



BİR DÜNYA MÜZİK

OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ'NDE BATILAŞMANIN İZLERİ

Hazırlayan: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

Bir toplumda egemen ve yönetici sınıfın, maiyetinde sanatçı topluluğu bulundurması gelenek haline gelmiş, bu gelenek yan-kılarını tarih boyunca doğu ve batıda göstermiştir. Konu müzik açısından ele alındığında ise saray müzisyenliği kavramının ortaya çıktığı ve bu kişiler arasında besteciler, icracılar, müzik eğitimcileri ve teorisyenlerin bulunduğu tespit edilmektedir.

Osmanlı'nın köklü bir imparatorluk olarak varlığını ortaya koyması ve İstanbul'un başkent olması sürecinden evvel, Osmanlı- Türk Müziği'nin geçirdiği hazırlayıcı dönem ise doğu etkisiyle oluşmuş, Osmanlı'dan günümüze ulaşan sanat müziğinin ilk adımları Azerbaycan, Türkistan, Horosan, Herat ve Semerkant'ta atılmıştır. Söz konusu coğrafyada da saltanat müziği konumunda olan İslam-Doğu Müziğinin Osmanlı'ya etkileyen simaları, saray müzisyenliği ile varlıklarını ispatlamışlardır. 15. yüzyılda teori, 16. yüzyılda ise icra ve bestecilik geleneğinin doğudan Osmanlı'ya girişi Osmanlı – Türk Müziği ve Osmanlı Saray Müziğinin kimliğini oluşturması sürecini başlatmıştır.

Osmanlı-Türk Müziğinde Batılılaşmanın İlk İzleri: 16. yüzyılın ihtişamından sonra, ciddi derecede toprak kaybedilen Karlofça Antlaşması (1699) ile son bulan 17. yüzyıl, batıya ait bir oluşumun ilk kez Osmanlı-Türk Müziği'nde kullanıldığı bir dönemi simgeler.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan 'baticılık-batılılaşma' kavramları, en geniş tarifıyla Avrupa'nın toplumsal ve fıkırsel birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir (Mardin, 2002: 9). İşte Leh asıllı olduğu ve Kırım Tatarlarınca kaçırılıp, Enderun okuluna alındığı bilinen Alberto Bobowski, Santuri Ali Bey ya da Ali Ufki (Ufki mahlasıyla yazdığı şiirler sebebiyle) ile Osmanlı-Türk Müziği'nde batılılaşmanın ilk adımları atılmıştır. Ufki, Osmanlıca alfabenin kurallarına uyararak, bu alfabe ile sağdan sola yazım tekniğini kullanmış olsa bile, Osmanlı-Türk Müziği'nde batı notası ile eser tespit etmiş ilk müzik adamıdır. Avrupai nota Osmanlı'da kendisinden sonraki 200 yıl boyunca kullanılmamış olsa da, Ufki dönemine ait pek çok eseri form ve tür ayrımı yapmadan bu nota ile tespit etmeyi bilmiştir. Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz ü Söz (1650) adlı cöknü, hem dönem repertuarını, hem de Osmanlı'daki ilk batılılaşma nüvelerini temsil etmesi açısından 17. yüzyıla ait önemli bir mihenk taşı görevini görmektedir. Şekil 1'de mecmuada yer alan ilk eser görülmektedir.

Bu nüvelerin varlığını tekrar göstermesi III. Ahmet'in saltanatının ikinci devresine, Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın 12 yıl süren sadaret dönemine, bilinen adıyla Lale Devri'ne rastlamaktadır. Söz konusu dönemde sanat ve sanatçıya büyük destek verilmiş, Osmanlı-Türk Müziği doğudan bağımsız olarak varlığını ispat etmiştir. Patrona Halil İsyanı (1730) ile sona eren Lâle Devri'nde kâşaneler, sahil sarayları, kasırlar, havuzlar ve çiçek bahçeleri yapılmış, yaz geceleri Çırağan TEMAŞALARI, kış geceleri ise Helva Toplantıları



Şekil 1: Pîşrev-i Osmân Paşa El-Atik Der Makâm-ı Dügâh Hüseyinî Usûlêş Düyek (Elçin, 1975)

şeklinde adlandırılan bu toplantılarda edebiyat sohbetleri sonrasında müzik meşk edilmiştir. Devir bu özellikleriyle birlikte pek çok ünlü besteci ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır. Lale Devri'nin en tanınmış minyatür ustası Levnî'ye ait olan (?-1732) ve şair Vehbî'nin III. Ahmed'in dört şehzadesinin 1720'deki sünnet düğününü anlatan surnâmesinden alınan minyatürler dönemin müzik yaşantısındaki zenginliği de ifade etmektedir.

Lale Devri'nin Osmanlı'nın yüzünü batıya çevirdiği ilk yılları içinde barındırması ve ilk batılılaşma nüvelerinin dönem içerisinde yaşanması da; müziğin bu hareketler içinde yerini almasını sağlamıştır. Osmanlı'nın yaşadığı sarsıntılardan sonra, ne ülke içinde padişahın mutlak gücünden, ne de dışa dönük genişleme siyasetinden söz etmek mümkün değildir. Bu zamana kadar Osmanlı tüm sorunları kendine özgü kurallarının yeterince uygulanmasına bağlanmıştır. Ancak bu dönemde yönetim sürekli olarak küçümsediği bir yapıyı en azından inceleme ve onun kendisi karşısında elde ettiği başarıların nedenlerini araştırma anlayışı içine girmiştir (Hanoğlu, 1985: 1382). Bu nedenle Osmanlı Devleti bir zamanlar baş edemediği Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Avrupalılardan daha çok şey öğrenmeye, batılı ülkelere daha çok elçilik kurmaya, Avrupa kurumlarını kendine mal etmeye, kısacası Avrupalılaşmaya- Batılılaşmaya başlamıştır (Kunt, 1997: 64). Osmanlı yöneticilerinin bu aşamada arzuladıkları değişim, Batı'nın üstün olduğu kanaatine varılan teknolojinin imparatorluğa ithalinden ibarettir ve söz konusu elçiliklere gönderilen elçi ve temsilcilerin bıraktıkları sefaretname ve seyahatnamelerde ise batıda karşılaşılan yapının her alanda üstün olduğu işlenmiştir (Hanoğlu, 1985: 1382).

Bu yıllar saray ile birlikte, İstanbul halkının ve özellikle kadınların da evden çıkıp, eğlencelere katıldığı, Tamburi Mustafa Çavuş'un "Küçüksü'da Gördüm Seni" gibi şarkılarına konu olduğu bir dö-



nemdir. "Halk sanat ve zevk seviyesini şehir sanat ve zevk seviyesine ustalıkla tatbik etmeyi bilmiş", "şarkı formunda açtığı yepyeni bir çığır ile bugünün anlayışına, zevkine bütün tazeliği ve heyecanı ile seslenen bir seviyenin sahibi", şarkı formunun en önemli bestecilerinden biri olan Tamburi Mustafa Çavuş'un söz konusu döneme kadar kullanılmamış küçük bir form olan şarkı formunda verdiği eserler de dönemki farklılaşma olgusunun önemli simgeleridir (Özdemir, 2009: 8).

III. Selim Devri ve Batılılaşma Hareketleri: 18. yüzyılın ilk yarısında yaşanan Lale Devri'nden sonra, yüzyılın son çeyreğindeki III. Selim Devri hatta ekolü Osmanlı-Türk Müziği için doruk noktası olmuştur. III. Selim'in 18 yıllık (1789–1807) saltanat dönemi içinde yeni makamlar ve bir bestecilik furıyası içinde yeni ufuklar aranmıştır (Berker, 1985: 157).

III. Selim Fransız İhtilali'nin (1789) yapıldığı yılda hükümdar olmuş, Avrupa'nın ve komşularının Fransız İhtilali ile meşgul olmalarını fırsat bilerek, siyasi ve askeri alanda ıslahatlara girişmiştir. Fransa'dan etkilenen ve Batı usulü yenilikçiliği benimseyen bir padişah olarak III. Selim'in siyaset ve diplomasi alanında yaptığı bir takım düzenleme ve yenilikler, Osmanlı Devleti'ne batının etkisini kolaylaştırmıştır (Karal, 1988: 73). Selim önce orduyu ıslahtan işe başlayarak, Yeniçeri Ocağı'na dokunulmamak üzere, Nizâm-ı Cedid ordusunu kurmuştur (Okumuş, 2005: 22).

Yeni düzen anlamındaki Nizam-ı Cedid, dar ve geniş olarak iki durum için kullanılmıştır. Birincisi (dar anlamda) III. Selim devrinde Avrupa usulüyle yetiştirilmek istenen talimli askeri, ikincisi (geniş anlamda) ise III. Selim'in Yeniçeri'lileri kaldırmak, ulemanın nüfuzunu kırmak, Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın ilim, sanat, ziraat ve ticaret yönünden ilerlemelerine ortak yapmak için teşebbüs et-

tiği yenilik hareketlerinin bütününe ifade eder (Karal, 1988: 61).

Bir ekol olarak tanımlanabilecek olan bu devrin müzik hareketleri, kendisinden önce gelen dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza etmekle birlikte, yeni makam ve formların ilavesiyle geleneksel üslubun günümüze gelen sürecinde önemli bir dönüm noktasıdır. III. Selim ekolünün bu isimle oluşmasının ana sebebi; onun tek başına yarattığı bir müzik anlayışından çok, dönemde sanatçılara verdiği destek ve bu desteklere kendisinin de müzikal katkısıdır.

Askeri ve siyasi anlamda başlayan batılılaşma olgusu kültürel ve sanatsal hayat içinde kendisini göstermiş ve cedidler dönemi başlamıştır. Makam, form, müzik yazısı ve nazariyat konusunda yapılan çalışmaların patronajı III. Ahmet dönemi ile ortaya çıkmış ve doruk noktasına erişmesi III. Selim ekolüyle gerçekleşmiştir. III. Selim Ekolü içinde, İsmail Dede Efendi (1778–1846), Şakir Ağa (1779–1840) gibi gelenekten gelen anlayışı devam ettiren besteciler olduğu gibi, Basmacı Abdi Efendi, Tahir Ağa, Kemani Ali Ağa, Numan Ağa gibi şarkı formuna ya da raks müziği türleri olan köçekçe ve tavşancılara rağbet eden ve Hamamizade İsmail Dede Efendi ve ekole ismini veren III. Selim gibi hem geleneksel formlarda, hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde eserler veren besteciler yetişmiştir (Beşiroğlu, 2008: 5–7).

III. Selim ekolü içerisinde adı geçen Dede Efendi'den önemle bahsetmek gerekmektedir. Mevlevî âyinine, kâra, besteden 3/4'lük şarkı formu ve köçekçeye kadar uzanan çok geniş bir yelpaze içinde her türden eser vermiş olan Dede Efendi'nin halk müziği örnekleri denilen eserleri, aslında İstanbul'a ait şehir folklor parçalarıdır. İsmail Dede III. Selim'in ardından, II. Mahmut ve I. Abdülmecit dönemlerinde de saray müzisyenliği yapmış, ancak özellikle



Abdülmecit'in iktidarı; III. Selim ve II. Mahmut'tan büyük ilgi ve saygı gören Dede Efendi'yi saraydan uzaklaştıran yıllar olmuştur. Çünkü söz konusu iktidar yıllarında; toplumsal düzen ve askeri gücün sağlanması için, batılılaşma hareketleri sarayda kendisini farklı bir biçimde göstermeye başlamıştır.

II. Mahmut Devri ve Sonrasında Batılılaşma Hareketleri:

II. Mahmut (1808–1839) askeri yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturan yeniçerileri lağvetmiş, III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askeri birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir (Mardin, 2002: 11–12). Böylece ıslahatın daha rahat ilerleyebileceği, nispeten engelsiz bir yol açmıştır (Kunt, 1997: 93). Mahmut'un Yeniçeri Ocağını lağvetmesi, Osmanlı'nın geleneksel askeri müzik kurumu olan Mehterhâne'nin de ilgasına sebep olmuş, yine batı örneğiyle oluşturulmuş başka bir askeri müzik eğitimi ve icra kurumu olan Muzika-yı Hümayun 1828'de bir bando kimliği ile kurulmuştur. (Şekil 2a-b) Bandonun başına önce Fransız Manguel ve ardından İtalyan Guisepe Donizetti (şeflik dönemi: 1828-1856) getirilmiş, kurum zamanla saraydaki bütün müzik çalışmalarını bünyesinde toplayan bir okul haline gelmiştir.



Şekil 2a: Mehterhane (Osmanlı'da Resmi Kıyafetler, Arif Paşa Serisi 16) (<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/30>)



Şekil 2b: Bahriye Sıbyan Muzikası (Malumat Mecmuası, 1909)

Söz konusu hareket, yani batılı bir kimlikle kurulan orkestranın varlığı ve saraydaki tek askeri müzik kurumu haline gelmesi; batılılaşmanın saraya birebir etkisidir. Dönemin müzik yazarı Hamparsum ile batı notasını bando takımına öğreten Donizetti'nin Osmanlı'ya gelişi bu açıdan önemli bir olaydır. Çünkü Donizetti'nin ilk bando şefi kimliğiyle birlikte, batı notası da 1650'lerden sonra etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir. (Şekil 3) Batı müziğinin saraydaki varlığının belirgin başka bir kanıtı Donizetti'nin II. Mahmut'a ithaf ettiği "Marş-ı Sultanî" isimli ilk Osmanlı Marşıdır. Bu marşın ardından kurumun yabancı ya da Osmanlı uyruklu bestecileri makamsal yapıdan çok uzaklaşmadan, batının çok sesli yapısını bünyesine barındıran çeşitli marşlar bestelemişler ve bu marşları da dönemin padişahlarına ithaf etmişlerdir. Mahmudiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı, Reşadiye Marşı gibi.

Şekil 3: Guisepe Donizetti (Gazimihal, 1955: 47) ve Hamparsum Müzik Yazısıyla Yazılmış Suzidılara Peşrevi (Kişisel Arşiv)



II. Mahmut dönemi yönetim ve sarayın müziği teşvik işlevini Osmanlı-Türk Müziğiyle birlikte, batı müziğini de teşvik ederek yerine getirmeye başladığı bir dönemi simgelemektedir. Abdülmecit döneminde ise durum çok farklı bir hal almıştır. Padişah, büyük amcası III. Selim ve babası II. Mahmut dönemlerinde büyük ilgi ve itibar gör-

müş Dede Efendi'ye saygı gösterse de; ondan geçmişin tantanalı örneklerinin benzerlerini değil, hafif ve kıvrak parçalar dinlemek istemiştir. Dede'nin Abdülmecit'ten hacca gitmek için izin alması ve "bu oyunun tadı kaçtı" diyerek saraydan ayrılması da bir bakıma Osmanlı-Türk Müziği'nin saraydan gördüğü desteğin zayıfladığını simgelemektedir (Pekin, 1999).

3 Kasım 1839'da kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın getirdiği kısıtlamalar, II. Mahmut'un büyük oğlu Abdülmecit'in (1839–1861) babası denli mutlak bir hükümdar olmasına imkân bırakmamıştır (Kunt, 1997: 122). 8 Şubat 1856'da okunan, temel olarak Tanzimat Fermanı hükümlerini genişleten, İngiltere, Fransa, Avusturya ve Kırım Savaşı sonlarına doğru yabancı devletler tarafından barış için ön şart olarak koşulan Islahat Fermanı'na göre ise; Hristiyanlarla Müslümanlar arasındaki farklılıklar her alanda ortadan kaldırılacaktı. Tüm bu siyasi gelişmelerle birlikte, Tanzimat ve Islahat Döneminin padişahı Abdülmecit, sarayda kadın orkestrası kurmuş ve aynı zamanda Topkapı Sarayını bırakarak, batı tarzından inşa edilmiş Dolmabahçe Sarayında oturmaya başlamıştır. Ayrıca yurt dışına ilk kez ziyaret amacıyla giden padişah da Abdülmecit'tir. 1856 yılında Fransız Elçiliği'nin verdiği baloya katılan Abdülmecit'ten evvel yurt dışına pek çok defa elçi ve seyyah gönderilmişse de, padişahın bizzat yurt dışına gitmesi, batıya olan öykünmenin ne derece arttığını göstermektedir.

Makam müziğini seven, dinleyen, hatta bu alanda besteler veren iki Osmanlı padişahı III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinden sonra; doğu müziği- makam müziği yerine, batı nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa'dan Franz Liszt gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiş, Liszt Abdülmecit için bir marş bestelemiştir. 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynanmaya başlanmış, batıdan gelen sanatçıların bu temsilleri çoksesli müzik dünyasını zenginleştirmiş ve ardından 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyaları gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahnelemiştir. II. Abdülhamit'in de bu amaçla Yıldız'da bir tiyatro yaptırdığı bilinmektedir (Manrtan, 2000: 190).

Abdülmecit'in ardından tahta çıkan Abdülaziz (1861–1876), idari ıslahatı önemsemiş, merkeziyetçiliği hafifleterek, yerel halka idarede sınırlı ve kurumsallaşmış bir söz hakkı vermiştir. Sadece âyânın yararlanabileceği bu gelişme, yine de demokrasi yönünde atılmış önemli bir adımdır (Kunt, 1997: 146) Hem batı, hem de Osman-



lı-Türk Müziği alanındaki besteleri ve müzisyen kişiliği ile bilinen Abdülaziz, dönemin batılılaşma hareketlerine atfen çaldığı piyanonun yanında, iyi derecede lavta icracısı olan ve ney üfleyen bir padişah'tır. Yine kendisine ait eserler, özellikle Hicaz makamında besteliği sirto günümüzde halen severek icra edilmektedir.

Osmanlı Saray Müziği'ndeki Değişimler, Osmanlı-Türk Müziği'ndeki Batılılaşma Çabaları ve Şehir Müziğine Yansımaları: Batılılaşma hareketlerine saraydaki en büyük tepki, burayla ilişkide olan birçok bestecinin icra edilen yabancı parçalardan etkilenmesi ve nazire mahiyetinde eserler bestelemesi olmuştur. Bu eserler tabi ki onların yaratıcılıklarının sonuçlarıdır ki; Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin 3/4'lük vals ritmindeki "Yine Bir Gülnihâl" adlı şarkısı bu duruma önemli bir örnektir (Şekil 4).



Şekil 4: *Yine Bir Gülnihâl* adlı eserin ilk bölümü

Diğer bir tepki ise; hem imparatorluğun, hem de İstanbul'un merkezi olan sarayda Türk Müziği'ne verilen desteğin azalmasının; bu müziğin icracılarının mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamalarıdır. Sarayda kabul görmeyen Türk Müziği kendisine icra mekânı olarak saray dışını, yani şehir halk müziği mekânlarını seçmiştir. Lale Devri'yle birlikte İstanbul halkının ilgisi sebebiyle var olmaya başlayan şehir halk müziği; İstanbul'da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımının, mesirelerde, kahvehanelerde ve meyhanelerde genellikle raks eşliğinde icralar yapması ve hanende ve sazandelerin yanı sıra köçek, tavşan ve çengilerin bulunduğu kaba saz takımlarının şehir eğlence müziğine eşlik etmek üzere geliştirilmesi sonucunu getirmiştir (Aksoy, 1999: 807). (Şekil 5)

İşte sarayda batı müziği icra edilirken, sözü edilen ince saz ve kaba saz toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. İcra mekânlarının saraydan şehre taşınması ise Osmanlı Saray Müziği Kimliğindeki batılılaşma hareketlerinin en belirgin tepkileridir.



Şekil 5: *Enderûnî Fazıl'ın Hubanname ve Zenanname* adlı eserin verdiği meyhanede kaba saz icrası resmi (Kişisel Arşiv)

Sonuç olarak; Osmanlı'da yaşanan batılılaşma hareketlerinin doğal olarak müzik alanını da etkilediği, bir saltanat müziği kimliğine bürünen Osmanlı-Türk Müziği'nin, zaman içerisinde saraydaki konumu ve işlevini değiştirdiği söylenebilir. Opera, tiyatro ve orkestraların sayıları resmi itibarıyla gittikçe arttırılırken, gelenekten gelen fasıl icraları seyrekleşmiş ve solo icralar korolara oranla daha çok izleyici bulmuştur.

Belki de, "batının vals ritmiyle Türk Müziği eserlerinin bestelenebileceğini kanıtlamak isteyen" Hammamizade İsmail Dede Efendi, dünyevi duygular üzerine kurulmuş şarkılarıyla "Türk Müziği'nin romantik dönemini başlattığı düşünülen" Hacı Arif Bey (1831–1884) ve yine bir başka şarkı bestekârı Şevki Bey gibi müzisyenler daha küçük formların ve küçük usullerin de dinlenilir ve sevilir olmasını sağlayan müzik adamları arasında başı çekmektedirler. Şarkı formundaki yeni arayışlar, daha fazla bölümlü şarkıların ve soru-cevaplı uzun aranağmeleri içeren şarkı türlerinin de rağbet bulmasına sebep olmuştur. Günümüzde gelenekten gelen meşk silsilesini takip eden ve geleneğin sembolü olan besteci, ses ve çalgı icracıları ile birlikte, geleneksel ekolü yeni bir bakış açısıyla takip eden müzisyenler ve tabi ki halkın temayülü Geleneksel Türk Müziği'nin (Osmanlı-Türk Müziği) 20. yüzyıla taşınmasını ve devamlılığını sağlamıştır.

Kanımızca bu zenginlik, Osmanlı-Türk Müziği'nin icra üslubu bozulmadığı sürece, geleneğin günümüze bağlanması sürecine önemli katkılardır. Ayrıca Türk Müziği Devlet Koroları, Türk Müziği Devlet Konservatuarları vb. devlet kurumları da Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin yine devlet katında desteklenerek, yeni icra anlayışı ve bağlamıyla 21. yüzyıla taşınmasının önemli destekçileridir.

- KAYNAKLAR :** AKSOY, B., (1999). "Osmanlı Musiki Geleneği'nde Kadın", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, S. 10, s. 788-800.
 BEŞİROĞLU, Ş.Ş. (2008). "Ölümünün 200. Yılında Sultan III. Selim", *Bestekarlar Serisi: 1*, İTÜ TMDK Yayınları: İstanbul
 BERKER, E. (1985). "Türk Musikisinde Dönemler", *Erdem*, S. 1, s. 147-168.
 ELÇİN, Ş. (1975). *Ali Ufki-Mecmua-i Saz ü Söz*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
 HANIOĞLU, Ş. (1985). "Batıcılık", *Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları.
 KARAL, E.Z., (1988). "Osmanlı Tarihi", *Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)*, c.5, TTKY: Ankara.
 KUNT, M., AKŞİN, S., TOPRAK, Z. ve ÖDEKAN, A., (1997). "Türkiye Tarihi III- Osmanlı Devleti 1600-1908", Cem Yayınevi:İstanbul.
 GAZİMİHAL, M. R., (1955). *Türk Askeri Müzikleri Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
 MARDİN, Ş., (2002). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları:İstanbul.
 OKUMUŞ, E., (2005). III. Selim Dönemi Yenileşme Çabaları, *Kamu Hukuku Arşivi Dergisi*, Mart: 20-24.
 ÖZDEMİR, S. (2009) *Tanburi Mustafa Çavuş*, *Bestekarlar Serisi: 2*, İTÜ TMDK Yayınları: İstanbul
 PEKİN, E., (1999). *Sultani Bestekarlar*, CD/ Kitap, Kalan Müzik, İstanbul.
 ÜLKEN, H.Z., (2001). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları: İstanbul.