned music depended largely on the pedagogy of meşk, which was based on imitating the teacher's performance. Students learned broader aspects such as articulation, tempo, and phrasing by imitating their teachers. Musicians who had learned compositions through oral tradition were in a much more advantageous position both to compose new works in these genres and to transmit the structure of older works. This body of knowledge existed at the intersection of kinetic, musical, and analytical understanding. After studying a complex work through this slow and meticulous process, many musicians regarded the production of a simplified version of any composition in the form of musical notation as unnecessary (Feldman, 2019, p. 178). For this reason, notation did not serve as the primary medium of music education for a long period. Feldman emphasizes that music cannot be reduced solely to notation and that the nuances of performance are learned through oral and embodied transmission.

The clearest information concerning musical activities in the Meşkhane is available through the accounts of two musicians who were present at the Court in the mid-seventeenth century, Evliya Çelebi and Ali Ufki. Evliya Çelebi describes the fasıl performances he and his friends held in the Meşkhane in the evenings during his time at the Court. These accounts provide clues regarding the position of the Meşkhane within the Palace and document the existence of an institutionalized system specifically devoted to musical learning. Ali Ufki states that music was taught in the music room of the Palace, that some musicians entered this room to rehearse and receive lessons, that the room remained open throughout the day and was closed in the evening, that the appointed music teachers did not reside at the Palace, that they came to the Meşkhane immediately after the first session of the Imperial Council had ended, that the musical içoğlanları left their chambers and took their places before their masters, and that they then practiced their

music, sometimes individually and sometimes collectively, in monophonic form (Behar, 1988, p. 87; as cited in Bilir, 2022, p. 189).

Professional musicians who earned their living exclusively through music were always a minority in the Ottoman musical world. The great majority of musicians were not members of a professional occupation in the strict sense, but rather highly skilled amateurs whose principal occupations lay elsewhere. Consequently, music education and transmission developed largely outside a conception of “professionalism.” It is known that masters working within the Palace or commissioned by the Palace to provide meşk instruction received payments from the Treasury. Musicians affiliated with the Palace, admitted to Enderun, and fortunate enough to receive the patronage of a music-loving sultan were, during certain periods—particularly the reigns of Selim III and Mahmud II—not only rewarded but also placed directly on regular salaries (Behar, 1988, p. 97).

The Meşkhane, located within Enderun as part of the Palace education and service system and associated with music education and practice conducted through meşk within master-apprentice and teacher-student relationships, may be regarded as one of the educational mechanisms through which Palace music was reproduced by professional musicians.

Feldman demonstrates that not all Court musicians were individuals trained within the Palace and that relationships existed between the Court and the broader professional musical community. For this reason, it would not be accurate to conceive of the Meşkhane as a closed music school. On the contrary, the Meşkhane may be regarded as a point of connection between the Court and the professional musical world outside the Palace. Its function was not limited to teaching music; it may be understood both as an institution that brought together the chains of education, specialization, performance, transmission and continuity of the Court musical tradition, professionalization, and institutionalization, and as a space that connected the city with the Court.

The Meşkhane may therefore be considered a space within the Enderun organization of the Ottoman Court in which music education and performance practice were carried out. Feldman’s evaluations of the professionalization of Court music and the organization of music within the Palace are important for understanding the place of the Meşkhane within the Palace musical system.

Harem-i Hümayun

Although women under Palace patronage were not part of Enderun, the principal educational center of the Ottoman Court, they also received education. Particularly during the reign of Mehmed IV (Mehmed the Hunter, d. 1693), it appears that, in addition to the male Enderun section of the Ottoman Court, a considerable number of female slave musicians were trained in the women’s section, the Harem-i Hümayun. Given Mehmed IV’s interest in music, it may be suggested that the number of individuals trained in music increased in both the Enderun and Harem sections of the Palace (as cited in Karataş, 2014, p. 876; Uzunçarşılı, 1977, p. 90). Music education provided by the Palace was not delivered solely by instructors serving within Enderun; masters living outside the Palace also provided musical instruction. Seventeenth-century Palace documents reveal that female slaves occasionally received instruction from urban musicians outside the Palace and pursued their musical studies in private homes beyond the Palace grounds (Behar, 1988, p. 91; Feldman, 2024, p. 48; Karataş, 2014, p. 875).

As with the training of male musicians at the Court, the teachers of the female slaves in the Harem-i Hümayun instructed their students both within the Palace and in their own homes outside it. Teachers came to the Palace on designated days of the week and taught female slaves in a specified section how to play instruments such as the tanbur, kemençe, santur, and çeng. The teaching of instruments that were difficult to practice within the Palace or required extended periods of study, such as the violin, ney, and çöğür, as well as meşk training for the performance of musical works, took place in the teachers’ homes. Moreover, female slaves receiving meşk did not go from the Palace to these homes only for a limited lesson period and immediately return after the session; they could remain in these homes for extended periods (as cited in Behar, 1998, p. 92; Uzunçarşılı, 1977, p. 87).

It appears that the teacher received a maintenance allowance for each day a female slave student remained in the teacher’s home, and these musicians were paid from the Treasury in return for their services. In addition to the school

itself, the salaries of the Palace's regular musicians also formed part of Palace expenditures. These Enderun teachers applied each month to the chief accounting office with a petition in order to receive their salaries and were paid after the necessary examination had been completed (Behar, 1998, p. 92; Feldman, 2024, p. 48; Uzunçarşılı, 1977, p. 87). It is therefore evident that musical education was not spatially monopolized by the Palace. The fact that the houses in which these female slaves received meşk effectively functioned as meşkhane cannot be overlooked. For this reason, the conventional assumption that meşk had from the outset been conducted only in spaces specifically allocated for this purpose within the Palace, only in Enderun, or that musicians could be trained only through Enderun needs to be reconsidered (Behar, 1998, p. 92). "It may be stated that music education in Ottoman society also took place outside the Palace in other secular spaces such as houses, mansions, and coffeehouses, and in this sense displayed a tendency toward social diffusion" (Bilir, 2022, p. 191).

Mehterhane

The most stable element in the performance and creation of musical knowledge was undoubtedly the Mehterhane, the official military ensemble composed of Janissaries, which preserved sophisticated makam and usul structures within its musical repertoire (Feldman, 2022, p. 156). Mehterhanes—the buildings in which mehter musicians were housed—consisted of large barracks containing several facilities, including a meşkhane, dormitory, and dining hall. Music education was provided in the meşkhane located within these barracks. The mehterbaşı, functioning in a role comparable to that of an orchestra conductor, was responsible for music education within the Mehterhane. The mehterbaşı was responsible for making decisions on numerous matters, ranging from the training of students to the selection of repertoire (as cited in Toker & Özden, 2013, pp. 110–111). The nefer at the head of each unit was responsible both for the training of that unit and to the mehterbaşı. This demonstrates that, as in Enderun, specialized branch training was also emphasized within the mehter organization (Toker & Özden, 2013, p. 111).

Mehter music was a functional form of military music used in the Ottoman State in specific contexts such as politics and warfare to display the power, glory, and magnificence of the army, the military, and the state. During military campaigns, it was intended to encourage and motivate Ottoman soldiers, while provoking fear and panic among the enemy. The aim was to produce the greatest possible volume of sound in the open air through the use of large numbers of cymbals, trumpets, drums, zurnas, and kös. Europeans, who encountered this genre on battlefields, long assumed it to be the only form of Turkish music and, during the eighteenth century, created a musical fashion that became highly popular in Europe. The Ottomans, by contrast, described this loud performance style, whose aesthetic associations were relatively limited, as "kaba saz" and distinguished it from the mainstream art music they called "ince saz" (Behar, 2019, pp. 32, 44).

According to Feldman, mehter had three distinct functions: (1) Mehter played continuously during battle. If the sound of the mehter ceased, this could lead the Janissaries to withdraw from the battlefield. (2) The sultan was saluted every afternoon through a ritualized mehter performance accompanied by prayers for the ruler and the state. In addition, viziers, provincial governors, and vassal rulers such as the Crimean khans and Moldavian voivodes each maintained their own mehter ensembles and were therefore referred to as "tabl-u alem sahibi" (possessors of drum and banner) (Feldman, 2024, p. XIX). Uzunçarşılı states that possessing a mehter ensemble was not exclusive to the sultan, but that the size and quality of the ensemble reflected the status of its owner. While the sultan had a 12-fold mehter ensemble, with 12 of each instrument, grand viziers and viziers had 7- or 9-fold ensembles. The principal distinction was that, unlike the ensembles of grand viziers or other viziers, only the sultan's mehter was permitted to include the kös (as cited in Bilir, 2022, p. 190). (3) Mehter ensembles performed open-air music every morning and evening from the towers of Topkapı Palace and in other cities, before and after the morning and night prayers. These performances could be heard by a large part of the urban population. For all three of these functions, the core of the mehter repertoire consisted of peşrev, semai, and improvised taksim (Feldman, 2024, p. XIX).

A fundamental element of Timurid court music in fifteenth-century Herat, the instrumental genre known as "pişrev (peşrev)," also became a characteristic component of the military and ceremonial music of the mehter in Ottoman culture. Instrumental genres such as peşrev and semai formed the basis of the music of the Mehterhane, or

mehter organization, which was associated with the Janissaries and represented the official and public music of the Ottoman State (Feldman, 2019, p. 175; Feldman, 2024, pp. XVIII–XIX).

As the Ottoman Empire, with Istanbul as its capital, developed during the sixteenth century, musical knowledge became increasingly rooted in the Imperial Court and among its members. Toward the end of the century, while Anatolia experienced serious social and economic upheavals, the social stratification that emerged in Istanbul and Edirne left relatively little space for the existence of a qualified music-based repertoire outside the Court. As a result, the official mehter ensemble became a powerful musical institution that preserved extensive knowledge of makam and usul. As the musical gap between Anatolia and the capital deepened, the influence of mehter musicians increased further (Feldman, 2022, pp. 152–153).

In the early seventeenth century, long usuls were preserved much more effectively in the official Mehterhane than in Court music in Istanbul. Musicians such as Solakzade, who performed instruments associated with Court music and acted as bridges between the mehter tradition and Court music, together with Mevlevi musicians, introduced the peşrev form into the Court environment (Feldman, 2019, p. 176). Behar (2020) states that “because mehter musicians and chamber-music musicians were educated in the same meşkhane at the Court after the 1630s, a certain degree of interaction may have existed between them” (as cited in Bilir, 2022, p. 190).

Because of the permeability and interaction among different musical spheres in the Ottoman context, the development of military music also contributed to Ottoman music to a certain extent. Within this framework, although mehter music was described as kaba musiki, Ottoman music history includes mehter musicians who were members of an institution engaged in continuous musical training and who also composed works within the field of ince musiki (Bilir, 2022, p. 141).

Information concerning musicians is scattered throughout financial documents preserved at the Court. Ottoman palace records relating to payments made to both Court and mehter musicians have survived from the early sixteenth century and have occasionally been used by Turkish historians and musicologists (as cited in Feldman, 2024, p. 20).

It appears that mehter musicians, at least until the early seventeenth century, were of devşirme origin and were trained in the Palace School. Mehter musicians trained in the capital were also sent to the provinces (Feldman, 2024, p. XIX). In this way, the mehter ceased to be a structure confined to Istanbul and acquired the character of an institution that also extended into the provinces.

Feldman’s approach distinguishes between two types of mehter:

Table 2. Types of mehter

Structure	Characteristics	Function
Official mehter / Mehter-i tabl ü alem	The official military-ceremonial ensemble of the state	Warfare, state ceremonies, public announcements, and rituals
Mehter-i birun	An unofficial, extra-palatial ensemble affiliated with urban musicians’ guilds	Entertainment, celebrations, dance, and private/public events

In addition to the official mehter, there was another type of ensemble known as “mehter-i birun,” which formed part of the urban musicians’ guilds. This “unofficial” mehter, which did not receive a salary, performed at public festivities and private celebrations. Mehter-i birun ensembles varied in terms of instrumentation, size, and repertoire (Feldman, 2024, pp. XIX, 103). In the early seventeenth century, “mehter-i birun” ensembles contributed to the dissemination of the art-music system and repertoire among the urban population (Feldman, 2024, p. 55). Mehter-i birun is particularly important in demonstrating that the institutionalization of Ottoman music did not develop solely through the central state and the Court. Connected with urban musicians’ guilds, this structure points to an alternative model of urban musicianship that was not based on salaried state service but was nevertheless organized within a specific professional milieu, repertoire, and performance sphere.

When these characteristics are considered together, the Mehterhane in Feldman’s account was not merely a military performance ensemble. In terms of regular training, specific state functions, hierarchical organization, a public

performance schedule, Court-province circulation, and the continuity of a particular repertoire, it constituted one of the most clearly institutionalized structures of Ottoman musical life.

The violent abolition of the Janissary Corps in 1826, together with the entire mehter musical establishment, also created a musical crisis for the Ottoman Court. Following the abolition of the Mehterhane, Mahmud II established the Mızıkay-ı Hümayun orchestra under the direction of Giuseppe Donizetti, later known as “Donizetti Pasha.” This new military band combined Western and Turkish elements (Feldman, 2022, p. 113).

Mevlevi Order

Mevlevism

The Mevlevi Order is the name of a Sufi order that developed in Konya in the late thirteenth century and was founded by Sultan Veled, the son of Mevlâna Celâleddin Rumi, in his father’s name. Throughout the Anatolian Principalities period and the six centuries of the Ottoman State, it became one of the Sufi orders that perhaps most deeply influenced Turkish society (as cited in Demirtaş, 2007, pp. 26–27). The Mevlevi Order constituted a powerful cultural institution integrating the highest levels of cultural elements between Anatolia and Istanbul, extending well beyond music alone (Feldman, 2022, p. 236).

At the time of the conquest of Istanbul, the central tekke of the Mevlevi Order was located in Konya, the capital of Karaman, which was then an independent Turkish state. This independence came to an end in the 1480s when Kasım Sultan of Karaman accepted an Ottoman governorship. Although the Karaman Mevlevis began establishing a presence in Istanbul soon after the city was taken from the Byzantines, more than a century appears to have passed before Mevlevi musicians became part of performances at the Ottoman Court (Feldman, 2024, p. 87).

From the fourteenth through the sixteenth centuries, the Mevlevis consolidated their Sufi traditions and succeeded in securing this tradition by grounding their social support in the Seljuk and later Karamanid aristocracy, as well as in the distinguished ulema of Konya. In the following period, during the sixteenth century, they found a place within the elite structure of the state and shifted their center of attention toward the new Ottoman capital. The elite connections possessed by the Mevlevis, their central position within the Islamic high culture of Anatolia, and widespread popular belief in the sanctity of the founder of the order protected them from severe repression—although they were not exempt from criticism—and even enabled them to expand into the Arab world (Feldman, 2024, p. 79).

In the nineteenth century, the Mevlevi Order attracted considerable interest, particularly among high-ranking bureaucrats and intellectual circles in Istanbul and other Ottoman cities, and its tekkes, which functioned as centers of art, were continuously supported by these groups. Mevlevi sheikhs remained loyal to the Palace by defending the existing social and political order and consistently distanced themselves from religious or political rebellions. Acting as cultural envoys through the lodges they established in territories conquered by the Ottomans, the Mevlevis were subjected to almost no state repression except during a few limited periods (as cited in Demirtaş, 2007, p. 68). Having faced no serious threat for approximately six centuries, the Mevlevis continued their existence until Atatürk banned all Sufi orders in 1925 (Feldman, 2024, p. 79).

Attempting to establish a historical periodization of Mevlevi musical thought is not particularly useful, since its fundamental approaches appear to have taken shape by the fifteenth century at the latest and remained largely unchanged until modern times. While the social position of musicians in Court service changed and the importance of foreign specialists declined; while non-Muslims entered the musical sphere and later gradually withdrew from it; while professional mosque singers gained importance and subsequently disappeared in the twentieth century; and while the role of aristocratic and bureaucratic “amateurs” changed in parallel with their position in society, Mevlevi musical philosophy displayed both continuity and flexibility. This philosophy should be regarded as a constant element that, from its beginnings—even before the establishment of the Ottoman State—to the present, contributed to defining the character of Turkish Art Music (Feldman, 2024, p. 85).

Mevlevi Music

In the context of music, the Mevlevi Order is the Sufi organization that has arguably made the greatest contribution to the field. From its foundation onward, it attached great importance to music, trained musicians within its own

structure, and consistently regarded music as an important and indispensable part of worship, perhaps even as worship itself (Behar, 2019, p. 51; Bilir, 2022, p. 103). For urban life, the Mevlevi Order functioned as a school that trained highly accomplished practitioners in literature, calligraphy, and music (as cited in Feldman, 2022, p. 48). Mevlevi education and training were structured according to a two-stage system: the first stage involved basic discipline, while the second involved strict discipline. If an individual possessed musical aptitude, he was trained in playing the ney and percussion instruments and in performing works from the Mevlevi vocal repertoire (Feldman, 2022, p. 54). Mevlevihanes made major contributions to Turkish Music through the composers, instrumentalists, singers, and theorists they trained (Demirtaş, 2007, pp. 24–25). The serneyzen and kudümzen were responsible for music education in Mevlevihanes. As the head of the mutrib ensemble, the serneyzen, an instrumentalist, directed the musicians and the performance of the ayin during the ritual and trained ney players in the Mevlevihane. The kudümzen was responsible for directing the percussion instruments during the ayin, providing kudüm instruction in the Mevlevihane, and training ayinhans (Bilir, 2022, p. 193).

Mevlevi musicians had a deeply rooted tradition of interest in and respect for instrumental music. The instrumental semai appears to have formed part of their sacred repertoire from early periods onward. The improvised vocal and instrumental genre known as Taksim, which developed in the late sixteenth century, held a highly important place in Mevlevi practice. The peşrev, by contrast, was incorporated into this repertoire toward the end of the eighteenth century. The rebab and ney, together with percussion instruments, were used to accompany Mevlevi ayins from the earliest periods onward (as cited in Feldman, 2024, pp. 90–91, 492).

The Mevlevi Institution: Mevlevihane

The dissemination of Mevlevi Music took place through Mevlevihanes. Particularly in Istanbul, Mevlevihanes trained numerous musicians and were described as the “conservatories” of their period; they were regarded as institutions that played important roles in the learning and dissemination of music. The primary reason Mevlevihanes functioned like conservatories was to train the hanendes and sazendes required for Mevlevi sema rituals. Mevlevihanes were also considered important artistic centers where, in addition to Mevlevi musicians, individuals affiliated with other tekkes or with no tekke at all but devoted solely to music could gather. They were places where master musicians came together to perform music, listen to new compositions, engage in musical discussions, meet younger musicians in training, and transmit knowledge and experience to them. At the same time, they were active artistic spaces where non-Muslim musicians who wished to learn Turkish Music could also receive instruction (Behar, 2019, p. 51; Bilir, 2022, p. 193; as cited in Demir, 2010, p. 374; as cited in Demirtaş, 2007, pp. 25, 71).

The oldest Mevlevi institution in Istanbul was the Galata Mevlevihane, founded in 1491 under the leadership of Sheikh Divane Mehmet Çelebi. However, because Çelebi failed to establish good relations with the Ottoman administration, control of the Galata Mevlevihane was transferred after 1533 to Halveti dervishes, who had closer ties with the government. Administration of the Galata Mevlevihane returned to the Mevlevis in 1610. In 1597, a high-ranking pasha commissioned the construction of a new Mevlevihane at Yenikapı in central Istanbul. Within the following decade, two additional Mevlevihanes were opened in Istanbul, at Kasımpaşa and Beşiktaş. Thus, by the mid-seventeenth century, the Mevlevis had established their influence as masters of the “science of music” over a broad segment of the educated Muslim population, particularly various bureaucratic circles (Feldman, 2024, pp. 87–88; Feldman, 2022, p. 145).

As the center of gravity of the Ottoman Empire gradually shifted toward the capital, Istanbul, and then toward the nearby and more distant Balkan provinces, the Mevlevi Order became the principal structure in Anatolia that preserved the science of music and continued to provide the Ottoman capital with highly accomplished performers. From the early eighteenth century onward, when much of Anatolia and Thrace came to be regarded as “the provinces,” that is, “outside the center,” it is crucial not to evaluate Anatolian musical life solely from an Istanbul-centered perspective. Evliya Çelebi’s writings indicate that many Anatolian cities possessed a developed musical life or, at the very least, were home to individuals with advanced musical knowledge. Although the Tokat Mevlevihane was not built until 1638, the nearby Çorum Mevlevihane, with a much longer history, was one of the oldest Mevlevihanes in Anatolia. There

were also active Mevlevihanes in Gelibolu and Edirne in Thrace. The Edirne Mevlevihane, which Sultan Murad II established by converting the Muradiye Mosque he had previously commissioned, was regarded as an asitane where both the training of dervishes and mukabele ceremonies could be conducted. While Edirne continued to function as an important Mevlevi center, the sudden emergence of four major Mevlevihanes in Istanbul within a twenty-five-year period (1597–1622) further increased the influence of the Mevlevi in the Ottoman capital, and they entered a new period in which they became increasingly visible in the musical life of the city. In one sense, the deeper integration of the Mevlevi into Istanbul culture may be said to have begun during the first decades of the seventeenth century. Because they were not dependent on a role in Court service and were open to providing instruction to all talented music students, their influence on Istanbul's musical life gradually increased. Throughout the long eighteenth century, the ties between the Mevlevi of the capital and the Ottoman elite became even stronger than they had been in the previous century (Feldman, 2022, pp. 145, 150–151, 157–158). In this way, Istanbul Mevlevism became an imperial Sufi order that brought the rich cultural accumulation of the Ottoman geography into the everyday life of the city (as cited in Feldman, 2022, p. 47).

Mevlevi Ayins

The earliest datable Mevlevi ayin is attributed to a musician who lived in the mid-seventeenth century, Mustafa Dede (d. 1683) (as cited in Feldman, 2024, p. 78).

On mukabele days, Mevlevi dervish lodges were open to sympathizers of the order (muhıbs), guests, and various types of listeners and spectators. Since music was generally performed in houses, mansions, and other private spaces, it would not be inaccurate to regard the mukabele ceremonies held in Mevlevihanes as the only type of public “concert” performance, so to speak (Behar, 2019, p. 31).

In Ottoman Türkiye, the institution that most closely resembled a public concert performance was the Mevlevi ayin. The Mevlevi allowed their performances to be watched by an audience and designed their performance spaces, the semahane, with spectators in mind. Everyone, including women, non-dervishes, and non-Muslims, was free to observe the sema performance. The Mevlevi ayin may be regarded as a genre of art music combined with ritual dance during performance and serving an entirely transcendent purpose (Feldman, 2024, p. 492).

The Mevlevi Order was the only Sunni Sufi order in which no conventional dhikr ceremony was performed and in which the principal musical form used during the mukabele was not the ilahi. Mevlevi ceremonies, known as mukabele, consisted of an ayin in a particular makam, preceded by a precomposed peşrev in the same makam, and structured into four sections, each called a selam, accompanying the semazens within a prescribed ritual framework (Behar, 2019, p. 30). The fact that all four selams of an ayin were composed by a single person made the ayin the broadest medium through which a Turkish composer could display compositional mastery. It was the longest and most demanding of all Ottoman compositional forms. Therefore, from the perspective of the development of the art of composition, the seventeenth-century Mevlevi ayin had already reached a level of sophistication that secular music would approach only a century later (Feldman, 1997, p. 51). The length and complexity of Mevlevi ayins indeed challenged the skills of even accomplished musicians and composers. This was one of the reasons why Mevlevihanes were effectively regarded as music schools (Behar, 2019, p. 31).

Mevlevi Artists

The figure of the musician-theorist, who had represented the most accomplished embodiment of the “science of music” in the early Islamic world, is encountered only rarely in sixteenth-century Türkiye. Most of the figures who appear during this period and the early sixteenth century were Mevlevi or Gülşeni dervishes. Such figures began to become increasingly prominent later in the century and at the beginning of the following century (Feldman, 2024, p. 43). As the Mevlevi Order assumed a more central position in the Ottoman capital during the seventeenth century, the influence of Mevlevi dervishes such as Çengi Yusuf Dede (d. 1670) and Köçek Mustafa Dede (d. 1683) became evident in secular art music (Feldman, 2019, p. 176). In the generation following the Mevlevi Köçek Mustafa Dede, Mevlevi Osman Dede (d. 1730) was not only an important composer who produced works in various religious and secular

genres but also the creator of a system of musical notation. Thus, from the mid-seventeenth century onward, and increasingly thereafter, the Mevlevis appear to have occupied an influential, perhaps even dominant, position among ney players, while some Mevlevis also performed and composed in secular genres of Court music. The most famous lay member affiliated with the order who played an exceptionally active role in various fields of Ottoman-Turkish music in the late seventeenth century was Buhurizade Itri (d. 1712). Niebuhr, who was in Istanbul in the late eighteenth century, stated that Mevlevi dervishes were “regarded as the best musicians among the Turks.” From the first half of the nineteenth century until the end of the Empire, Mevlevi dervishes played a dominant role in the composition, performance, and especially the transmission of a substantial part of the Ottoman Court repertoire to subsequent generations (as cited in Feldman, 2024, pp. 43, 88, 90).

“Mevlevi Music in nineteenth-century Istanbul experienced a major development compared with the music of other Sufi orders and reached its golden age. During this century, numerous composers, hanendes, sazandes, and theorists emerged from among the Mevlevis; by both performing Turkish Music and establishing its theoretical knowledge, they transmitted it to future generations and thereby preserved it from being forgotten” (Demirtaş, 2007, p. 66).

Mevlevi dervishes appear to have possessed a cultural mechanism that ensured the continuity of their artistic repertoire from at least the early seventeenth century onward. The strength of their internal system of music education seems to have eliminated the need for a special system of musical notation for their ayins. By the early eighteenth century, however, they appear to have felt the need to use notation in order to preserve certain parts of the secular Court repertoire. From the seventeenth century onward, Mevlevi dervishes became teachers of many Armenian, Greek, and Jewish musicians in Istanbul and Edirne. In this way, they enabled musicians from various Christian and Jewish communities to become integrated into the musical system of Ottoman/Islamic civilization. From this generation onward, the Istanbul Mevlevis constituted the most consistent group within Ottoman Muslim society to maintain a sustained interest in musical notation (Feldman, 2019, p. 179).

According to Feldman, the Mevlevis were one of the key elements in the development and transmission of Ottoman secular art music. Their influence can be observed in several respects: (1) The ayin, a religious musical genre, appears to have a longer history than the Court fasıl. The ayin was the most complex compositional form in Turkish Music and, because it was composed in its entirety by a single individual, represented the most advanced level reached by the cyclical principle in Türkiye or elsewhere in the Middle East. (2) The Mevlevis occupied an important position as both performers and composers of the Court repertoire. (3) The Mevlevis played a vital role in the development of instrumental music as an independent sphere within Ottoman music. (4) The Mevlevis were probably also influential in the development of a distinctive form of the ney, which by the mid-seventeenth century had become one of the two leading instruments of the Ottoman fasıl ensemble. (5) In Istanbul, Mevlevihanes constituted the most important institutions for the transmission of the classical repertoire outside the Court. In some cases, non-Muslims could also become students of Mevlevi teachers. (6) Mevlevihanes located in cities across Anatolian, Arab, Greek, and Balkan regions were important institutions in the dissemination of Ottoman art-music norms and parts of its repertoire. Musicians trained in provincial Mevlevihanes in places such as Baghdad, Mosul, Damascus, Tripoli, or Filibe (Plovdiv) could occasionally become involved in the musical life of the capital. (7) Sufi perspectives concerning the value of music became part of the philosophy of the Ottoman elite (Feldman, 2024, pp. 92–93).

The Mevlevi Order interacted with and exerted influence on other Sufi movements such as the Bektaşî, Halvetî, and Gülşenî orders (as cited in Feldman, 2022, p. 47).

Other Sunni Sufi Orders

Sufism, which emerged from the ninth century onward and began to operate under the name of Sufi orders from the eleventh century onward, played a major role in political, social, economic, and cultural life (Demirtaş, 2007, p. 19). In addition to supporting individuals’ religious needs and orientations, Sufi orders were also influential institutions in shaping social behavior (Adar, 2014, p. 167). Acting as a bridge between the highest and lowest strata of society, Sufi orders contributed to the development of secular as well as religious music and became one of the major factors in the

dissemination of music. Since prominent Sufi masters sent the khalifas they trained to various parts of the Islamic world, hundreds of tekkes belonging to orders founded by Turks were established, particularly in the seventeenth century, and these tekkes contributed to the dissemination of Turkish culture together with music. Dervishes affiliated with these orders were particularly influential in the dissemination of works in religious musical forms. By performing such works wherever they went at the gatherings they attended, they also supported the dissemination of Turkish culture through music. This was because Sufi rituals reached their culmination particularly through the combination of music and poetry. Many Sufis, sheikhs, zakirbaşıs, and dervishes are known to have composed ilahis, naats, tevşih, and duraks. This demonstrates that these individuals possessed a profound knowledge of both music and Sufi culture (Adar, 2014, p. 153; Bilir, 2022, p. 103; Güney, 1997, p. 3).

During dhikr ceremonies, overall musical direction was in the hands of the zakirbaşı. These figures, who functioned in a role comparable to that of an orchestra conductor, carried major responsibilities. This was not a task that could be undertaken by just anyone; rather, it required the simultaneous possession of numerous abilities. Above all, a candidate for the position of zakirbaşı had to possess an exceptionally fine voice and musical ear and had to know by memory the melodies and lyrics of thousands of ilahis. This, in turn, meant possessing a very advanced knowledge of music ... The qualities required of a zakirbaşı demonstrate both the extraordinary richness of Turkish Sufi Music and the scale and depth of the music performed within the Sufi orders (Güney, 1997, pp. 6–7).

Although the zakirbaşı acted as the leader of the musical group within the ritual, he was himself directly subordinate to the person leading the dhikr and directed the zakirs according to that person's instructions (Panya, 2019, p. 31). This reveals the hierarchical organization within Sufi orders.

Although religious texts were written by hand, the melodies of musical compositions were generally taught from ear to ear through meşk. This tradition of meşk continued within Sufi orders for centuries through teacher-student relationships. However, very few of these works were written down using existing notation systems, and those that were notated could not be widely reproduced. Unfortunately, thousands of works in both large and small compositional forms disappeared permanently with the deaths of the teachers, sheikhs, pirs, zakirbaşıs, zakirs, or musicians who knew them. The religious and secular musical works that have survived to the present were likewise transmitted through the contributions of these individuals (Güney, 1997, p. 151).

Although places such as asitanes, bimarhanes, and dârüşşifas were among the most important spaces in which music was performed, religious works were generally performed in mosques and tekkes. Tekkes in particular were important spaces where all kinds of music, especially religious music, were performed and listened to, where musical instruments were taught, and where individuals interested in music could learn and develop into musicians. Many dergâhs, tekkes, and zaviyes, particularly Mevlevi lodges, served for many years as schools and played important roles in the teaching and dissemination of music (Demir, 2010, p. 374). "By bringing music masters together with those eager to learn music and thereby enabling the transmission of knowledge and experience, tekkes functioned as conservatories and played an important role in the training of many composers, performers, and theorists of Turkish Music. From this perspective, it may be said that it is almost impossible to encounter a musician who did not benefit from Sufi culture or breathe its atmosphere" (as cited in Demirtaş, 2007, p. 23).

Musicians affiliated with Sufi orders who entered the Ottoman musical world contributed to the expansion and support of secular music not only through the music they performed in their own tekkes but also through compositions they produced in secular contexts (Bilir, 2022, p. 208; Feldman, 2024, p. 95). Strong documentary evidence also exists indicating that in other Sufi orders in which music acquired importance alongside dhikr, such as the Halvetiye, Gülşeniye, and Kadiriye, not only religious music but all kinds of music were practiced through meşk (Demir, 2010, p. 374).

Although the mystical philosophy of music was developed most consistently by the Mevlevi, this understanding appears to have been adopted by most other Sunni Sufi orders as well. The principal difference between the musical

forms cultivated by these orders was that, while the Mevlevis incorporated composed sequences based on cyclical rhythms and various musical instruments into their ayins, the other orders remained more closely aligned with Sufi musical traditions outside Türkiye by prohibiting melodic instruments in their rituals. In their dhikr ceremonies, which incorporated various musical forms, these orders focused on free-rhythm, non-metric genres such as durak, naat, and temcid, without following a rigidly predetermined sequence (Feldman, 2024, p. 93). Although they were not composed and performed within a cyclical structure, some tevşih ilahis were musically as sophisticated as the “beste” genre of Court music (as cited in Feldman, 2024, p. 95).

The importance of these orders in the institutionalization of Ottoman music did not derive solely from their production of distinctive religious or mystical repertoires. The continuity of musical roles such as zakir and zakirbaşı, together with the participation of their members in mosque, Court, and secular musical circles, created an institutional sphere of circulation between tekke-based music education and urban musical life.

In Feldman’s book (2024), a fundamental distinction is made between the Mevlevis and other Sunni Sufi orders in terms of their musical approaches, with particular emphasis placed on the Halveti, Gülşeni, Celveti, and Kadiri orders. According to Bilir (2022, p. 234) and Behar (2019, p. 28), the Gülşeni, Halveti, and especially the Mevlevi orders, which were among the Sufi movements that most strongly influenced society, constituted important elements of musical life. In the early seventeenth century, some Sufi orders became central institutions of musical activity and continued to develop and diversify, although their number gradually declined during the seventeenth and eighteenth centuries. Musicians affiliated with these orders attached importance to musical production and performance for use in their own religious rituals and also extended their activities into the sphere of secular music.

Halvetiye is a Sufi order that embodies a musical art reflecting Turkish customs, sentiments, and modes of thought. As one of the most widespread and widely accepted Sufi orders among Muslim Turks in Anatolia and throughout the Ottoman lands, it made major contributions to Turkish Music together with the Mevlevi and Bektaşî orders. It included and trained some of the most distinguished musicians of Turkish Music. As a Turkish Sufi order, Halvetiye adopted the practice of vocal dhikr, and the music used in collective rituals played a major role in revealing, developing, and disseminating the distinctive characteristics of Turkish Sufi Music among the broader population (Güney, 1997, pp. 20, 150).

The Halvetiye, a Turkish Sufi order, originated in fifteenth-century Azerbaijan. Its influence on the Ottoman Court began during the reign of Bayezid II, was revived during the reign of Süleyman the Magnificent, and continued until the end of the sixteenth century. In the early eighteenth century, the Celvetiye, a branch that attached particular importance to music, became influential at the Court. Individual Halveti zakirs and lay members of the order continued to serve as important carriers of the secular vocal art tradition until the twentieth century. Since the period of the most intensive interaction between the Halvetis and the Court coincided with an early period for which musical documentation is limited, the full extent of this reciprocal interaction remains unknown (Feldman, 2022, p. 243; Feldman, 2024, p. 94). In Halveti tekkes, the musical office defined as zakir or zakirbaşı, which involved directing the dhikr, occupied an important position. At the same time, many dervish zakirs also served as muezzins, naathans, or preachers in mosques that were not affiliated with tekkes. This dual function revealed the inherent potential of Sunni Sufi orders to establish both vertical and horizontal social connections (as cited in Feldman, 2024, p. 94).

Gülşeniye; among the other Sunni Sufi orders, Gülşeniye was the one closest to the Mevlevi Order in terms of musical culture (as cited in Feldman, 2024, p. 93). The Gülşeni Order, which no longer survives today, had already emerged in the sixteenth century as a synthesis of Halveti and Mevlevi traditions. In general, the Gülşeni ritual may be said to have been based more on Halveti dhikr than on Mevlevi sema (Feldman, 2022, p. 28; as cited in Feldman, 2024, p. 93).

One of the clearest examples of the contribution that a member of a Sufi order could make to the musical environment of the Court, as well as the potential role that such a figure could play in musical transmission there, is Sheikh Derviş Ömer of the Gülşeni Order. Derviş Ömer, a master musician who came to Istanbul toward the end of Süleyman the Magnificent’s reign and remained a musahib of the sultans until the reign of Murad IV, thus maintaining a very close relationship with the Court for nearly three quarters of a century, could hardly have been unfamiliar with

the musical community of the Court or remained outside musical exchange and interaction with its members (Bilir, 2022, p. 234).

Musical exchange and interaction also continued outside the Court. According to Ergun (1942), the Gülşeni and Mevlevi orders were among the reasons for the dissemination of Turkish Music in Egypt. İbrahim Gülşeni, the founder of the Gülşeni Order, was sent to Egypt by his sheikh, and the tekke he established there gained great popularity in subsequent centuries and developed into a major asitane (as cited in Güney, 1997, p. 3). “With the spread of Sufi orders such as Gülşeniye and Mevleviye, numerous Turkish musicians were trained and settled in these regions. Sufi orders also functioned as major schools in the dissemination of Turkish culture” (Güney, 1997, p. 4).

Celvetiye is a Sufi order that emerged through separation from the Halveti Order. It was a branch of Halvetiye that attached great importance to music and became influential at the Court in the early seventeenth century. Founded by Aziz Mahmud Hüdâyi, the Celveti Order developed rapidly within a very short period, and particularly during the eighteenth century entered a period of rapid expansion in Istanbul, Bursa, Balıkesir, Edirne, and the Balkans. As a result, the order considerably increased its influence (Feldman, 2024, p. 94; Ünal, 2012, pp. 95, 102).

Celvetiye, which had a major influence on Turkish society in Istanbul, was strongly influenced by Halvetiye, to which it was connected through its spiritual lineage. However, it differed from Halvetiye both in the method followed for attaining spiritual truth and in its conception of music. Celveti musicians participated in both dervish music and Court music. The Polish musician Bobowski, who served as a slave musician at the Court in the seventeenth century and about whom concrete information is available, compiled *Mecmua-i Saz ü Söz* and authored various short works. He later converted to Islam, took the name Ali Ufki Bey, and became affiliated with the Celveti dervish order, which was influential at the Court in the early seventeenth century. This affiliation may explain why a substantial portion of the Sufi works in his collection derives from this context (Demirtaş, 2007, pp. 36, 93; Feldman, 2022, p. 220; Feldman, 2024, p. 60).

Kadiriye, together with Halvetiye and other orders, is evaluated among the Sunni Sufi orders whose conception of music differed from that of the Mevlevis. The Kadiri Order, one of the most widespread Sufi orders across the Islamic world, was founded by Abdülkadir Geylani. Since Geylani received instruction in fiqh and hadith during his education, it may be stated that the Sunni understanding remained strongly dominant even in the branches of the order that later spread across a broad geographical area. Sunni Sufism, systematized by al-Ghazali, was institutionalized by Abdülkadir Geylani within the organizational structure of the Sufi order and disseminated across a wide geographical area.

Among its principal characteristics were the exclusion of melodic instruments from rituals and the prominence of a dhikr-centered approach. Nevertheless, Kadiri dervishes and lay affiliates also participated outside ritual contexts in secular art music as hanendes (performers) and composers (Feldman, 2024, p. 93; as cited in Panya, 2019, p. 18).

Conclusion and Discussion

The study determined that institutionalization in Ottoman-Turkish music had a broader structure than the mere physical or administrative existence of institutions. The continuity of musical activities across different social environments and their transmission between these environments emerged as one of the fundamental indicators of institutionalization. This result is consistent with Berger and Luckmann’s (1966) approach, which explains institutionalization through the continuity of repeated social practices. From the perspective of this study, the essential characteristic of institutionalization lies less in the uninterrupted existence of particular institutions than in the capacity of musical practices to be reproduced across different institutional and social structures.

Meşk and Intergenerational Continuity

Meşk was identified as one of the fundamental mechanisms of institutionalization that ensured the intergenerational continuity of musical knowledge and repertoire in Ottoman-Turkish music. This result is consistent with Berger and Luckmann’s (1966) approach, according to which repeated practices become habitual and acquire historical continuity through institutionalization. This study demonstrates that meşk was not merely a method of music

education, but also a mechanism of continuity that enabled musical knowledge, repertoire, and performance practices to be reproduced across institutional boundaries.

Circulation of Musicians and Repertoire

The circulation of musicians among the Court, Sufi orders, and urban circles demonstrated that the institutions of Ottoman-Turkish musical life were not isolated structures. This result is consistent with Becker's (1982) Art Worlds approach, which explains artistic production through cooperation, interaction, and shared conventions among different actors. This study demonstrates that the circulation of musicians was not merely a form of individual mobility, but also a mechanism of institutionalization that enabled musical knowledge, performance practices, and repertoire to be transferred among different institutional environments.

Patronage and Organizational Support

The study concluded that Court patronage did not merely provide economic support, but also constituted one of the fundamental mechanisms of institutionalization by ensuring the employment and training of musicians and the continuity of musical production. This result is consistent with DeNora's (1991) approach to the relationship between patronage and the social and organizational conditions of musical production. This study demonstrates that patronage in Ottoman-Turkish music was not merely a relationship between artist and patron, but an institutional mechanism that organized musical production and supported professional musicianship.

Interinstitutional Interaction and Polycentricity

The study concluded that the Court, the Mevlevi Order, other Sufi orders, and urban musical circles in Ottoman-Turkish music did not operate independently of one another, but rather functioned through mutual interaction. This structure can be explained by jointly considering Berger and Luckmann's (1966) approach to continuity and reproduction, Becker's (1982) emphasis on networks of cooperation, and DeNora's (1991) approach to organizational support. This study demonstrates that institutionalization in Ottoman-Turkish music developed not through the central dominance of a single institution, but through a polycentric structure based on mechanisms of transmission, circulation, and support that connected different institutional environments.

The original contribution of this study lies in bringing together Feldman's findings, which were presented across different historical contexts, and explaining the institutionalization process of Ottoman-Turkish music within a holistic framework. The study demonstrates that institutionalization occurred not merely through the existence of particular music institutions, but through the combined operation of continuity through meşk, the circulation of musicians and repertoire, cooperation among actors, and mechanisms of patronage. In this way, Feldman's historical findings were transformed, through the approaches of Berger and Luckmann (1966), Becker (1982), and DeNora (1991), into an analytical framework for explaining musical institutionalization.

As a result of the historical and theoretical analysis conducted in this study, the conclusions regarding the institutionalization of Ottoman-Turkish music are summarized in Table 3.

Table 3. Key results regarding institutionalization in Ottoman-Turkish Music

Category	Results Obtained from the Study
Historicity	1. The historical continuity of Ottoman-Turkish music was ensured through the reproduction of musical practices across different institutional and social environments.
	2. The continuity of musical production depended less on the uninterrupted existence of a single institution than on the continuity of relationships among different institutions and actors.
Institution / Institutionalization	3. Institutionalization in Ottoman-Turkish music displayed a polycentric rather than a single-centered structure.
	4. It exhibited a dynamic character that adapted to changing actors and organizational structures throughout the historical process.
	5. It was not limited to formal institutions but also continued through musical transmission outside institutional structures.

	6. The institutional structure of Ottoman-Turkish music can be explained through the relationships among institutions, actors, and musical practices rather than through institutions alone.
	7. Institutions in Ottoman-Turkish music functioned as interconnected structures linked through the circulation of musicians and repertoire.
Court	8. The Court constituted one of the principal institutional centers for the employment, education, and patronage of musicians.
	9. Court patronage functioned as a mechanism that ensured the employment of musicians and the continuity of musical production beyond merely providing economic support.
	10. The central position of the Court in musical life changed over time, while the social basis of musical production expanded.
	11. Enderun played a role in the organized continuation of musician training within the Court.
	12. Meşk constituted one of the principal mechanisms of institutionalization ensuring the intergenerational continuity of musical knowledge and repertoire.
	13. Meşk, patronage, the circulation of musicians, and the transmission of repertoire emerged as complementary mechanisms of institutionalization.
	14. The continuation of the meşk tradition outside the Court demonstrated that musical continuity was not dependent on a single institution.
	15. The Meşkhane played a role in organizing music education and transmission within the Court.
Musicians	16. The social origins and professional statuses of musicians became increasingly diverse throughout the historical process.
	17. The circulation of musicians among the Court, Sufi orders, and urban circles facilitated musical interaction among institutions.
	18. The circulation of musicians enabled musical knowledge, performance practices, and repertoire to be transferred among different environments.
	19. The coexistence of free and unfree musicians within the same musical sphere demonstrated the simultaneous existence of different forms of professionalism.
	20. The participation of musicians of artisan origin in Court circles demonstrated the existence of social and professional mobility within the musical field.
	21. Non-Muslim musicians were among the actors participating in the production and transmission networks of Ottoman-Turkish music.
	22. The gradual status structure observed among female musicians demonstrated that musical specialization and professional advancement within the Court possessed an organized character.
	23. Mehter-i birun ensembles contributed to the dissemination of the art-music repertoire among urban circles outside the Court.
	24. Changes in the devşirme/kul system transformed the social and professional structure of Court musicianship.
Mevlevi and Other Sufi Orders	25. Mevlevihanes constituted one of the principal institutional centers for the transmission of the classical repertoire outside the Court.
	26. Provincial Mevlevihanes played a role in transmitting musical norms and repertoire to different regions.
	27. The participation of musicians affiliated with other Sufi orders in secular musical life demonstrated that religious and secular musical environments were not separated by rigid boundaries.
	28. The service of dervishes affiliated with the Mevlevi and other Sufi orders at the Court as hanendes and sazendes demonstrated the existence of a permeable network of musicians between the Court and Sufi circles.

In conclusion, institutionalization in Ottoman-Turkish music was a dynamic process that developed through the reciprocal relationships among institutions, actors, and musical practices. The study demonstrates that this process was realized through the combined operation of mechanisms of continuity, circulation, reproduction, and patronage. From this perspective, the institutional history of Ottoman-Turkish music should be understood not merely as a history of institutions, but as a process of institutionalization through which musical practices and social relationships acquired continuity.

Biodata of Author



In 1994, she entered İzmir Işıl Saygın Anatolian Fine Arts High School and began her violin studies with Galip Çevik. In 1998, she began her undergraduate education in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Gazi University. She began her master's degree in 2002 and her doctoral studies in 2005 in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Institute of Educational Sciences, Gazi University. She continued her violin studies with Prof. Feridun Büyükkaksoy during her undergraduate, master's, and doctoral coursework, and with violinist Menevşe Aydoğdu, who served as concertmaster of the Presidential Symphony Orchestra (CSO), during the dissertation stage of her doctoral studies.

Throughout her education, she participated in various concerts in Türkiye and abroad. In 2004, she was appointed as a research assistant in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Niğde University. In the same year, she was assigned by the Council of Higher Education (YÖK) to Gazi University to complete her postgraduate education and worked there as a research assistant until 2013. During this period, she performed with the Gazi Academic Chamber Orchestra under the direction of Şinasi Çilden, a cellist with the Presidential Symphony Orchestra. In 2014, she was appointed Assistant Professor at Niğde Ömer Halisdemir University, and in 2021 she received the title of Associate Professor. Angı currently serves as a faculty member at the same university.

Academia.edu: <https://ohu.academia.edu/ÇiğdemEdaAngı>

Researchgate: <https://www.researchgate.net/profile/Cigdem-Angı>

References

- Adar, Ç. (2014). Halveti Şâbanî inancında adetler ve müziğe yönelik inanç ve tutumların incelenmesi (An examination of customs and beliefs and attitudes toward music in the Halveti Şâbanî tradition). *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 147–170. <https://doi.org/10.12780/UUSBD304>
- Akkutay, Ü. (1984). *Enderun Mektebi (The Enderun School)*. Gazi Üniversitesi.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler (Essays on classical Turkish music)*. Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1988). Osmanlı'da musiki öğrenim ve intikal sistemi: Meşk (The system of music learning and transmission in the Ottoman Empire: Meşk). *Defter*, 7, 83–108.
- Behar, C. (1993). *Zaman, mekân, müzik: Klasik Türk musikisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım (Time, space, music: Education [meşk], performance, and transmission in classical Turkish music)*. Afa Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı Türk musikisinin kısa tarihi (A brief history of Ottoman-Turkish music)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin Books.
- Bilir, O. (2022). *Osmanlı'da yüksek müzik alanının teşekkülü ve yeniden üretimi (The formation and reproduction of the field of high music in the Ottoman Empire)* [Unpublished doctoral dissertation]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Coşkun, F. (2013). Geleneksel Türk sanat müziği eğitiminde kurumsallaşmanın tarihsel evrimi (The historical evolution of institutionalization in traditional Turkish art music education). *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 3, 149–157. <https://izlik.org/JA54GG74ML>
- DeNora, T. (1991). Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, 97(2), 310–346. <https://doi.org/10.1086/229781>
- Demir, A. (2010). İslam tasavvuf kültüründe mûsiki âdâbı (Musical etiquette in Islamic Sufi culture). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(2), 367–388. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001048
- Demirtaş, Y. (2007). *XIX. yüzyıl İstanbul'unda tekke mûsikîsi (Tekke music in nineteenth-century Istanbul)* [Unpublished doctoral dissertation]. Ankara Üniversitesi.
- Feldman, W. (1997). Structure and evolution of the Mevlevî ayân: The case of the third selâm. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 42–58). Swedish Research Institute in Istanbul.
- Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *Yıllık: Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>

- Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.
- Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Vol. 177). Brill.
- Feyzi, A., & Kılıç, Ü. (2025). Osmanlı Devleti'nin müzik politikası üzerine bir değerlendirme: Osmanlı'da müzik kültürü ve patronaj (An evaluation of the music policy of the Ottoman State: Music culture and patronage in the Ottoman Empire). *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 64, 305–324. <https://doi.org/10.21563/sutad.1682665>
- Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde müzik kültürüne genel bir bakış (An overview of music culture in the Ottoman State). *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 1–12. <https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242>
- Güney, A. (1997). *Halvetilerde musiki (Music among the Halvetis)* [Unpublished master's thesis]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kaptan, M. N., & Kaptan, V. (2019). Osmanlı döneminde musiki eğitimi veren kurumlar üzerine bir inceleme (An examination of institutions providing music education during the Ottoman period). *JIA Journal*, 2(2), 40–52. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.25873>
- Karataş, Ö. S. (2014). Klâsik Türk müziği eğitiminde bir saray üniversitesi: Enderun Mektebi (A palace university in classical Turkish music education: The Enderun School). *Electronic Turkish Studies*, 9(2), 869. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6534>
- Panya, P. (2019). *Kadiri ve Cerrahi ritüellerindeki kıyami zikrin müziksel açıdan incelenmesi (A musical examination of kıyami dhikr in Kadiri and Cerrahi rituals)* [Unpublished master's thesis]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Sarı, G. Ç. (2019). “Osmanlı-Türk müziği” kimliğinde İstanbul-Saray patronajının etkileri (The effects of Istanbul-Court patronage on the identity of “Ottoman-Turkish music”). *The Journal of Academic Social Science Studies*, 75, 251–260.
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları (Music education and music institutions in Ottoman palaces). *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2(2), 171–182. <https://izlik.org/JA85PR82AR>
- Temiz, E. (2010). Türkiye’de Cumhuriyet döneminden önce kurulan resmi ve gönüllü müzik kuruluşları (Official and voluntary music organizations established in Türkiye before the Republican period). *Journal of New World Sciences Academy*, 5(4), 324–332. <https://doi.org/10.12739/10.12739>
- Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde önemli kurumlar (Important institutions in the Ottoman State). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107–128. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı (Musical life in the palaces during the Ottoman period). *Belleten*, 41(161), 79–114.
- Ünal, M. (2012). Tasavvuf tarihi içinde Celvetilik (Celvetism in the history of Sufism). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 91–104. <https://izlik.org/JA46PS98PY>
- Yücel, H. (2019). Osmanlı saraylarındaki musiki kurumları: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, Dârülelhan (Music institutions in Ottoman palaces: Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-ı Hümayun, and Dârülelhan). In *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler III (Various perspectives on music culture III)* (pp. 7–22). Eğitim Yayınevi.