

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**

# **KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Serpil ERGÜL**

**Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA**

**İstanbul – 2010**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nda tez olarak hazırlanmıştır.

Müzik hem bir sanat, hem de bir bilimdir. Duygusal olarak algılanışının yanı sıra akıl ile de kavranabilir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumunu belirlediği gibi, gelişim ve değişimini de sağlayan bir organik yapıdır. Genel olarak üst yapı diye tanımlanan kültür, özel olarak müzik; her toplumda, toplumsal gelişime paralel bir seyir izler. Toplumsal yaşamdaki sınıfsal ayrışmalar aynen müziğe de yansır. Toplumların iktisadi yapısı ile kültürel yapıları arasında kaçınılmaz bir bağ vardır. Bir başka ifade ile alt yapı ile üst yapı birbirini etkiler. Bu çalışmanın hedefi de, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği alanındaki değişimleri inceleyerek toplumsal değişimin dinamiklerini anlamaktır.

Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde de devam eden batılılaşma ve modernleşme sürecinin; müzik, özellikle de Klasik Müziği üzerindeki etkilerini kapsayan bu çalışmanın, bu konuda çalışacak olan araştırmacılara örnek teşkil etmesini dilerim.

Çalışma sürecimin başlangıcından sonuna kadar, gerekli bütün yardım, tavsiye ve yönlendirmeleri yapan, karşılaştığım problemlerin çözümünde deneyimlerinden yararlandığım sayın hocam Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA'ya katkılarından dolayı teşekkür ederim. Fikirlerini benden esirgemeyen ve bilgilerinden yararlandığım Yrd. Doç. Dr. Çetin KÖRÜKÇÜ'ye, gösterdiği özveri ve desteğinden dolayı da ablam Meral ERGÜL'e teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2010

Serpil ERGÜL

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>KISALTMALAR LİSTESİ</b> .....	<b>III</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	<b>IV</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>V</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VI</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ</b> .....	<b>3</b>
<b>3. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ’NİN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR</b> .....	<b>5</b>
3.1. Temel Eğitim Kurumları .....	6
3.1.1. Mehterhâne.....	7
3.1.2. Mevlevihâne.....	9
3.1.3. Enderun .....	10
3.1.4. Özel Meşkhâneler .....	11
3.2. Tanzimat Öncesi Klasik Türk Müziği.....	12
<b>4. TANZİMAT VE BATILILAŞMA (1826-1839)</b> .....	<b>14</b>
4.1. Tanzimat’ı Hazırlayan Gelişmeler .....	14
4.2. Tanzimat Fermanı’nın Hazırlanması ve İlânı .....	16
4.3. Tanzimat Dönemi ve Sosyo-Kültürel Değişim .....	17
4.4. Müzikte Değişim ve Gelişim-Mızııkay-ı Humayun’un Kurulması .....	18
4.5. Hacı Arif Bey-Klasik Türk Musikisi’nin Popülerleşmesi.....	19
4.6. Dede Efendi ve Geleneksel Müziğin Direnişi.....	20
4.7. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar Müzik.....	20

<b>5. CUMHURİYET DÖNEMİ.....</b>	<b>22</b>
5.1. Batılılaşma ve Çağdaşlaşma Çabalarında Müziğin Yeri.....	22
5.2. Cumhuriyet Döneminde Gelişen Olaylar.....	24
5.3. Mızıka-ı Hümayun, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası Oldu .....	24
5.4. Türk Beşleri.....	26
5.5. Klasik Türk Müziği'nin Yasaklanması ve Yaşanan Tartışmalar .....	27
5.6. Arap Müziği Etkisi ve 'Arabesk' Kelimesinin Çıkışı.....	29
5.7. Tek Sesli-Çok Sesli Müzik Tartışması.....	31
5.8. 1950 Sonrası Klasik Türk Musikisi .....	33
5.9. Türk Musikisi Nazariyatının İncelenmesi ile İlgili Yayınlar ve Metodlar...	36
5.10. Atatürk ve Cumhuriyet Döneminde Müzikte Kurumsal Yapılanma .....	38
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>43</b>
<b>7. KAYNAKLAR .....</b>	<b>48</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>50</b>

## KISALTMALAR

<b>a.g.e.</b>	: Adı geçen eser
<b>a.g.m.</b>	: Adı geçen makale
<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>c.</b>	: Cilt
<b>M.Ö.</b>	: Milattan Önce
<b>M.S.</b>	: Milattan Sonra
<b>Pt</b>	: Punto
<b>S.</b>	: Sayı
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

## ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

### Minyatürler

Şekil 3.1 : Saray Bahçesinde eğlence. Ud, Çengi, Def. XVI yy. başları.

I. Ahmed Albümü'nden. .... 6

Şekil 3.2 : III. Ahmed zamanında mehter takımı, Levni, Topkapı Sarayı ..... 8

Şekil 3.3 : Mehter Takımı. .... 9

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı	: Serpil ERGÜL
Anabilim Dalı	: Sosyal Bilimler
Programı	: Türk Musikisi
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Temmuz 2010

## KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

### ÖZET

Kültür ve özellikle müzik; her toplumda, toplumsal gelişime paralel bir seyir izler. Toplumsal yaşamdaki sınıfsal ayrışmalar aynen müziğe de yansır. Toplumların iktisadi yapısı ile kültürel yapıları arasında kaçınılmaz bir bağ vardır. Bu nedenle bir toplumun sosyo-ekonomik yapısına bakarak genelde kültürel yapısı, özelde ise müziği hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Aynı şey, tersi için de geçerlidir. Yani bir toplumun kültürel yapısını inceleyerek o toplumun tarihsel, sosyal ve iktisadi gelişimi hakkında bilgi edinebiliriz.

Bu nedenle, çalışmaya başlarken ilk olarak Klasik Türk Müziği'nin genel tarihi hakkında bilgi toplanmış, konu ile ilgili kitaplar okunup; kitapçı, sahaf ve kütüphanelerde eser taraması yapılmıştır. Bu kaynak kitaplardan yapılan alıntılar çalışmaya temel oluşturmuştur.

Sonunda ortaya çıkan tespitler yukarıda ifade ettiğimiz gibi her ülkede ve her toplumda olduğu gibi, Türkiye'de de, toplumsal ve kültürel değişimler sanatsal hayatı doğrudan etkilemiştir. Bu toplumsal kültürel değişim sürecinin en hızlı ve sancılı yaşandığı dönem ise Cumhuriyetin ilk yılları olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği, Batılılaşma, Tanzimat, Mehterhâne, Enderun, Sosyal Değişim.

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Serpil ERGÜL  
Field : Social Sciences  
Program : Turk Music Supervisor  
Supervisor : Assist. Prof. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA  
Degree Awarded and Date : Master – July 2010

## TURKISH CLASSICAL MUSIC AND SOCIAL CHANGE

### SUMMARY

In every society, culture and especially music is influenced by social factors. The music itself changes in line with the social developments, even social class differences are represented in music. There is also an inevitable link between the economic structure of a society and its culture. And this enables us having an insight about a society's culture and its music in particular, by examining its socioeconomics structure and vice versa is also possible, which means by exploring its culture you can learn about the historical, economic and social development of a society.

Prior to writing this thesis, we first carried out an in-depth literature search about the general history of Classical Turkish Music. Related books found in bookstores, second-hand shops and libraries were studied and related material gathered either from these resources are used in this study.

In this study we reached to the conclusion that, as its is stated above, similiar to other countries social and cultural changes have direct affect on Turkey's art life. And the early years of the Republic was the period during which the most drastic and radiical changes took place.

**Keywords:** Turkish Music, Westernisation, Tanzimat (Ottoman reformation period between 1839-1876), Mehterhane (Ottoman Military Band), Enderun (Ottoman Imperial Academy), Social Change.



## 1. GİRİŞ

Yeryüzünde hiçbir şey durağan değildir. Her şey değişir. Toplumlar da değişir. Toplumsal yapılar, toplumsal dinamikler, toplumsal sistemler, toplumsal kurallar sürekli olarak bir değişim süreci içersindedir. Ve bu toplumsal değişmeyi kültürel değişmelerden ayırmak zordur. Bu yüzden tüm toplumsal değişmeleri sosyo-kültürel değişmeler olarak belirlemek gerekir.

“Toplumlar değişirken öyle bölük pörçük değişmezler, değişirken büyük olasılıkla toplumun hangi özellikleri değişirse, diğer özellikleri ile beraber zincirleme reaksiyona girerek, öbür taraflarını da değiştirirler. Yani toplum hem bir bütündür, hem de bu bütün sürekli değişmektedir. Değişirken de kendisini yeniden düzenler, yeniden bir bütün haline gelir. Değişmesi ve kendini yeniden düzenlemesi, yani çeşitli yönleri arasındaki ilişkileri yeniden oluşturması, doğası gereğidir. Bu anlamda toplum bir bütündür. Mutlaka değişir. Değişirken her yönünü yeniden ayarlar, düzenler” (Kıray, 1999:48).

Bu çalışmada da genel olarak toplumsal yapıdaki değişimler ve bu değişimlerin sosyo-kültürel alandaki etkileri üzerinde duruldu. Özel olarak da Osmanlı’dan Cumhuriyet’e, Cumhuriyet’ten yakın tarihimize geçen süreç içerisinde Klasik Türk Müziği’nin nasıl değişime uğradığı incelendi. Bu incelemenin temel kavramları da kaçınılmaz olarak Tanzimat, Batılılaşma ve çağdaşlaşma oldu.

Bu çerçevede, “Klasik Türk Müziği ve Toplumsal Değişim” adlı çalışmamız dört ana bölümden oluştu. İlk bölümde müziğin Türkler’deki genel tarihine yer verildi. İkinci bölümde, “Klasik Türk Musikisinin Eğitim Kurumları”; Mehterhane, Mevlevihane, Enderun ve özel meşkhaneler incelendi.

Üçüncü bölümde ele aldığımız “Tanzimat ve Batılılaşma” da ise; Tanzimat’ın getirdiği toplumsal, kültürel değişimler ve bunun Klasik Türk Musikisi üzerinde etkileri konu edildi.

Çalışmamızın son bölümünü ise “Cumhuriyet Döneminde Müzik” oluşturdu. Bu bölümde Cumhuriyet devrimlerinin müzikteki sonuçları değerlendirildi. Mızıkayı Hümayûn’dan Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası’na; Klasik Türk Müziği’ne konulan yasaktan; tek sesli, çok sesli müzik tartışmasına bir dizi uygulama ele alınmıştır.

Bu konularda yazılmış kaynak kitaplar incelenmiş, elektronik ortamda genel bir araştırma yapılarak bilgi toplama yoluna gidilmiş ve edinilen bilgilerden seçmeler yapılarak sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

## 2. TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ

Türklerin tarih sahnesine çıktığı ilk devirlerden günümüze kadar müzikle olan ilişkilerini ele alan Türk müziği tarihi, bu güne kadar detaylarıyla ele alınabilmiş bir bilim alanı değildir. Türk müziğinin yazılı kaynaklara dayanılarak anlaşılmaya çalışılan son sekiz yüz yıllık kesitine bakılarak daha önceki dönemlere ışık tutmamız hayli zor görünüyor.

Ancak tüm bu zorlukların yanı sıra, bazı Çin kaynakları, eski Uygurlar'ın ve Hatay (Hitay, Kutay) Türklerinin müziklerine ilişkin ilk bilgileri -kısıtlı da olsa- bizlere ulaştırmaktadır. Bununla birlikte İç Asya'da yapılan bazı arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular, Hunlar'da, Göktürkler'de ve Uygurlar'da gelişmiş bir müzik kültürünün varlığını haber vermektedir. Bu müzik kültüründe, çeşitli enstrümanlar, özgün bir nota sistemi ve geniş bir müzik repertuarı olduğu bilinmektedir. Bugün Türkiye'de yaşayan Türk müziği geleneğinin kökleri hakkında çok şey söylenebilirse de bunu Asya'daki köklerle birlikte anmak ve Anadolu'daki etkileşimleri de dikkate almak zorunluluğu vardır. Dolayısıyla Türk müziği denilince akla, dünyanın çeşitli bölgelerine yayılmış Türk topluluklarının özgün müzik kültürleri gelir ki bu da çoğunlukla birbirinde farklı karakterler gösteren müziklerdir. Müziği yapan ve uygulayan kişilerin daha ayrılmadığı, geleneksel seslerin o günün yaşantısı içinde yeniden üretildiği eski çağlarda, müziğin kutsal bir unsur olduğu düşünülmekteydi. Doğadaki seslerin birbirinin peşi sıra eklenmesiyle meydana getirilen bu sesler bütününe sihirli oldukları düşüncesiyle özel anlamlar yüklüyorlardı ve bu müzikleri ancak özel kişilerin icra etmesi söz konusuydu. Kam, Baksı, Ozan gibi din adamı, toplumsal önder, büyücü, şair gibi vasıfları bünyesinde barındıran bu kişiler aynı zamanda müzisyendiler. Müziğin sosyal işlevinin yanı sıra, dinsel işlevi de bu kişiler tarafından sağlanıyor ve uygulanıyordu. Dolayısıyla din ve sosyal hayatın bütünü aynı müzikle betimleniyor, benzer sesler bu hayatın müziğini ortaya koyuyordu.

Türkler Ön Asya'ya gelene kadar göçebe bir toplum yapısına sahip olduklarından, müzik icrasında kullandıkları çalgılar daima kolay taşınabilen

nitelikte algılar olmuştur. Müziklerindeki ses sistemi de buna paralel olarak kurgulanmıştır ve tamamıyla doğal sesleri içerir. Seslerin eğitim sürecinden geçen ve özgün bir bilinçle düzenlendiği ses sistemleri ilk dönemlerde kullanılmamakta idi. Ancak hemen belirtilmesi gereken husus şudur ki, Türk müziği denildiğinde akla gelen bazı özellikler vardır. Bunlardan birisi Türk müziğinin ağırlıklı olarak söz eşliğinde kullanılan bir müzik olmasıdır. Hatta bazı müzikologlar Türk müziğini sözel bir müzik olarak nitelerler. Edebiyat ve müziğin birbirinin ayrılmaz parçası olması söze yüklenen misyonla ilişkilidir. Türkler yazılı olmayan dönemde dahi büyük bir sözlü edebiyat geliştirmişlerdi. Bu geleneğin izlerini destani döneme kadar götürmek mümkündür. Sosyal hayatın tüm kesitlerinden izleri, felsefi, pastoral, didaktik örnekleri içeren bu edebiyat, Türklerin söze yüklediği misyon ve söze verdikleri önemin bir sonucudur. Böylesine gelişkin bir söz dağarcığının, toplumsal bütünlüğün sağlanması, geleneğin nesiller arasındaki bir bağ sağlanması için kullanılması muazzam bir repertuarı da beraberinde getirmiştir. Müziği söze eşlik eden ve onun daha etkili daha anlaşılır kılmak için bir araç olarak kullanıldığı da bir vakıadır.

algısal repertuar bu müziğin içinde son derece önemli ancak küçük bir bölümü oluşturur. İkinci önemli husus, tarihin bilebildiğimiz dönemleri içinde yer alan Türk müziğinin makamsal bir müzik olduğudur. Bu makam sisteminin, bugün kullanılan makam sisteminden zaman zaman farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. Örneğin Asya'da -bugün hâlâ var olan- kullanılan müzik sistemi Pentatonik (Beş Sesli) müzik sistemidir. Ön Asya'ya, Anadolu ve Balkanlara gidildikçe bu sistem yerini makamsal müziğe bırakmıştır. Türk müziğinin tarihsel seyrini böylesi bir kısa özetle vermek aslında yeterli olmamakla beraber, türlerin kendi gelişimlerini ve Türk müziği içinde konumlarını ilgili kısımlarda (Türk müziğinde Türler) bulmak mümkündür. Bu çerçevede Türk müziğinin başlangıç kabaca İslamiyet'ten önceki ve İslamiyet'ten sonra Türk müziği diye ikiye ayırmak mümkündür. (Çetin Körükçü, Erişim tarihi: 23.01.2010, <http://www.turkishmusicportal.org/history.php?id=1&lang2=tr>)

### 3. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ'NİN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR

Klasik Türk Musikisi, (buna Osmanlı sanat müziği diyenler de var.) amacı, işlevi, teknik ve estetik özellikleri bakımından Osmanlı toplumunun, kültürünü, sanatını yansıtır.

Uygulamadaki farklılıklar ise müziğin yaşadığı alanlara ilgilirdi. Yaşadığı alana göre şöyle bir tasnif yapabiliriz:

1. Saray ve konak müziği
2. Dinsel müzik
  - a- Cami ve mescit müziği
  - b- Tekke ve tarikat müziği (tasavvuf müziği)
3. Askeri müzik, mehter müziği
4. Meslek teşkilatları müziği
5. Eğitim müziği
  - Medrese müziği
  - Enderun meşkhane müziği
6. Kent eğlence müziği (Fasıl, ince saz)

Bu alan 14. ve 19 yüzyıllar arası için geçerlidir. 19. yüzyıldan sonra Osmanlı müziği, yeni bir boyut kazanır.

Klasik Türk müziği dinsel ve dindışı konular içeren, tek sesli, makamsal bir müziktir. Ancak oluşurken üç ana kaynaktan beslenerek senteze ulaştı. Bunlar:

1. İslam öncesi toplum müziği
2. Fars, Arap ve İslam müziği
3. Bizans, Eski Yunan ve diğer halkların müziğidir.

Her üç kaynak, ezgi, ritm, usul, biçim, çalgı, makam, konu ve dil bakımından birbirine etkide bulundu ve sentez bir müzik ortaya çıktı. Osmanlı Karay ve konaklarında, askeriye, tekkelerde, cami ve mescitlerde, medreselerde görülün müziklerin tümünde bu etkiler şöyle ya da böyle bulunmaktadır. Yüzyıllarca bir arada yaşamış insanların karşılık olarak kültür alışverişinde bulunması kaçınılmazdır. Türkler de başka halklarda bazı öğeleri alırken, kendileri de pek çok bakımdan diğer halkların kültürel dağarcığına katkıda bulundular. Kültürel alışveriş tarihin her döneminde oldu. Güçlü olan, uygarlık bakımından ileride bulunan haklar ve ülkeler diğer hakları ve ülkeleri daha çok etkiledi, hatta eritti. Oysa Osmanlılara, Arap, Acem ve İslam kültüründen büyük ölçüde beslemelerine karşı, diğer İslam ülkelerinde farklı bir kültür yaratılar. Aynı şekilde Bizans kültür ve sanatını, Rönesans'la birlikte, Batı sanatı ve tekniğini alarak kendi bünyesine uydurdular. Bu bakımdan Osmanlı kültür ve sanatı, kendine özgü özellikleri bulunan özgün bir kültür ve sanattır. Osmanlılar ezgi, usul, biçim, makam ve çalgıların pek çoğunu başka kaynaklardan alarak yeni bir müzik oluşturdular. (Tanrıkorur, 2000:25)

### 3.1. Temel Eğitim Kurumları

Bu çerçevede Klasik Türk müziğinin gelişmesini sağlayan temel eğitim kurumu olarak ilk elde mehterhane, Enderun, Mevlevihaneler ve meşkhaneler gösterilebilir.



Şekil 3.1. Saray Bahçesinde eğlence. Ud, Çengi, Def. XVI yy. başları. I. Ahmed Albümü'nden.

### 3.1.1. Mehterhâne

Orta Asya'da Kaanların saraylarında "tuğ" denilen çalgı toplulukları olduğu, bu toplulukların askeri müzik yaptığı biliniyor. Mehter takımları denilen askeri müzik takımlarının "tuğ"un devamı olduğu, ancak daha sonradan İran Selçukluları döneminde Fars etkisinde kaldığını sanılıyor.

Mehter, Selçuklulardan Osmanlılara geçmiştir. 1. Osman, Uç Beyi olduğunda Selçukluların kendisine bir mehter takımı göndermiş olduğunu tarihi kaynaklardan biliyoruz. Mehter sonraki yıllarda sürekli olarak genişletildi. Orhan zamanında yeniçeri ocağı kurulunca yeniçeri ile mehter özdeşleşti. Ardından geliştirilen mehter takımı Fatih'le birlikte büyük bir birliğe dönüştürüldü.

Mehter takımı Emir-i Alem ya da Mir-i Alem denilen ulu kişinin emri altında bulunuyordu. Emir-i Alem, hükümdarın iktidar simgesiydi. Sultanın sancağını ve tuğunu tutuyordu. Mehter takımlarının eğitimi, ordu, imam ve Bektaşî dervişleri tarafından yapılırdı; tıpkı yeniçeriler gibi. Savaş başlamadan önce, mehter birlikleri, gülbank denilen Hazreti Ali ve mehterin manevi babası Hacı Bektaş-ı Veli'yi yardıma çağırarak dualar okurlardı. Mehter müzik biçimleri peşrev, saz semaisi, söz semaisi, cengi harbi, türkü, murabba, raksîye kalenderiyeydi. Mehter çalgıları ise nefesli ve vurmalılarından oluşuyordu.

Mehterin iki işlevi vardı:

- Savaş zamanında ordunun yanında yer alan bir moral gücüydü:
- Barış zamanında ise, Tanrı'ya, Peygamber'e, padişah ve efradına methiyeler düzenleyerek törenlere katılan bir güçtü.

Savaşta askerin moralini yükseltmek, düşman güçlerinin de moralini bozmak için, gücünü katlayarak büyüyen birkaç bin kişilik moral kuvveti olurdu. Barış zamanında ise mehter birimleri boş durmazdı. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Tanrı, peygamber, padişah ve efradına methiye düzen sözlerle gösteri yapardı. Sistemin gücüydü adeta. Mehterbaşının divandaki yeri mimarbaşından öce gelirdi.

Geçmişte çok önemli bir işlevi olan mehter, müzik tekniği bakımından bir hayli ileriydi. Öyle ki, Avrupa'da askeri bandolar kurulmasında öncü rolü oynadı. İngiltere dahil birçok ülke, mehteri örnek almıştır.

Mehterin ezgi ve ritim zenginliği dolaylı olarak Mozart, Beethoven gibi büyük bestecilerin etkilenmelerine de yol açmıştı. Mozart'ın, La Majör Piyano Sonatı'nın son bölümü ile Beethoven'in 9. Senfonisi'nin son bölümündeki bazı temalar mehter etkisini taşırlar.



Şekil 3.2. III. Ahmed zamanında mehter takımı, Levni, Topkapı Sarayı



“Özetlersek mehterin, sayısı, çalışma düzeni, savaş ve barış dönemlerindeki işlevi, programları, duaları, gülbanklarından, giysileri ve renklerine kadar her şeyi zamanına göre oluşmuş bir askeri müzik birliğiydi.” (Kaygısız, 2000:62).

Ancak mehter, yeniçerinin bozulmasına paralel olarak bozuldu. 2. Mahmut döneminde yeniçeri ocağının kapatılmasıyla işlevini tamamladı. 3. Selim’le başlayan reform girişimleri onunla sonuçlandı. Mehter tarihe karıştı, ama mehter melodileri ve ritimleri belli ölçülerde yeni kurulan Muzıkay-ı Hümayun da etkili oldu.

Muzıkay-ı Hümayun, yeni ordu ile başlayan yeni askeri müzik dönemi, yani askeri bando dönemi idi. İtalyan Donizetti Paşa, yeni kurumun başına getirildi. Muzıkay-ı Hümayun hem okul hem de saray orkestrası görevini yürüttü.



Şekil 3.3. Mehter Takımı.

### 3.1.2. Mevlevihâne

Sultan Veled tarafından kurulan ve Mevlânâ’nın tasavvufî fikirleriyle şekli yapısını (semâ’) sistemleştiren Mevlevîlik, Türkçe, Arapça, Farsça, hat, tezhib, semâ’ meşki gibi derslerin yanı sıra ciddî mûsikî eğitimi de veren dergâhları ve bir tür

konser salonu niteliğindeki semâhâneleriyle, Osmanlı mûsikîsinin gelişmesinde yüzyıllar boyu büyük bir ocak görevi yapmış, Anadolu'nun en ücra ve küçük şehirlerinden başka İmparatorluğun Balkan ve Ortadoğu eyaletlerinde de açılmış olan Mevlevîhâneler Osmanlı mûsikîsinin yayılmasında başlıca rolü oynamışlardır.

Özellikle Kânûnî Sultan Süleyman'ın (1494-1566) hükümdarlığı esnâsında, Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî gücü ve kültürel birikimleri zirveye varmıştı. Bu dönemde ayrıca, "tasavvufî mûsikînin konservatuarları" olarak adlandırabileceğimiz mevlevîhânelerin, imparatorluğun dört bir köşesine yayılmış ve kökleşmiş oldukları görülmektedir. Bu evrede, görkemli şenliklerde ve törenlerde, büyük çapta mûsikî fasılları tertiplendiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde tanınmış bir mûsikîşinas, "Şevknâme" adlı eseri ile bilinen Abdül Ali Efendi'dir". (Tanrıkorur, 2000:30)

### 3.1.3. Enderun

Enderûn Mektebi, II. Murat zamanında kurulup, zamanla çeşitli değişikliklere uğramakla beraber Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına kadar (1908) varlığını sürdüren bir saray okuludur. Hıristiyan ailelerden devşirilen çocukların zekî ve gösterişlileri saraya alınarak özel bir şekilde yetiştirilirdi. Mektebe alınan çocuklara tefsir, hadî, kelim gibi dini derslerin yanı sıra edebiyat ve müzik de okutulurdu. İç oğlanı denilen Enderun talebeleriyle Osmanlı Devleti'nin sarayda, yönetimde, ordu ve bürokraside ihtiyaç duyulan kadrolarının bir kısmı yetiştirilmiş olurdu. Kendinden önceki Türk devletlerine göre daha merkeziyetçi bir yapıya sahip olan Osmanlı Devleti, kendi kurumlarından yetişmeyen kimselere görev vermezdi. Okul, 2. Mahmut devrine kadar sistemli bir şekilde devam etti. 18. yüzyılın sonlarında devşirme sisteminin bozulmasıyla darbe yiyen okul, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra Asakir-i Muhammediyye ordusu için yetiştirilmesi gereken küçük ve büyük rütbeli subayların büyük bir kısmının Enderûn mektebinden seçilmesi ile sarsıldı. Daha sonra batı metotları ile harp okullarının açılması ve bunların gitgide çoğalmasıyla mektebin önemi iyice azaldı. 1908 İkinci Meşrutiyet'in ilânını tâkip eden günlerde de tamâmen kapatıldı (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enderun> Erişim tarihi: 23.06.2010).

Enderun'da müzik eğitimi ilk kez Fatih döneminde verilmeye başlandı. Fatih'e kadar medreselerde, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde etkin olan bu

müzik, ilk kez okullu oldu. Böylece saray da müziğe el atmış oldu. Devletin sanata el atması, onun gelişmesi için büyük olanaklar yarattı. Sanatçıların eğitim, maddi gereksinimlerinin karşılanması; araç gereç, yer, barınma, gibi olanakların yanında, devletten güç almanın getirdiği kolaylıklar ve rahat çalışma ortamı, bu müziğin yolunu açtı.

Osmanlı devletinde, Fatih ile Osmanlı sanatında bir sıçrama ve yön değiştirme olduğunu biliyoruz. Batı sanatı, Bizans sanatı, Batı tekniği ile ilgilenme, bu dönemde oldu. Enderun'da müzik eğitime yer verilmesi, bu kapsamda ele alınmalıdır. Enderun'da köle ve devşirme çocuklardan seçilen kız ve erkekler saray hizmet için yetiştirilirdi. Eğitim sırasında birçok ders yanında müzik de öğretilirdi.

Cariyelerin eğitiminde müzik önemli bir yer tutardı. Sarayda iç hizmetler için yetiştirilen devşirme erkek çocuklar da kızlar gibi müzik eğitime tabi tutulurdu. İçlerinde başarılı olanlar bir kısmı, sarayın müzisyen kadrosun alınırdı.

Bundan başka, genel olarak padişah ailesi ve yüksek görevlilere yönelik müzik grupları oluşturulmuştu. Çalgıcı, şarkıcı, söz yazarı ve bestecilerden oluşan gruplar, yöneticiler için dinleme, eğlenme ve dinsel içerikle eserler seslendirilirdi.

#### **3.1.4. Özel Meşkhâneler**

Tek veya toplu olarak hususî mahiyette mûsikî meşki yapılan evler, cemiyetler veya öğrenci koroları, Osmanlı İmparatorluğunda mûsikî hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Gerek erkek, gerek kız çocukların mûsikî eğitimi için Enderun'da -öbür konularda olduğu gibi- sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi.

Mehterhâne ile Enderun'un (daha sonra da tekkelerin) kapatılmasından sonra bu adet zaruret halini aldı. Hem eğitim, hem konser amacıyla kurulmuş olan derneklerin başında ise, 1916-1931 yılları arasında çalışan, Osmanlı mûsikîsinin ilk toplu icra plaklarını dolduran, ayrıca yurt içinde ve dışında ciddî konserler veren Dârüttalîm-i Mûsikî Cemiyeti gelir (Tanrıkorur, 2000:34).

### 3.2. Tanzimat Öncesi Klasik Türk Müziği

“Gaza” ve “fetih” üzerinde kurulmuş olan Osmanlı devleti buna göre yapılanmıştır. Yani ordu, bürokrasi, din, hukuk, düşünce, felsefe, ahlak, eğitim ve sanatının bu anlayışa göre örgütlenmesi kaçınılmazdı. Bu nedenle, Osmanlı'nın kuruluş, yükseliş, duraklama ve gerileme dönemlerinde sanatı, dolayısıyla müziği, hem içerik, hem biçim, hem alan, hem de teknik ve estetik yönden farklılık göstermektedir. Örneğin, kuruluş ve yükselme döneminde mehter öndeydi. Duraklama döneminde, zevk, sefa, eğlence içerikli saray müziği; gerileme döneminde ise, genel arayışlar müziğe yansımıştı.

Doğu ve Batı müziğinin birçok türü bulunuyordu. Bu dönemlerde, içerik olarak da genel İslami motiflerle dünyevi motifler, kimi zaman ayrı ayrı, kimi zaman birlikte müziğe yansiyordu. Böylece Osmanlı'nın askeri, eğitsel, dini ve eğlence müziği biçimleniyordu. Devletin gaza ve fetih temelinde kurulup örgütlendiğini söylemiştik. Bu durum, kuşkusuz Osmanlı devletinin tüm dönemlerinde gerçekleştirilemedi. En iyimser tahminle 17. yüzyıla kadar sürdü. 17. ve 18. yüzyıl duraklama dönemi; 19. yüzyıl başlarından itibaren gerileme dönemi; 20. yüzyıl başlarında ise yıkılmaya yüz tuttu. Dolayısıyla yönetimin düşünce ruh dünyası da sürecin çeşitli aşamalarında farklılık gösterdi. İşte bu ruh ve düşünce hali, sanata da yansdı. Osmanlı müziği, bu anlamda bir bütün olarak, Osmanlı devlet yönetiminin genel olarak, hukuk, din, dil, töre, zevk, estetik anlayışını yansıtan ayna durumundalar.

Fatih döneminin yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Osmanlı sanatında bir sıçrama ve yön değiştirme olduğunu biliyoruz. Enderun'da müzik eğitiminin yer alması bu döneme rastlar. Ancak fatih döneminde hangi besteci olduğu ve ne tür eserler verdiği konusunda yeterli bilgi yoktur.

16. yüzyılda divan edebiyatı zirvedeydi ve Arap-Fars etkisi iyice belirginleşmişti. Fuzuli, Baki gibi divan ustaları; şarap, ayrılık acısı, yaşlılık, mutsuzluk ile bahçe, bülbül, gül, diken temaları işliyorlardı. Ancak aynı dönemde klasik müzikte pek isme rastlanmıyor. 17. yüzyıla kadar geçen iki yüz yıllık süreçle ilgili bilgiler sınırlı.

17. yüzyıldan sonra belli isimler öne çıkmaya başladı. Mevlevi Yusuf dede, Merdek Dede, Hafız Post, Derviş Recep bu dönemin en önemli bestecileriydi. Bu yüzyılda İstanbul sanat merkezine dönüştü. Çevre eyaletlerden müzisyenler

İstanbul'a gelerek tekkelerde, saray ve konaklarda, vakıflarda, medreselerde müzik yapmaya başladılar. 17. yüzyılın ikinci yarısında gelişme iyice hızlandı. Bu dönemde beste biçimleri çoğunlukla dinseldi. İlahi, ayin, teşbih, durak gibi dinsel biçimlerin bu dönemde ortaya çıktığı sanılıyor.

18. yüzyılda divan müziği klasikleşmeye doğru gitti. Bekir Çavuş, İtri, Nizam Çelebi ilk akla gelen bestecilerdir. 18. yüzyıl müziğinde dikkati çeken nokta, tekke ve cami müziklerindeki ilerlemedir. Bu sırada ilahi, naat, gazel, murabba, rubai, şarkı ve münecat gibi dinsel ve dindışı eserler üretildi. Divan şairlerinin eserleri bestelendi. Bir başka nokta; Mevlevi dervişlerinin yanı sıra, Gülşeni, Halveti tarikatı üyesi besteciler öne çıkmaya başladılar.

## 4. TANZİMAT VE BATILILAŞMA (1826-1839)

### 4.1. Tanzimat'ı Hazırlayan Gelişmeler

Tanzimat Osmanlı Tarihi'nde, batılılaşma yolunda köklü değişimlerin yaşandığı dönemin adıdır. Kronolojik olarak bu dönem 3 Kasım 1839 Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlar ve 1876'da, 1.Meşrutiyet'in ilanı ile son bulur. Ancak genel anlamda bu dönemin 1922'de Osmanlı Devleti'nin sona ermesine dek sürdüğü de söylenebilir.

Tanzimat'ı ortaya çıkaran nedenleri iç ve dış faktörler olarak iki kısımda ele alabiliriz:

İç faktörler: İç faktörler 16. yüzyıldan beri Osmanlı devleti sahip olduğu üstünlüğü kaybedip, devlet kurumlarının ve kanunların asrın ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte olmaması, devletin maddi ve manevi gücünü kaybetmiş olmasıdır. Bu güç kaybı sonucu ortaya çıkan ve Tanzimat'ı hazırlayan en önemli iç siyasi gelişmelerden biri, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa isyanıdır. "II. Mahmut zamanında, Mısır valisi Mehmet Ali Paşa, Fransızların yardımı ile birçok reform yaptı ve oldukça güçlendi. Mora isyanının bastırılmasında gösterdiği yararlılıklardan dolayı kendisine Girit Valiliği vaat edildi. Ancak, Paşa bunun yanında Suriye Valiliğini de istedi ve bu isteği sultan tarafından reddedildi. Bu gelişmeler üzerine, Mısır ile Osmanlı devleti arasında savaş başladı. 2. Mahmut'un Mehmet Ali Paşa karşısında aldığı yenilgiler Osmanlı Devletini Tanzimat'a zorlayıcı bir etki yaptı.

Tanzimat'ı hazırlayan ekonomik gelişmeler ise Mısır meselesi ile bağlantılı olan Tanzimat Fermanı'nın ilanından önce, 16 Ağustos 1838'de İngiltere ile imzalanan Balta Liman Antlaşması'dır. Balta Liman Antlaşması ile birlikte, İngilizlere ticari alanda geniş imtiyazlar sağlandı. Bu durum, İngilizlerin Osmanlılar üzerinde daha fazla nüfuz sağlamasına olanak tanıdı. "1838 Osmanlı-İngiliz ticaret antlaşmasını 25 Kasım 1838'de Fransa ile imzalanan ticaret antlaşması izledi. Daha sonra benzer hükümler ihtiva eden antlaşmalar Sardunya, Gelemenk, Belçika, Prusya, Sicilya ve Brezilya gibi devletlerle de imzalandı.

Osmanlı devletinin kötü durumda olan ekonomisi, yabancı devletlerle yapılan antlaşmalarla daha kötüye gitti. Ayrıca batılı devletlere antlaşmalarla verilen imtiyazlar, Osmanlı devletinde nüfuz sahibi olmalarına yol açtı. Balkanlardaki milliyetçilik hareketleri ve Avrupa devletlerinin baskıları da Tanzimat'ı hazırlayan sosyal, siyasal gelişmeler çerçevesinde önemli oldu. 1789'da Fransız ihtilalinin bir sonucu olarak ortaya çıkan milliyetçilik hareketi Avrupa'yı etkisine aldı, bu durumdan Osmanlı Devleti'nin Avrupa'da yer alan eyaletleri de etkilendi. Özellikle Avrupa devletlerinin dini unsurları kullanarak azınlıkları kışkırtmaları ve Hıristiyan tebaanın haklarını korumak bahanesi ile Osmanlı devletine yaptığı baskılar siyasi ve hukuki ıslahatlar yapma zorunluluğunu doğurdu.

Bununla birlikte, Tanzimat'a batının etkisini devlet zihniyetindeki değişimlerde görmekteyiz. Batı memleketlerine elçilikle giden devlet adamları, orada uyanan yeni devlet anlayışı, hürriyet ve eşitlik fikirlerinden etkilendi. "Osmanlı toplumunda 3. Selimin başlattığı yeniliklerin 2. Mahmut tarafından daha katı ve kararlı şekilde yürütülmesi ile, ülkenin kapıları Batıya açılmış oldu. Devletin öncelikle askeri, idari ve mali alanlarda yaptığı değişikliklerle, merkezi idarenin güçlenmesi ve otoritesinin ülkenin her yerinde hakim kılınması isteniyordu. Ancak açılan kapıdan sadece askeri, idari ve mali alanlardaki kurum ve fikirler gelmiyordu. Avrupa'da köklü bir değişimin ateşini körükleyen Fransız ihtilalinin devrimci fikirlerine de ilgi fazlaydı. Bu fikirlerin yurda girişini sağlayan başlıca Osmanlı İmparatorluğu'nda meydana gelen tüm bu gelişmeler, Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumdan kurtuluşunun, yalnızca askeri ve teknik ıslahatlarla mümkün olamayacağı fikrini doğurmuştur. Bu noktada, Tanzimat, siyasi-hukuki ıslahatları kapsayan bir programı olarak gündeme geldi.

Faaliyetler, yeni kurulan askeri okullardaki Fransız öğretmenlerin çalışmaları ile Fransız hükümetinin İstanbul'daki propaganda girişimleriydi. Ayrıca Batı ülkelerine gönderilen öğrenciler, diplomatik görevliler, Batı dillerini bilen ve bu dillerde yazılanları okuyan genç bürokrat ve aydınların faaliyetleri de Batılı fikirlerin tanınmasını sağladı.

III. Selim döneminden itibaren Batı başkentlerinde açılan düzenli temsilciliklerde görevlendirilen genç memurlar Avrupa'daki gelişmeleri ve fikirleri yerinde tanıma olanağı buldular.

## 4.2. Tanzimat Fermanı'nın Hazırlanması ve İlânı

II. Mahmut'un 1826-1839 yılları arasında gerçekleştirdiği ıslahatlar, 3. Selim zamanından beri yapılan ıslahatların devamı olup, Tanzimat ıslahatlarının öncüsüdür. Bu noktada, "Tanzimat kavramının 1839'dan önce kullanıldığı ve II. Mahmut döneminde ilan edilmesinin planlandığını görmekteyiz.

"Mustafa Reşit Paşa Osmanlı Devleti'nde bir reform yapmayı kafasına koymuştu. Bu projeye 'Tanzimat Hayriye' adını vermiş ve bu reform paketini hazırlayıp bir hatt-ı hümayunla ilan edilmesi hususunda 2. Mahmut'u ikna etmişti. Bu amaçlarla 24 Mart 1838 yılında Meclis-i Vala'yı Ahkam-ı Adliye kuruldu. Meclisin görevi Tanzimat-ı Hayriye'nin nasıl hazırlanacağını müzakere etmek idi. Meclis 31 Mart 1838'de ilk toplantısını yaptı".

Meclis-i Vala-yı Ahkam-ı Adliyenin kurulması ile başlayan Tanzimat Hayriye'nin Gülhane Hattı'nda belirtilen esasların büyük bir kısmını içerdiği görülmektedir. Nitekim, II. Mahmut, Meclis-i Vala'yı kurdurarak, yeni düzenlemeler yapma yetkisini bu Meclise devretmiş, iktidarının bir kısmından feragat etmiştir. Mustafa Reşit Paşa, II. Mahmut öldüğünde İngiltere'de bulunuyordu. Abdülmecid tahta çıktığında İstanbul'a gelerek Tanzimat hazırlıklarına başladı. "Abdülmecid'in Dışişleri Bakanı Mustafa Reşit Paşa, Battı uygarlığına hayran bir devlet adamıydı. Elçilik yaptığı Paris ve Londra'da bu ülkelerin yönetim sistemlerini inceleyip yakından bakma imkanı bulmuştu. Mustafa Reşit Paşa, devlet yönetiminin her din ve mezhepten tebaanın hak ve hürriyetlerini güvenceye alacak ve kanun hakimiyetinin tesis edecek şekilde yeniden düzenlenmesini istiyordu. Bu düzenlemeleri öngören bir ferman yayınlaması halinde, Batılı ülkelerin Hıristiyan tebaanın haklarını bahane ederek, Osmanlı'nın içişlerine karışmayacağına, düzenin yeniden sağlanacağına ve böylece çöküşün durdurulacağına inanıyordu. Reşit Paşa, fikirlerini Sultan Abdülmecid'e açarak, ıslahatın gerekliliğini anlattı. "Abdülmecid'de, M. Reşit Paşa'nın fikirlerini kabul etti. Fermanın hazırlanmasını M. Reşit Paşaya bıraktı. Bu vazifeyi üzerine alan M. Reşit Paşa, geceli gündüzlü çalışarak, kendi kalem ile bir ferman sureti hazırladı, Abdülmecid'e okudu. Fermanı beğenen padişah, temize çektirip imza etti. Padişahın imzasını taşıyan tebliğ ve emirlere "Hatt-ı Humayün" denildiği için bu ıslahat projesine de "Hatt-ı Humayün" denildi. Gülhane Parkı'nda okunduğu için de "Gülhane Hatt-ı Humayün" denildi".



Tanzimat fermanı, 3 Kasım 1839'da Gülhane Parkı'nda, padişah, diğer devlet büyükleri, ulema, lonca ve esnaf temsilcileri ve halkın huzurunda Mustafa Reşit Paşa tarafından okundu. Gülhane Hatt-ı Humayunu adı verilen bu fermanla, Osmanlı Devleti'nde, İslam hukuku ve geleneksel kurumların bıraktığı hızlı bir değişim süreci başladı.

### **4.3. Tanzimat Dönemi ve Sosyo-Kültürel Değişim**

Batılılaşma sürecinin hızlandığı bu dönemde İstanbul'da mimariden yaşam tarzına, eğitim kuruluşlarından sanayi kuruluşlarına kadar birçok alanda yenilikler yaşanmıştır. Pek çok alanda görülen bu değişimler, doğal olarak toplumun sosyal yaşamını da derinden etkilemiştir.

Kırım Savaşı'nda İstanbul'a gelen İngiliz, Fransız ve İtalyan asker ve subayları ile Galata'da yerleşmiş bulunan Levantenlerin yaşam tarzı İstanbul halkı üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde Beyoğlu, meyhaneleri, kahvehaneleri, tütüncü dükkanları, tiyatrolarıyla tam bir eğlence merkezi haline gelmiştir. Rum, Ermeni ve Yahudi bayanları kantolar söyleyerek; Beyoğlu'nun yanı sıra Şehzadebaşı ve Gedikpaşa'da da bütün gösteriler kumpanyalarca sahnelenmiştir. Toplumun eğlence alışkanlıklarıyla birlikte, zevkleri de değişmeye başlamıştır. Sadece saray çevreleri ve zenginler değil orta halli aileler de Batı tipi lüks tüketime yönelmeye başlamıştır. Evlerin iç dekorasyonu değişmiş; masa, sandalye ve koltuk gibi eşyalar evlere girmeye başlamıştır. Yaşanan bu hızlı Batılılaşma etkileri kendini müzik üzerinde de göstermiştir. Modernleşme adı altında yaşanan bu değişim süreci, Türkiye'de kültürel anlamda geleneksel yapıların çözümlerine yol açmıştır. Bununla birlikte, sosyokültürel açıdan, Türkiye toplumu, yeni alışkanlıklar, tutumlar ve davranış tarzları da geliştirmiştir (Güvenç, 1997:37).

Bu dönemde, saraylarda, konaklarda, azınlık ve Batılı iş çevrelerinde alafranga yaşam hüküm sürüyordu. Fransızca konuşma ve selamlaşma, yine Avrupalı giyim kuşam, yemek içmek toplantı ziyaret, ev eşyası... Bu yaşamın ayrılmaz bir parçasıydı. Doğal olarak, müzik de Avrupalı olacaktı. 19. yüzyılın ortalarından itibaren, keman, flüt, viyolonsel çalma, Fransızca şarkı söyleme, hele hele hanımlar arasında piyano çalma tutkusu, hem asaletin, hem de alafrangalaşmanın vazgeçilmez bir öğesiydi.

Daha muhafazakar olanlar da, ya meşkanelerde fasıl dinliyordu ya da direkler arasında eğleniyordu. Biraz külhani olanın müziği de kantolardı. Dünya nimetlerinden, yaşamdan elini eteğini çekenler, teke, zaviye ve dergahlara sığınmıştı.

Alafranga yaşam, Batılılaşma tutkusu, İstanbul, İzmir, Trabzon, Bursa, Adana gibi büyük kentlerde tiyatro, opera, operet ve Batı müziğine ilgiyi artırmıştı. Tanzimat'ın hemen ertesinde, İtalyan ve Fransız müzik grupları akın etmeye başladı. Bunlar adı geçen kentlerde turneler düzenliyor, aylarca Türkiye'de kalıyorlardı. Aynı yıllarda müzikle ilgili yayınlar, çeviriler, notalar çoğaldı. Müzik aletlerinin satışında patlamalar yaşandı.

#### **4.4. Müzikte Değişim ve Gelişim - Mızıkay-ı Humayun'un Kurulması**

Bu süreçte Batı müziğiyle ciddi bir şekilde ilgilenen Padişah 3. Selim'di. Selim, Fransız Devrimi'nin sebep ve sonuçlarını, bunun Avrupa ülkelerinde yansımaları merak etmekteydi. Pek çok konuda olduğu gibi müzik hakkında da bilgi edinmek için, Alman, Fransız ve Rusya elçilerini görevlendirir. Berlin Elçisi Ahmet Aziz Efendi, Petersburg Elçisi Rasih Efendi ve Paris Elçisi Seyit Mehmet Efendi'den opera hakkında ayrıntılı bilgi edinir. Bununla da yetinmeyip; 1797'de bir opera getirip sarayda oynatır.

Bu dönemde, Batı müziği normları Klasik Türk Müziği'ni etkilerken, yeni bir devlet müdahalesi gerçekleşir. 1826'da II. Mahmut, Yeniçeri Ocağı'nın parçası sayılan Mehterhane'yi kapatıp yerine ilk Batı Müziği Okulu sayılabilecek Mızıkay-ı Humayun'u kurar.

Ülkemizde batı tekniğinin uygulandığı ilk kurum Saray Bando'sudur. Batılı anlamda askeri müzik topluluğu olan bandoyu, 1828 yılında Giuseppe Donizetti (1788-1856) kurmuştur. Donizetti, Mızıkay-ı Hümayûn'a Batıdan bütün enstrümanlar için hocalar getirilmesini sağlar. Bu hocalardan çoğu uzun sürelerle İmparatorluğun başta İstanbul olmak üzere, Bursa, Trabzon ve Adana gibi şehirlerinde dersler verir. Dolmabahçe Sarayı'na yurt dışından opera ve operet temsilleri için çeşitli topluluklar gelir.

Bunlardan birisi de ünlü Fransız besteci Franz Liszt'tir. Liszt, 18 Haziran 1847'de Büyükdere'de bir konser vermek üzere İstanbul'a gelir. Bu süreçte Batı musıkisi ile yakın temas sonucu Osmanlı-Türk musıkisinin çehresi oldukça değişmiş,

yaygınlaşmış ve yaygınlaştıkça da kaçınılmaz şekilde popülerleşmiştir. Zaten “19. Yüzyıl musıkisi, 16. yüzyılın melodik dokularına sahip değildir, çünkü yaşama biçimi, sosyal değerler, olayların birey üzerinde yarattığı duygular ile bu duyguların yaşanma ve ifade biçimleri değişmiştir...” (Kütükçü, 2006).

“Toparlamak gerekirse Muzıkayı Hümayun tipik bir Tanzimat sonrası Osmanlı kurumuydu. Hem geleneksel müziği sürdürüyor, hem de Batı tarzı müzik yapıyordu. Bir tarafta fasıl ve müezzinler topluluğu; bir yanda bando ve orkestra; bir yanda alaturka şarkılar; diğer yanda marşlar, polkalar, mazurkalar; bin yanda geleneksel seyirlik oyunlar, diğer tarafta modern tiyatro, opera ve operetler.

Bir yanda Hacı Arif, Hacı Faik, Şevki Bey gibi popülist şarkıcılar, bir yanda Dede Efendi ve Zekai Dede gibi katı gelenekçiler.

Bir yanda Donizetti, Guatelli, Arendo gibi Batılı müzisyenler, onların çömezi Zeki Bey, Zati Bey, flütçü Saffet gibi Batıcı müzisyenler ya da Türk motifleriyle Batı tekniğini birleştirmeye çalışan besteciler, çalgıcılar. Kısacası alaturka ve alafranga çizgi iç içe geçmiş” (Kaygısız, 2000:26).

Bu yenilikler, Batı müziğinin Osmanlı İmparatorluğu’na resmen girişinin temsil etmektedir. Bu resmen giriş, o günlerde başlayıp bugüne kadar gelen Türk kültürü-Batı kültürü, Alaturka-Alafranga çatışmasının da çıkış noktasını oluşturur (Tura, 1998: 1512).

#### **4.5. Hacı Arif Bey - Klasik Türk Musikisi’nin Popülerleşmesi**

Bu bölümde Hacı Arif Bey’e kısa bir bölüm açmakta fayda var. Hacı Arif Bey, İsmail Dede Efendi, Zekai Dede gibi zamanın en büyük gelenekçilerinden ders almasına karşın, bu dönemin en önemli ismidir. Klasik Türk müziğinde bir dönüm noktasıdır. Onunla birlikte Klasik Türk Müziği adım adım popülerleşmeye, büyük soluklu eserlerden küçük formlara yönelme başladı. Şarkı çığırını açan H. Arif Bey de (1831-1885) klâsik üslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya; belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereğini duymuştur...” (Karamahmutoğlu, 1991:63).

Bir başka özelliği, şarkı sözleriyle daha dolaysız olarak aşk temalarını işlemeiydi. Hacı Arif, yüzyıl önceki Nedim'in müzikteki karşılığıydı. Zaten divan müziği, divan edebiyatını yüzyıl geriden izleyerek ilerliyordu.

Hacı Arif Bey'in şarkıda açtığı çığırı, halefi konumundaki talebesi Şevki Bey (1860-1891) sürdürür. Şevki Bey ile şarkı formu yeni yeni özellikler kazanır. Hacı Arif Bey'in Kürdilihicazkâr ve Hüzam'da yaptıklarını, sanki Şevki Bey Uşşak ve Hicazlar'da yapar. Özellikle Uşşak'ta makamın işlenmesi gereken ne kadar varyasyonu varsa Şevki Bey hepsini bitirir.

#### **4.6. Dede Efendi ve Geleneksel Müziğin Direnişii**

Türk müziğinin popülerleşmesine direnen besteciler de oldu. Bunların başında İsmail Dede Efendi ve Zekai Dede gelir. Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) yetiştirdiği öğrenciler arasında Haşim Bey, Dellalzade İsmail Efendi, Zekai Dede, Nigagos Ağa gibi sanatçılar vardır. 3. Selim'in ve 2. Mahmut'un gözde sanatçısıydı. Öyle ki "ilahicibaşı" ve "müezzinbaşlığa" kadar yükselmişti. Uzun süre çilehaneye kapanarak çile çekmiş olması ve Mevlevilikte önemli mevkilere gelmesi onun bir başka özelliğiydi. Muzıkay-ı Humayun'un kurulmasından sonra sarayda opera, operet, kanto gibi Batı tarzı eserlerin ilgi görmesi Dede Efendi'nin geri çekilmesine ve içe kapanmasına yol açtı. Ancak Abdülmecit döneminde yeniden gözde oldu.

#### **4.7. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadar Müzik**

Abdülhamid döneminde kesintiye uğrayan kültür ve sanattaki canlılık, 1908'den sonra kısmi olarak tekrar canlandı. 1914 yılında Darülbedayi kuruldu. Darülbedayi, bir çeşit tiyatro ve müzik okuluydu. Ali Rıfat Bey müzik bölümün başına atandı. Birinci Dünya Savaşı'nın başlayamadı okul bir türlü eğitime başlayamadı. Sadece bir grup öğretmen ve öğrenci çalışmalarını sürdürdü. Müzik bölümünde, Batı müziği geçici olarak kaldırıldı. Alaturka kısmı da Türk müziğinin kaybolmasını önlemek amacıyla notalara alınması kararlaştırıldı. Ancak savaş koşullarında bu işin zor olacağı düşünülerek 1916'da müzik bölümü tümünden kaldırıldı.

1917’da Darülelhan kuruldu. Türk ve Batı müziği eğitimi vermeyi amaçlayan bir okuldu. Bir süre sonra Türk müziği eğitimi ağır bastı. Ancak bu da savaş nedeniyle fazla bir gelişme gösteremedi ve mütareke yıllarında kapatıldı. Cumhuriyet ilan edilince yeniden açıldı.

Meşrutiyetle birlikte kurulan baka müzik toplulukları da vardı. Bunlar biri, Osmanlı Müzik Evi idi.

İttihat ve Terakki Numune Mektebi, 1912’de İzmir’de kuruldu. Müzik çalışmalarını İsmail Zühtü Bey yönetiyordu. İzmir’in işgaline kadar çalışmalarını sürdürdüğü kurum işgalde kapatıldı.

Tanzimat’tan sonra Osmanlı’da okulların sayısı ve türleri çoğaldı. Devlet okulları, azınlık okulları, misyoner okulları, medreseler, bir de sarayın okulu vardı. Devlet okullarında ilahi ve cülusiye öğretilirdi. Azınlık okullarında Batı müziği ve kutsal dini müzikler öğretiliyordu. Misyoner okullarında ise Batı müziği eğitimi veriliyordu. Darülbedayi, Darülelhan ile özel müzik okulları da alafanga ve alaturka müziği bir arada veriyordu. Müzik alanında tam bir karmaşa yaşanmaktaydı. Sarayın içindeki müzik toplulukları bundan farklı değildi. Bir yanda Batı tarzı orkestra ve şan müzik grupları, bir yanda geleneksel Türk müziğinin bin bir türü bulunmaktaydı (Kaygısız, 2000:37).

## 5. CUMHURİYET DÖNEMİ

Çokuluslu, çok dinli ve çok dilli bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet'e çok kültürlü bir miras bıraktı. Bu kültürün her birini, içinden birbirinde farklı hatta taban tabana zıt öğeler içeriyordu. Aynı şey, müziğin durumu için de geçerliydi. Sadece saray ve çevresindeki müzik yaşamına baktığımızda bile durumun ne kadar karmaşık olduğunu görürüz. Saray orkestra ve bandosu, opera ve tiyatro Batı tarzı müzik yapıyordu. Müezzinler Topluluğu dini müzik, Geleneksel Faslı Atik Grubu, Klasik Türk Müziği ile uğraşıyordu. Faslı Cedit ise geleneksel müziği batı müziği ve tekniğiyle birleştirmeye çalışıyordu. Bu ortamda uluslaşmaya çalışan genç Cumhuriyet, homojen bir müzik yaratmaya çalıştı.

### 5.1. Batılılaşma ve Çağdaşlaşma Çabalarında Müziğin Yeri

Bu homojenlik, “milli kültür” oluşturularak elde edilmeye çalışıldı. İşte bu nedenle, çok dinli, kültürlü ve etnik kökenli Osmanlı İmparatorluğu'ndan bir devlete geçiş dönemi çatışmalar, ikililikler üzerine temellendi.

Bu sürecin arka planını anlamak için belki Ziya Gökalp'e bakmakta fayda var. Ziya Gökalp Türk ulusunun ‘milli musiki’sini şöyle dile getirmektedir: “Avrupa musikisi girmeden evvel memleketimizde iki musiki vardı: bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan şark musikisi, diğeri eski Türk musikisinin devamı olan halk mehdilerinden ibaretti. Şark musikisi de garp musikisi gibi eski Yunan musikisinden doğmuştur. Binaenaleyh, Yunan musikisi gayri tabii seslere istinat eden bir suni musiki idi... Avrupa'da teşekkül eden opera müessesesi, Yunan musikisindeki iki nakisayı (eksikliği) izale etti...İşte bu iki yemlik mütekamil garp musikisinin doğmasına sebep oldu... Şark musikisine gelince, bu tamamıyla eski halinde kaldı. Bugün işte bu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, Halk musikisi” (Gökalp, 1999:105).

Ziya Gökalp'in dönemin aydınlarından olmasından öte, Musiki İnkılabı'nda önemli rol oynamıştır. Çünkü, bu inkılabın en temel özelliği Gökalp'in ‘hars ve medeniyet’ kavramlarının ortasında yer almasıydı. Başka bir deyişle, milliyet ve

kimlik arayışının müzik alanına da damgasını vurduğu açıkça görülmektedir. Gökalp Doğu-Batı arasındaki tercihini Batı medeniyeti lehine yapmış ve halk müziğini hırsla temellendirmiştir. Bu konudaki görüşlerini, musikiyi üçe ayırdıktan (Şark musikisi, Garp musikisi, Halk musikisi) sonra, yine aynı adlı eserinde şöyle ifade etmektedir: “Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz” (Gökalp, 1999:107).

Görüldüğü gibi 1923 miladı ‘batılılaşma’ hareketinin başlangıcı olarak kabul edilip, Cumhuriyet dönemi Türkiye’si ve bu dönemin inkılapları da tarihten bağımsız olarak ele alınıyor. Yeni bir ulus devlet kurulurken, bir yandan taze, genç bir gelecek vaat ediliyor, bir yandan da yüzyıllardır var olan bir tarih mirasının unutulması isteniyor. Yeni alfabe, yeni kıyafetler ve kültürel değerlere kadar giden bu yenileşme müziğe de ulaşıyor.

Bu noktada, Cumhuriyetin ilânı döneminde yeni bir vatandaş tanımı, kimlik, düzen yaratmaya çalışan yeni yönetim; Klasik Türk Müziği’ne sıcak bakmıyor. Fusun Üstel’in de belirttiği gibi, Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde TBMM’nin açılış konuşmasında Musiki İnkılabı’nın haberini veriyor: “Arkadaşlar, Güzel Sanatlar’ın hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel musiki kurallarına göre işlemek gereklidir. Ancak bu sayede Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna önem vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (Mağgönül, 1993:42).

## 5.2. Cumhuriyet Döneminde Gelişen Olaylar

Yukarıda ifade edilen bu yaklaşım sonucu daha çok Klasik Batı müziğine önem verildi. Klasik Türk Müziği'ne yasaklar getirildi. Müziğin rotası Klasik Batı müziğine çevrildi. Bu çerçevede ilk olarak Mızıkı-ı Hümayun, Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'na çevrildi.

## 5.3. Mızıkı-ı Hümayun, Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası Oldu

1826'da Osmanlı padişahı II. Mahmut devrinde Mehter takımı dağıtılarak onun yerine İstanbul'da batılı bir bando oluşturmak düşüncesiyle Mızıkı-ı Hümayun kuruldu. Orkestranın başına da Giuseppe Donizetti 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelerek Orkestra Şefliği'ne atandı. Donizetti, 1856'daki ölümüne kadar görevini sürdürdü. Donizetti'nin yerine İtalyan sanatçı Callisto Guatelli orkestranın yönetimine getirildi. Callisto'nun ölümünden sonra da Aranda Paşa orkestrayı yönetti. 1908'de flütist Saffet Bey ilk Türk şef olarak orkestranın başına geçti ve orkestraya yenilikler getirdi. Mızıkı-ı Hümayun'un ilk parlak sanatsal yükselişi, 1919'da 60 kişilik kadrosu ile Avrupa kentlerinde verilen konserler ile gerçekleşti. Konser öncesinde Mızıkı-ı Hümayun yöneticiliği ile orkestra şefliği birbirinden ayrılarak Zeki Bey (Üngör) ilk defa bağımsız bir orkestra şefi olarak göreve başladı. Kurtuluş Savaşı yıllarında orkestra, Osmanlı Sultanı'na bağlı bir kurum olarak varlığını devam ettirdi, saltanat kaldırılınca halifeye bağlandı ve Makam-ı Hilafet Mızıkası adını aldı. Hilafetin kaldırılmasında 8 gün sonra, 11 Mart 1924'te orkestra, TBMM'nin karşısındaki binada Ankara'daki ilk konserini verdi. Yeni hükümetin önünde ilk sınavını böylece veren orkestra, Cumhurbaşkanı Atatürk'ün emri ile Ankara'ya taşındı. 1932'ye kadar Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı olarak çalışmayı sürdüren orkestra, 23 Haziran 1932'de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı. Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası adını alarak cumhuriyet ile özdeşleşti. Bu adın alınması ile bando ve orkestra kesin olarak birbirlerinden ayrıldı. Daha sonra bu orkestranın üyelerinden bir bölümüne öğretmenlik görevi verildi.

Diğer uygulamalar ise şöyle oldu:

- Eylül 1924'de Musiki Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu) açıldı. Musiki Muallim Mekteplerinin amacı sanatçıdan çok, orta öğretim için öğretmen yetiştirmektir. İkinci adım, bir 'milli musiki ve Temsil



Akademisi'nin kurulmasıydı.

- 1924'te radyolarda Türk Musikisinin yayınlanması yasakladı. Atatürk, müziğin sadece teorik bir uğraşı olarak değil, pratik ve uygulayıcı bir sistemle geliştirilmesini vurgulamış oluyordu.
- Devlet, ilkini 1925'te açtığı yarışmalar sonucunda başarılı olanları öğrenim için Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag gibi kentlere gönderdi.
- 1917'de kurulmuş olan Doğu Musikisi Bölümü'nün adı 1926 sonlarında İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirildi. Burada öğrencilere viyolonsel, keman, gibi Batı enstrümanlarının eğitimi vermeye başlandı.
- İstanbul Belediyesi tarafından 1927 yılında kurulan Şehir Bandosu gibi bir çok kent ve kasabada belediye bandoları oluşturuldu.
- Bütün bunlara ek olarak, 19 Şubat 1932'den itibaren bütün ülkede kurulan Halkevleri'nde, Türk folklorunun hemen hemen bütün dallarında derleme, araştırma ve eğitim çalışmaları başarıyla yürütüldü.
- 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı açıldı. Eski Musiki Muallim Mektebi yeniden düzenlenerek Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlandı ve 1938'de yeni binasına taşındı.

1939'da Askeri Müzikalar Ortaokulu açıldı ve bu okul 1949'da Askeri Müzika Meslek Okulu adını aldı.

1940 yılında TBMM'de Devlet Konservatuvarı Yasası, geleneksel musikinin öğretimine yer verilmeksizin kabul edildi. Bu yasa uyarınca kurulan Tatbikat Sahnesi, 1942'de Ankara ve İzmir'de Türkçe opera gösterilerini başlattı. Bu kuruluş yedi yıl sonra yasayla Devlet Operası'na dönüştü.

Tüm bunların yanında, ünlü koreograf ve bale yönetmeni Dame Ninette de Valois 1947 yılında Türk hükümetinin çağrısı üzerine gelerek, Türk bale sanatına önemli katkılar sağladı. Valois, 1948'de İstanbul, Yeşilköy'de bale okulu açtı, bu okul 1950'de Ankara'ya taşınarak Devlet Konservatuvarı'nın bir bölümü oldu. 1957'de ilk mezunları Devlet Tiyatrosu'na girdiler. İlk temsilleri 1960'da Manuel de Falla'nın "Büyüleyen Aşk" balesiydi.

- 1954'te İzmir Müzik Okulu, 1969'da ise İstanbul Devlet Konservatuvarı kuruldu.

#### 5.4. Türk Beşleri

Türk Beşleri, özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde eserleriyle kendilerinden söz ettirmiş aşağıdaki beş Klasik Batı Müziği bestecisini bir arada tarif etmek için kullanılan uluslararası bir deyimdir. Türk müziği için çok önemlidirler. Türk Beşleri, Türk müziğinin ritim ve ezgilerini, Batı müziğinin armoni anlayışıyla işleyip, bir birleşim yaratmaya çalıştı. Bu kişiler:

- Ahmet Adnan Saygun
- Ulvi Cemal Erkin
- Cemal Reşit Rey
- Hasan Ferit Alnar
- Necil Kazım Akses

Hepsinin ortak özelliği 1900'lerin başında doğmuş olmalarıdır ve Atatürk'ün eğitim için yurtdışına gönderdiği sanatçılardır. Farklı ailelerde, farklı kültürlerde ve farklı ortamlarda yetiştirildiler. Doğdukları dönem Osmanlı'da padişahlık dönemi idi. Cumhuriyetin ilanı ve tekkelerin kapatılmasıyla birlikte, Türk müziği yaratılmak istendi. Bu beş kişi devlet tarafından eğitim için yurtdışına gönderildi ve gelip Türk halk şarkılarını yeniden yorumladılar. Bu konuda bu uygulamayı daha önce yapan Rusya, Macaristan ve İspanya örnek alındı.

**1904 - Cemal Reşit Rey:** Babası yazar ve Osmanlı'da bir diplomat. 1904 yılında görev nedeniyle Kudüs'teler. Ekrem adında bir oğulları var. O yıl doğan oğullarına da Cemal ismini verdiler. Cemal Reşit Rey. Değişik görevler nedeniyle 1913'te Paris'e gittiler. Cemal henüz 9 yaşında ve çok iyi piyano çalıyor. 1914'de savaş nedeniyle Cenevre'ye gidiyorlar. Cemal eğitimine Konservatuar'da devam ediyor. Bestecilik ve orkestra şefliği dersleri de alıyor. 1923'de buraya dönüp konservatuarda hocalık yapıyor ve Şehir Orkestrasını kuruyor. Hayatında 3 dönem var. 1930'a kadar dönemde Fransa'da: bu dönemde Fransız besteleri yapıyor. 1950'lere kadar olan dönemde mistik müziğe yöneliyor. Daha sonra doğu ve batı müziklerini birlikte işlemeye başlıyor. Kanto'lar Batı'nın şarkılarıdır. Ekrem'le birlikte Türk kantoları besteliyorlar. En önemlisi Lüküs Hayat. Bir diğer önemli eseri: Enstantaneler. 81 yaşına kadar Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuar'ında bestecilik dersleri vermiştir. Fransız izlenimcilerinin etkisini belli eder. Yeni burjuvazinin temsilcisi olur. Operetleriyle bunda öncüdür. Ancak Osmanlı'dan da kopmaz.

**1906 - Ulvi Cemal Erkin:** Müzikle uğraşan İstanbul’lu bir ailede doğmuş. İlk müzik derslerini annesinden alıyor ve daha sonra da yabancı bir piyanistten piyano dersleri almış. 1925’de Paris’e eğitime gönderiliyor. 1930’da geri dönüp piyano ve beste eğitmeni olarak hocalık yapmaya başlamıştır. Köçekçeler yazmıştır (oyun havası tarzında Türk müziği).Lirik ve sade bir anlatıma sahiptir.

**1906 - Yine İstanbul’lu bir ailenin çocuğu, Hasan Ferit Alnar:** Daha çok geleneksel müzikle uğraşan bir aile. Kanuna yeteneği olduğunu gören ailesi bu konuda eğitim aldırılmış. Hasan Ferit Alnar, devlet tarafından farklı bir eğitim alması için Viyana’ya gönderilmiş. Dünyanın ilk kanun konçertosunu yazmıştır.

**1907 -İzmir’li müziksever bir ailenin çocuğu Ahmed Adnan Saygun:** Müziğe yetenekli olduğunu gören ailesi 10’lu yaşlarının başında müzik eğitimine başlatıyor. Devlet tarafından Paris’e eğitime gönderilmiş. Daha sonra folklor ustası Bela Bartok ile halk müziklerini derlemişler. Yazdığı Yunus Emre Oratoryosu 1947’de Paris’te de seslendirilmiş.

**1908 -İstanbul’lu müziksever bir ailenin çocuğu Necil Kazım Akses:** İstanbul Erkek Lisesi’nde lise eğitimi almış ve Viyolonsel çalıyor. Devlet tarafından eğitim için Viyana’ya gönderilmiş. Daha sonra piyano için minyatürler yazmış. Yani derinliği, perspektifi olmayan fakat bir olayı anlatan minimalist eserler.

### **5.5. Klasik Türk Müziği’nin Yasaklanması ve Yaşanan Tartışmalar**

Cumhuriyet dönemindeki uygulamalar, çok sesli müzik arayışları Batılılaşma ve çağdaşlaşma adına desteklenir, savunulurken; bu uygulamalara şiddetle karşı çıkanlar da oldu. Özellikle radyolarda Klasik Türk Müziği’nin yasaklanmasının, kendi musikisini bulamayan halkın Arap musikisine yönelmesine neden olduğu yorumları yapıldı. Yalçın Tura bu konu hakkında şunları ifade eder; “Gerek Arap radyoları gerek 1936’dan 1948’e kadar Türkiye’ye sokulan Mısır filmleri Türk Halkının musiki ihtiyacını görmeye devam etmiş ve milletimizin musiki zevkinin büyük ölçüde tahribine sebep olmuştur.” Mısır Filmlerinin Arapça sözlü musikileri, Türkçe sözler katarak düzenlemeye aynı tarz ve üslupta zenginleştirilmeye başlanılmış ve bu da 1970’lerden sonra arabesk modasının köklerini atmıştır (Tura, 1998:42).

“Bu dönemde alaturkacılarla alafrangacılar, doğucularla batıcılar,halk musikicileri ile aydın kesimin sanat musikisi taraftarları arasındaki ikilik, çatışma kimi zaman sert ve şiddetli kimi zaman sessiz ve derinden ama asla sönmeden, uzlaşmaya barışmaya varmadan günümüze dek devam etmiştir (Tura, 1998:43).

Yine bu dönemde çoğu kez asılsız bilgilerle Türk musikisine isnat edilen yabancı kökenler meselesi vardır. Osmanlı münevverinin rağbet gösterdiği, halkın hiç itibar etmediği “alaturka” musikinin, Arab’dan, Acem’den, Bizans’dan alınmış, yabancı kaynaklı olduğu ileri sürülmüştür. Türk musikisine yöneltilen hücumlardan biri de, onun tek sesli oluşudur. Bu hususta birtakım kimseler tarafından ikide bir de, bir eksiklik bir gerilik bir medeniyetsizlik alametiymiş gibi öne sürülmüştür. Cumhuriyetle birlikte bir kısım aydınlar, Türk musikisinin bir tarafa atılıp, batı tarzında yeni bir musikinin yaratılmasını savunur ve devlet imkanlarını bu yolda seferber ederler (Tura, 1998: 43).

Udi besteci Cinuçen Tanrıkorur da uygulamaları eleştirenler arasındadır: “Muzika-i Hümayun’la başlayan “Müzikte de Batılılaşma” çabalarının sonucu olarak, 1916 yılında kurulmuş ilk resmi devlet konservatuvarı olan “Darülelhan”daki Türk Musikisi öğretimi, Musa Süreyya Bey ve Zeki Üngör’ün raporu üzerine Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati tarafından kaldırılıyor, yerine sadece Batı müziği öğretimi konuyordu, Türk halkının Batı kültürünün yerleşmesi uğruna kendi müziğini unutup Batı müziğini öğrenmeğe zorlanması savaşı, 1926’da yalnız batı müziği öğretmeye çalışan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın (aynı amaçlı Musiki Muallim Mektebi’nden naklen) kurulması, Türk müziği bilgilerinin okul kitaplarından da çıkarılarak yerlerine “alaturka”, “tek sesli şehir müziği”, “çağ gerisi müzik”, “ucuz hazlar veren iniltili müzik” vb, tahkir ifadelerinin konulmasıyla devam etti. Bunun sonunda ise; Batı’da eğitim veya ihtisas yaptıktan sonra, ünlü Rus Beşleri’ne (Rimsky-Korsakov, Mussorsky, Borodin, Cesar Cui, Balakirev) özenip kendilerine “Türk Beşleri” adını takan ve senfoni orkestraları için besteledikleri eserlerin içine bir-iki halk ezgisi, köçekçe motifi, Itri nağmesi veya Yunus Emre ilâhisi monte etmekle “Çağdaş Türk Müziği”ni yarattıklarına kendilerini inandırmış (Rey, Erkin, Alnar, Saygun, Akses vb.) bir kaç besteciyle bunların öğrencileri yetişmiş oldu. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyesi B.Özyücel’in “Filarmoni” dergisinde yazdığı gibi, emeklerin bilançosu “havanda su döğmek” oldu, “harcanan yüzbinler hedefe değil, sokağa” gitti. Ve Türk toplumunun çoğunluğu, M.E.B. ve

TRT gibi devlet kurumlarının 50 yıllık masraf ve çabalarına rağmen, ne öğretilmek istenen Batı müziğinin, ne de unutturulmaya çalışılan kendi müziğinin ciddi repertuarını tanıyamadı, severek anlayarak dinlemesini öğrenemedi.” (Tanrıkorur, 1982:11).

Besteci ve Müzikolog Yalçın Tura ise; “Cumhuriyet, Türk milleti için yeni bir hayatın başlangıcı olduğu kadar, Türk müziği için de yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Cumhuriyet idaresinin Türk Müziği bakımından ilk icraatı, ne yazık ki bu müziği okullardan kovmak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde olmuştur. Türkiye’de Türk müziği öğretimine son verilmesinin ardından, Dahiliye Vekaleti’nin 3 Kasım 1934 günlü emriyle Türkiye’nin radyosunun yayınlarından da Türk Müziği’nin çıkarılması bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü bir darbe olmuştur” sözleriyle eleştirilerine devam eder (Tura, 1998:94)

### **5.6. Arap Müziği Etkisi ve ‘Arabesk’ Kelimesinin Çıkışı**

1926’dan itibaren okullarda Türk Müziği eğitiminin yasaklanması ve 1930’lu yılların sonunda radyolarda Türk Müziği çalınmasının 20 ay boyunca yasaklanması birlikte ele alındığında, yeni Türk Cumhuriyeti’nin Osmanlı’yla kültürel bağlarını topyekün koparmak istediğinin, modernleşme ideolojisinde geleneğe “gericilik” rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak Batı kimliği seçildiğinin, demokrasi anlayışındaki “halka rağmen” niteliğinin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu yasak, aydınlar katında, alaturka-alafranga ikilemi olarak beliren Doğu-Batı tartışmasını keskinleştirmiştir.

Yasağın asıl etkisi ise, yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. 1930’lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren sinema sektörünün gelişmesiyle Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye’de yayılmaya başlıyor.

Yılmaz Öztuna, Türkiye’de Mısır müziğinin bu kadar çok tutmasının nedenini, gerek eğitiminin gerekse radyolarda çalınmasının engellenerek Türk musikisinin adeta resmen yasaklanmasına bağlıyor:” Türk halkı mecburen Arap radyolarını açtı ve onların musikileri kendisine Batı’nınkinden yakın olduğu için onları sevdi”.

Türk Müziği'ne radyo yasağı 1934'te başlıyor ve 1936'da kaldırılıyor. Türk sinemasının geçiş çağı olarak adlandırılan 1939-1950 yılları içindeki 1939-1944 dönemini II. Dünya Savaşı koşulları belirliyor... Türk sinemasında bu dönemde yıllık film yapım sayısı ortalama 2'ye düşüyor. Film ithalatı, Türkiye'nin tarafsızlık politikası nedeniyle Amerikan filmlerinin ithalatı şeklinde gerçekleşmeye başlıyor. Amerikan filmlerinin ithalat yolunun savaş nedeniyle açık pazar olan Mısır üzerinden gerçekleşmesi, beraberinde Mısır filmleri de getiriyor.

Türkiye'de 1938'de Mısırlı şarkıcı Abdülvahhab'ın oynadığı Aşkın Gözyaşları isimli filmin çok rağbet görmesi üzerine, Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesi yasaklanıyor. Bununla birlikte Türkiye'de film musikisi adaptasyonu sektörü doğuyor. Meşhur Hafız Burhan, Aşkın Gözyaşları filminin Türkçe'ye çevrilmiş güftesini plağa okuyor ve bu plak satış rekorları kırıyor. Bu gelişmeler doğrultusunda, devlet bu sefer 1948'de Mısır filmlerinin Türkiye'ye girişini yasaklıyor. Fakat o zamana kadar 130 Mısır filmi Türkiye'de oynatılmış oluyor. Bu filmlerin müzikleri bazen üstüne Türkçe sözler yazılıp aynen alınarak, bazen de esinlenme yoluyla yeni besteler yapılarak piyasaya sürülüyor. Mısır filmlerinin adaptasyonlarına beste yapmak çok revaçta oluyor. Mısır filmlerine şarkı yapan bestekârların başında Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk geliyor. Onlardan başka, Sadi Işıl, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Çoşkun, Mustafa Nafiz Irmak, Selahattin Pınar Arap müziklerinin adaptasyonlarını yapıyorlar. Saadettin Kaynak 1940-1950 yılları arasında Mısır yapımı 85 filmin musikisini düzenliyor. Münir Nurettin Selçuk 1939'da Allah'ın Cenneti, 1941'de Kahveci Güzeli isimli filmlerde oynuyor ve bu filmlerde kendi yaptığı bestelerin yanı sıra Saadettin Kaynak'ın yaptığı besteleri kullanıyor. Bu filmler çok tutulunca, yerli sinema bu moda uyuyor, Müzeyyen Senar 1942'de Kerem ile Asli isiminde bir film çeviriyor. Bu adaptasyonlar ve bu besteler hiçbir şekilde radyo denetiminden geçmiyor ve çalınmıyor.

Özellikle 1930'lardan sonra, örneğin Haydar Tatlıyay'ın Arap tarzı yay kullanması ve 1940'lardan sonra Saadettin Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı besteler "Arap müziği" sözünü ortaya çıkarmıştı. Ama Orhan Gencebay'la birlikte başlayan müzik tarzının arabesk adı almasının asıl kaynağı 1060'lı yılların başında popüler olan Suat Sayın örneğine dayanır. Bestekâr, şarkıcı ve udî olan Suat Sayın'ın, çok sevilen ve halk müziği icracısı Ahmet Sezgin'i meşhur eden Sevmek

Günah mı adlı parçasının, kendisi söz müzik Suat Sayın'a aittir diye yazmasına rağmen aslında Abdülvahhab'ın şarkısından alınma bir ezgiye dayandığı ortaya çıkınca, müzik piyasasında Arap müziği sözü yaygınlaşmaya başlıyor. Bu parçanın asıl önemli özelliği, Türkiye'de belki ilk kez, bu parça ile Türk Sanat Müziği kalıplarından çıkılmış olması, Türk Sanat Müziği icrasında “çok sazlılığın” kullanılmasıdır. Sayın'ın, bu parçasında Arap ezgisi kullanmasının yanı sıra, 11 kişilik bir yay grubunun çalması, “Arap gibi” sözünü pekiştiriyor ve çevreye örnek teşkil ediyor.

Orhan Gencebay ise 1966'da Ahmet Sezgin için Deryada Bir Salım Yok adlı parçayı yazıyor. Bu parçada Gencebay 23 kişilik bir orkestra kullanıyor, muhayyerkürdi makamında ve senkoplu düyek ritminde olan, vurmali aletlere önem verilen bu parçada Türk müziği aletlerinin yanı sıra Batı enstrümanlarından gitar, vibrafon vb. çalıyor. 8-9 kişilik keman grubunu profesyonel Batı tekniğiyle çalışan kemancılar icra ediyor. Gencebay Arap melodilerinden alıntı yapmadığı halde, bu orkestrasyon tercihi sebebiyle Suat Sayın ile benzeştiriliyor. Aynı orkestrasyon özellikleri taşıyan iki şarkıdan biri Arap'tan alındığı için, diğerine de Arap tarzı etiketi konuyor.

Orhan Gencebay bu konuda şunları söylüyor: “Örneğin Dede Efendi'nin bir parçasını alalım; ritmi iyice öne çıkaran, yine bizim kullandığımız yay soundu ve partiyonla, altyapı üstyapı düzenimizle icra ettirelim, buna da yani Dede Efendi'ye de Arap diyebilirlerdi. Dede Efendi o eserleri yaparken hiçbir zaman tekdüze yapmamıştır, bu mümkün değildir; ama bilemiyoruz çünkü Enderun'da kaldı o sağlıklı bilgiler. Onlar da intikallerde kayboldu. Dede Efendi zamanımıza tam sağlıklı olarak gelemedi. Aynı icra soundunda, Dede'nin parçasını biliyorlarsa, bu Dede'nin parçası diye söyleyebilirler. Dede'nin hiç bilinmeyen bir parçasını ele alsaydık ve Dede'nin olduğu bilinmeden dinletseydik, bazı şeyleri ancak o zaman isbat etmiş olabilirdik.” (Özbek, 2000: 87).

### **5.7. Tek Sesli-Çok Sesli Müzik Tartışması**

Bu süreçteki en önemli tartışmalardan birisi de ‘tek sesli’, ‘çok sesli’ müzik tartışmasıdır. Türk müziği bilindiği gibi melodik ögesi ağırlıkta olan bir müzik türüdür. Batı müziği ise daha çok armonik temellidir. Türk müziği ve batı müziği

arasındaki bu fark tek sesli, çok sesli ayrımını doğurduğu gibi, çok sesli müzik ‘ileri’ olan, tek sesli ise ‘geri’ olandır çıkarımlarına yol açtı. Bu sebeple yeni ulusun kültürü, Batı Medeniyeti’nin ‘ileri’ seviyesine ulaşma çabasıyla müziğini Batı tarzında armonize etmeye başladı. Türkiye’de Batı klasik müziği eğitimi almış ve bu müziği icra eden kimi çevreler, “evrensel” ve “ileri” kabul ettikleri çoksesli Batı müziğine karşı, teksesli geleneksel müziği ideolojik bir yaklaşımla “geri” ve “çağdışı” gibi sıfatlarla anabilmişlerdir.

Cinuçen Tanrıkorur çok sesli, tek sesli müzik tartışmasını anlamsız bulur. Tanrıkorur bu konudaki yaklaşımını şöyle özetler: “Müzikle biraz olsun ilgili olup da çoksesli müzik, teksesli müzik deyimlerini duymamış olan herhalde yoktur. Zira insanımız bu deyimlerle ta ortaokul sıralarından itibaren tanıştırılır. 70 yıl boyunca ortaokul ve lise müzik kitaplarında öğretildiği şekliyle tek sesli müzik, adı üstünde tek sesli, ilkel, çağdışı alaturka müziktir (Yani kendi müziğimizdir). Çoksesli müzikse, adı üstünde çok sesli, gelişmiş, çağdaş ve evrensel klasik müziktir. Şu klasik müzik sözü ne zaman geçse, ‘Siz klasik müzik sever misiniz?’ diye soranları, ‘Hangisini kastediyorsunuz, bizim klasik müziğimizi mi, Batıninkini mi?’ sorusuyla şaşkına çevirdiğimi keyifle hatırlarım. Eee, tabii Batı müziği diye düzeltmek zorunda kalan bu yarı cahillerin aklına, bizim de bir klasik müziğimizin olduğu hiç gelmez çünkü.

Tabiatıta hiçbir müzik sesi yalnız başına değildir, doğuştan veya armonik adı verilen, ana sesin önce 8’lisi (oktavı), sonra 12’lisi (5’lisi), 15’lisi (4’lüsü), 17’lisi (büyük ölçüsü) düzeninde ve hep daha hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulur. Bu demektir ki, birden fazla sesin aynı anda duyulması demek olan armon, sesin tabiatında vardır. Peki o zaman, armoni, kontrpuan, fug gibi polifonik sanatın temelini oluşturan bilim ve teknikler ne olacak? Söyleyelim. Birlikte iş görme alışkanlıkları ve verimini müzik eşliğinde artırmayı amaçlayan Kilise, insan seslerinin önce kadın ve erkek olarak ikiye, onların da kendi içinde üçe ayrılmasından yararlanıp, herkesin ses imkanlarına göre rahatça söyleyebileceği ezgileri farklı tonlarda notalarda göstermiş, böylece aynı ezgiyle eşliğin birden fazla müzik dizeği üzerine yazılıp söylendiği bir şarkı tekniği doğmuştur.

İnsan seslerinin yapısındaki tabii farklılık çalgıların yapısında da olduğu için, bunların da malzeme, ses hacmi ve teknik imkanların göre, aynı anda çalınan farklı ezgilerin oluşturduğu bir çalgı tekniği meydana gelmiştir. Zamanla sesler sazlar



çoğalmış, müzik dizi ve aralıkları sadeleştirilmiş ve ortaya kendi felsefesi ve imkanları içinde ihtişamlı bir müzik abidesi çıkmıştır. Ancak bu sanat kendi insanlarını dahi uzun süre tatmin edememiş, atonal, çeyrek sesli, dodekafonik, elektronik adlarla yeni türler aranmıştır. Biz ise, batı oktavının 12 sesine karşılık 43 perdemiz, onların 5 temel kalıbına karşılık 587 makamımız, yine onların 2 ve 3 zamanlı sadece iki temel ritmine karşılık 80 değişik usulümüzle, tek sesli olmak şöyle dursun, bin renkli sesler ve ritmler okyanusunda yaşamayı ye tutmuşuz. Şu kısa açıklama daha, “Türk müziği tek seslidir, onun için ilkeldir; Batı müziği çok seslidir, onun için gelişmiştir” sözlerinin ne kadar zavallı, ne kadar cahilce olduğunu ispata yeter sanırım” (Tanrıkorur, 1982:15).

Tek sesli-çok sesli tartışmasında, birinin diğerinden üstün olduğu savının ne denli gülünç olduğunu, bu çalışmaları yapan müzik adamlarının kendileri bile ifade etmiştir. İşte Cemal Reşit Rey’in bu konuyla ilgili anısı: “Ne gibi bir karar alınacağını kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben de kalktım ve dedim ki; bir çoban farza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, ‘gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle’ mi desin?” (Üstel, 1993: 42).

### **5.8. 1950 Sonrası Klasik Türk Musikisi**

50’li yıllara gelindiğinde Türkiye hem siyasal hem sosyal hem de ekonomik değişimlere sahne olmuştur. Tek partili siyasal sistemden çok partili politik hayata geçmiş, ulaşım imkanları rahatlamış, makineli ziraat yaygınlaşmış, barajların yapılması, nüfus artışı, toprak insan dengesinin bozulması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkanlarının artması ve köyden kente göçün hızlanması gibi değişimler; Türkiye’nin bütününde önemli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimlere neden olmuştur. Ayrıca 1950’lerde nüfusun giderek artması ve genç nüfusun sayıca fazla olması, kitle iletişim araçlarının artarak radyo ve 1969’da TRT’nin yayına başlaması gençlerin dünyaya ve dünyadaki kültürel sanatsal ve siyasi olaylara bakış açısını değiştirmiştir.

Türk toplumu dünya popüler müziğinde hakim olan caz ve tango akımından etkilenmeye başlamış, 1950'lerde dünya gençliğini etkileyen Elvis, Beatles gibi starlar ve onların yaptıkları müzik, Türk gençliğini de etkilemiştir. 1960'lara doğru ise en popüler müzik türü, tangolardır. Ayrıca köyden kente göçün artması nedeniyle büyük kentlerde köy ve kent kültürünün bir sentezi olan ara bir kültürün oluşması Arabesk diye adlandırılan bir türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu toplumsal koşullarda halkın ezici oy çoğunluğuyla iktidar olan Demokrat Parti de, Başbakan Adnan Menderes'in liderliğinde radikal değişimlere imza atar. Bu tarihten sonra devletin müzik politikası da değişir.

Mesela, CHP'den iktidarı devraldığında Devlet Radyolarında Klâsik Türk Musıkîsi Yayınları'nın bütün müzik yayınlarına oranı %39 iken, Ağustos 1950'de bu oran %46'ya çıkar. Ancak aynı dönemde hızlanan modernleşme süreci sosyal ve kültürel hayatı değiştirdiği gibi müziği de değiştirmiştir. Geleneklerden kopmaya başlamak şeklinde ortaya çıkan bu değişim Klasik Türk Müziği'ni de etkilemiştir.

Türk Sanat Müziği ile Klasik Türk Müziği birbirine yakın kavramlar olmakla birlikte; "Klasik Türk müziği", tarihî anlayış ve geleneği temsil ederken, Batı müzik terminolojisinden ödünç alınmış "sanat müziği" kavramı daha çok bu dönemde ortaya çıkmıştır. Arap-Hint müziğinden de etkilenen, eğlenceye dönüştürülmüş bu müzik radyolarda daha fazla yer almaya başladı.

Ancak bu dönemdeki uygulamalar da belirli kesimler tarafından eleştirilmektedir: "Sanat müziğinde devlet desteğinin çekilmesiyle boşlukta kalan müzik yaşamını alaturka piyasa müziği doldurdu. Bestecilerimiz ise, yıllarca eserlerini yayacak seslendirecek ortam bulamadı. Altan alta çağdaş müziğimize yabancı müzik diye saldırıp, halktan koparmaya çalıştılar. Değişmezliği kutsadıkları için, belki de çağdaş Türk müziği için önemli bir kaynak olabilecekken, yanlış bir kanının yerleşmesine yol açarak klasik Türk müziğini iyice dondurdular. Sonra da piyasa-eğlence müziğine döndürdüler (Kaygısız, 2000: 49).

1960'tan sonra müzik alanında belli çabalar gözlendi. 7. Milli Eğitim Şurası; Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu; Devlet Planlama Teşkilatı ile beş yıllık planlarda ve yıllık programlarda müzikle ilgili bazı kararlar alındı. Ancak bu kararlar hayata geçmedi. 1970'lere gelindiğinde ise durum şöyleydi:

- Ankara ve İstanbul'da genel müzik kurallarını öğreten birer konservatuar vardı. Ancak, bu iki okul yeterli sayıda ve nitelikte eleman yetiştirmeye yetmedi. Besteci ve yorumcularımızın tamamına yakını eğitim düzeyinin düşük olması nedeniyle ayrıca yurtdışına gitmek zorunda kaldı.
- Müzik öğretmeni yetiştirme işini Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü tek başına üstlendi. Ancak bunda yetersiz kaldı.
- Her iki neden, okullarda çoksesli korolarla okul orkestralarının kurulmasına engel oldu.
- Opera, bale ve tiyatro Ankara ile sınırlı kaldı. İstanbul, Şehir Tiyatrosu ile idare eti. Özetle, 1970'lere gelinceye kadar müzik yaşamı Ankara merkez olmak üzere, ikinci derecede İstanbul, biraz da İzmir ile sınırlı kaldı.

Özetlemek gerekirse 20. yüzyılın ortalarından bugüne kadar gelen dönem 'çağdaş dönem' diye adlandırılabilir. Bu dönemin en önemli temsilcilerinden biri Münir Nurettin Selçuk'tur. Bu dönemde kâr, beste, ağır ve yürük semâi gibi formlar arka planda kalırken, modern müzik anlayışına uygun kısa süreli, kısa güfteli ve hareketli şarkı ve fantezi formları Türk Sanat Müziği'ne hakim duruma gelmiştir. Bu anlayışın Batı müziğini model alması sonucunda, koro ve konser gibi uygulamalar yaygınlık kazanmış; keman, piyano, klarnet gibi Batılı sazlar da saz heyetlerine girmiştir. Bu modern anlayışı destekleyen unsurlardan birisi de, klasik musikîde en önemli aktarım ve anlayış aracı olan meşk geleneğinin sekteye uğramasıdır.

Klasik sanatların hepsinde geçerli olan ve talebinin bir üstadın "elinden geçerek" musikîyi öğrenmesi süreci büyük ölçüde sona ermiş, yerine modern anlayışla, nota üzerinden eser öğretilen koro ve dernekler geçmiştir. Tasavvufî felsefeye, dolayısıyla aşkınlığa ve tefekküre dayanan klasik musikî anlayışı yerine eğlence odaklı bir müzik anlayışı yerleşmiştir. Buna rağmen klasik musikî geleneğini sürdüren ve yeni eserler verenler yok değildir. Hacı Arif Bey ile başladığı ileri sürülen modernleşme döneminde klasik üslubu ve anlayışı devam ettiren Fehmi Tokay, Zeki Arif Ergin ve Ahmet Avni Konak gibi bestekârlar da yer almıştır. Günümüzde de bu anlayışa bağlı genç bestekârlar eserler vermektedir.

Türk Sanat Müziği kamu radyo ve televizyonları kadar gazino gibi eğlence mekanlarının da temel tercihinin oluşturmuş, bu nedenle kitlelere ticari açıdan da ulaşabilmiştir. Bu evrenin önemli bestecileri arasında Sadettin Kaynak, Bimen Şen,

Refik Fersan, Yesari Asım Arsoy ve Avni Anıl sayılabilir. Türk Sanat Müziği'nin bu bestecilerden başka “piyasa müziği” olarak anılan daha popüler türevinde de bazı önemli besteciler yer almıştır. Bunlara örnek olarak Yusuf Nalkesen, Şekip Ayhan Özışık ve Teoman Alpay verilebilir.

### **5.9. Türk Musikisi Nazariyatının İncelenmesi ile İlgili Yayınlar ve Metodlar**

Bu gelişmeler yaşanırken, bu gelişmelere rağmen XX. yy'da Türk musikisi için olumlu gelişmeler de olmuştur. En önemlilerinden biri Türk Musikisi nazariyatının incelenmesi ile ilgili yayınlardır.

Şeyh Celaledin Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Şehy Ataullah Efendi'nin başlattığı Rauf Yekta Bey'in yaptığı yayınlarla tanıttığı daha sonra H. Sadeddin Arel ve Dr. Subhi Ezgi ile ilerlettiği Türk musikisi nazariyatı incelemeleri en önemli gelişmelerdir. Bu çalışmalar sayesinde musikimizin nazari yönü belirlendi; mevcut klasik bilgiler çağdaş ilmin ışığında gözden geçirilerek sistemleştirildi. Böylece “Arel-Ezgi-Uzdilek” sistemi doğmuş oldu. Bu görüşün dışında Abdulkadir Töre ve yakın zamanlarda Kemal İlerici daha değişik görüşler ileri sürmüşlerdir (Özalp, 2000:24).

Bu çalışmalara paralel olarak hayli nazariyat kitabı da yayınlanmıştır. Sadeddin Arel'in ders notları, Suphi Ezgi'nin beş ciltlik eseri, Kazım Uz'un “Musiki Islahatı”, değişik musiki dergilerinde yayınlanan yazılar, Feridun Darbaz ile Zeki Yılmaz'ın eserleri, Kemal İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Musikisi ve Armonisi” adındaki eserlerdir (Özalp, 2000:24).

Yazarlık gelenekleri içinde gelişen bir de “Güfte Mecmuaları” vardır. Bu yüzyılda bu konuda da hayli ilerlemeler olmuş ve çeşitli eserler yayınlanmıştır. Çok sayıda musiki dergileri çıkarılmıştır. Bunların bazıları çok kısa ömürlü olduğu halde bazıları oldukça uzun süreli olmuştur. Güfte mecmuası olarak Ahmet Avni Konuk'un eski harflerle çıkardığı “Hanende”, Ali Galip Türkkkan'ın “Gıda-i Ruh”, Şerif İçli'nin güfte kitapları ile yakın tarihte yayınlanan Etem Ruhi Üngör ile Sadun Aksüt'ün antolojisi en önemlilerindendir. Musiki dergilerinden Şeyh M. Baha Pars'ın çıkardığı “Alem-i Musiki”, Mildan Niyazi'nin “Nota Mecmuası, Türk Musiki Dergisi, Musiki Mecmuası, Musiki ve Nota, Kök, Ahenk, Mızrap v.b. sayılabilir (Özalp, 2000:24).

20.yy.ın başından beri bu sanata eğilme gereği duyanların çabaları sonucu Türk musikisi sazları üzerine metotlar yazılmaya başlanmıştır. Ali Salahi Bey'in Ud metodu (1910), Ziya Santur'un Santur metodu (1910-1947), aynı kişinin Ney metodu (1947), Abdulkadir Töre'nin Keman metodu (1913-1921), Fahri Kopuz'un Ud metodu (1920), Suphi Ezgi'nin Tanbur metodu bu çalışmalar arasında sayılabilir (Özalp, 2000:25).

Daha yakın zamanlarda Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Nevzat Sümer, Hurşit Ungay, Süleyman Erguner değerli çalışmalar yapmışlardır. Bu zaman süresi içinde nota yayınları da önemli bir yer tutar. Bunların en önemlileri Udi Sami Bey'in on beş günde bir çıkardığı "Osmanlı Musikisi Dosyası", Udi Arşak'ın derlediği ve Onnik Zadoryan'ın yayınladığı yirmi bir fasiküllük külliyat, İskender Kutmani'nin yayınları, Sadeddin Heper'in "Mevlevi Ayinleri", İstanbul Belediye Konservatuarı'nın nota yayınları, Kubbealtı Enstitüsü'nün nota yayınları, Musiki ve Nota yayınlarıdır (Özalp, 2000:25).

Notacı Hacı Emin Efendi, 1886 yılından başlayarak 1-256 sıra numaralı notaları ihtiva eden üç defter yayınlamıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey nota yayınına 1897 yılında başlayarak "Mahzen-i Esrar-ı Musiki Fasılları" adında fasiküller çıkardı ise de tam değildir. Daha sonra bunlara ek olarak "Mahzen-i Esrar-ı Musiki Zeyli" adını verdiği bir defter daha yayınlamıştır. Yine İsmail Hakkı Bey "Musiki-i Osmani" adına on yedi adet olan bazı defterler yayınlamıştır. Udi Sami Bey'in 1910-1914 yıllarında bazı fasıl formları bastırmıştır. Ali Rıza Şengel de "Terakki-i Musiki Mektebi" adına şubat 1924'te fasıl defterleri bastırmaya başlamıştır. Darüttalim-i Musiki Cemiyeti 1928 yılından itibaren beş defterlik fasıllarla birlikte tek notalar bastırmıştır (Özalp, 2000:26).

Yine bu yüzyılın içinde Piyanist Esad Efendi, Said Halim Paşa, Abdülkadir Töre, Ali Rıfat Çağatay, Mustafa Nezihi Albayrak, Ali Rıza Şengel, Leon Hancıyan, İsmail Hakkı Bey, Şerif İçli ve daha başkaları nota koleksiyonları yapmıştır (Özalp, 2000:26).

Bu dönem devletçe Türk musikisi öğretimi en üst seviyede yeniden başlatılmış, Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kurulmuştur. 19.yy.ın ikinci yarısında, bilhassa Hacı Arif Bey'in "Nev-zemin" eserleriyle eskiye nispetle daha hafif denebilecek daha kolay anlaşılır bir yol açılmış ve rağbet görmeye başlamıştır. Yani 19.yy.da Hacı Arif Bey'le başlayan Neoklasizm akımı 20.yy.da da devam

etmiştir. Bilhassa şarkı formunun ön plana geçmesiyle klasik şekillere iltifat eden bestekarlar git gide azalmaya başlamıştır, aksak ve aksak semai usulleri çok ağırlaştırılarak kullanıldığı daha ciddi şarkı türleri dışında formda hiçbir gelişme olmamıştır. Bugün artık klasik manada şarkı pek az yazılmakta daha çok “fantezi” denebilecek şekillere rağbet edilmektedir. Beste, semai, kar besteleyen bestekar hemen hemen kalmamıştır (Tura, 1977:32).

Bu dönem; Cumhuriyet’ten önce özellikle Dede Efendi ve Zekai Dede tarafından yapılmış olan dini musikinin eserlerini devralmış ve pek ilerleme göstermemiştir. Dini musiki Mevlevihanelerde, tekkelerde icra edilmesinin dışında bir gelişme sergilememiştir. Dini musiki alanında yapılan en büyük çalışma dini eserlerin araştırılıp tespit edilmesidir.

Abdülkadir Töre (1873-1946), Ali Rıza Şengel (1880-1953), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Kazım Uz (1872-1938) gibi bestekar ve müzikologlar bir hayli dini eserin notalarını toplamış ve bunları defterler halinde tespit etmişlerdir. Ayrıca İstanbul Belediye Konservatuarında Rauf Yekta (1871-1935), Ali Rifat Çağatay (1867-1935), Ahmet Irsoy (1869-1942), Dr. Suphi Ezgi (1869-1962)’den meydana gelen bir heyet tarafından 13 fasikül “Mevlevi Ayinleri”, üç fasikül “Tevşih ve İlimler”, iki fasikül “Bektaşî Nefesleri” ve bir fasikül de “Temcid, Na’t, Salad ve Durak” olmak üzere toplam 19 fasikül dini eser yayınlanmıştır.

Bu yüzyılda bestelenen dini eserlerin sayısı ise geçen yüzyıllara göre bir hayli azdır. Ahmed Irsoy, Ahmad Avni Konuk (1871-1938), Saadettin Kaynak gibi bazı bestekarlar mahdut sayıda dini eser bestelemişlerdir. Bu dönem Rum ve Ermenilerin sahibi olduğu gazinolarda yeni bir saray ve halk müziği karışımının ortaya çıkışı, bazı ileri gelen müzisyenleri çekerken bazılarını da uzaklaştırmıştır.

### **5.10. Atatürk ve Cumhuriyet Döneminde Müzikte Kurumsal Yapılanma**

Türkiye’de müzik alanında kurumsallaşma çabalarını; başarı ile sonuçlanan millî ve tarihi maceramızın, toplumsallaşarak, yeni bir devlet olmaya başladığı, Cumhuriyetin ilk yıllarında görmekteyiz.

Bu yıllarda milliyetçilik kavramının yükselen bir toplumsal değer olması ve millet olma unsuruna, milli müziğin ve Türk dilinin geliştirilip araştırılmasının katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Fakat o dönem Türkiye’inde henüz ulusal bir

kültür-sanat ve müzik politikası bulunmadığından, bu süreç Cumhuriyet ile birlikte başlamıştır. Fakat, genç Türkiye Cumhuriyetinde yetişmiş müzik bilginleri olmadığından toplum psikolojisini aşarak yeni kurumlar açmak oldukça zor olmuştur.

Cumhuriyet döneminde kurumsallaşma sürecinin ilk hareketlerini Folklor kavramı ve bu konuların irdelendiği çalışmalarla birlikte görmek mümkündür. Folklor deyiminin ve bunu karşılayacak ifadelerin ise, Tanzimat'a kadar gittiği görülmektedir. Ne var ki, Osmanlı döneminde folklor ile ilgili ilk yazı 1913 yılında "Halk Medeniyeti I. Başlangıç" adlı, Ziya Gökalp'e ait makaledir. Halk, Millet, Ulus gibi kavramların Osmanlı toplum hayatında sosyal ve siyasal alanda yer bulması Osmanlı aydınları tarafından Folklor kavramı içinde ifade edilmişse de uygulamada değerlendirilmemiştir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte her alanda olduğu gibi müzikte de kurumların oluşturulması bu dönemde başlamıştır.

O dönemde kendi kendini yetiştirmiş müzik adamlarının genel ülke yapılanmasında etkin olamadıkları görülmüştür. Bunun sonucunda müzikte alaturka, alafranga kavgalarının başladığı bir döneme girilmiştir. Bu dönemde Türkiye'deki müziğin kimin olduğu sorgulanmaya başlanmış ve Ziya Gökalp'de bu konu sıkça işlenmiştir. Bu görüşlerden bazıları şunlardır:

"Avrupa musikisi girmeden evvel memleketimizde iki musiki vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark musikisi, diğeri eski musikinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti. Bugün işte bu üç musikinin karşısındayız. Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikisi olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bir çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz" (Gökalp, 1999:28).

Atatürk'ün müziğimize bakış açısı, daha çok Ziya Gökalp'in görüşleri doğrultusunda gelişmiştir. O dönemde yoğun biçimde alafranga-alaturka tartışmaları yapılmakta, gelişmeyi ve kurumsallaşmayı Avrupa müziğinin olduğu gibi alınmasında görenlerle, alaturka tabir edilen geleneksel yapının korunmasını arzu

edenler arasında kıyasıya bir mücadele başladığı görülmektedir.

“... Bir milletin yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.” diyen Atatürk, Montesquieu’nun fikirlerinden de etkilenmiştir.

Bu gelişmelerle birlikte Atatürk’ün zaman zaman Türk musikisi ile ilgilenmeye teşebbüs ettiğini de görmekteyiz. Riyaset-i Cumhur Fasil Heyetinde 1925-1930 yılları arasında neyzenlik yapmış ve Ata’nın huzurunda defalarca çalmış bulunan Burhanettin Ökte hatıralarında bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“... Musikimizin tarihini araştırdı, doğru dürüst cevap alamadı. Nazariyatını sordu, iki cümleyi yan yana getiremedik. Eserlerini tahlil ettirmek istedi, sathından daha derinlere inemedik”.

Geleneksel müziğimizin tahliline yönelik birikim ve bu amaçlı girişimlerin oldukça örgütsüz olduğu, batı eserlerinin icrasının verdiği sound-volum doyunluğu karşısında klasik eserlerimizin zayıf, cılız kaldığı görüşü ağırlık kazanmaktadır.

8 Ağustos 1928 gecesı Sarayburnu’nda verilen bir konser, Atatürk’ün bu tespitlerini doğru çıkarmaktadır. İtalyan müziği ve Mısır’ın meşhur şarkıcılarından Müniret-ül Mehdiye Hanımın konserinden sonra, Türk saz heyetinin çok zayıf ve acemice sundukları Sultani Yegah Fasil icrasının ertesı gününde gazetelerde şu nutku yayınlanmıştır: “Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniret-ül Mehdiye hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki Türk’ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi denilen terennümler karşısında cansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şatırdılar. Tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabidir. Hakikaten Türk şen şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa kendinin kusuru değildir”.

Atatürk’ün musikimizle ilgili ifadelerinin, bu dönemde doğu-batı müzik kültürünün tercih edilışinde büyük tesiri olduğu düşünölmektedir. Yaşanan münferit olaylara ve bu olayların ışığında Avrupa müzik sisteminin benimsenmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Gerçekte anlaşılması ve yapılması gerekenler Türk müziğinin batı müziği kural ve tekniği ile geliştirilmesidir. Bu sonucu çıkartabilecek ve yapılması gerekenin özünde bu temenni olduğunu anlamamak garip bir ön yargıdan başka bir



şey değildir. Çünkü Atatürk'ün gerçek düşüncesi ve beklentisini Çankaya köşkünün ince saz takımının başkanı Hafız Yaşar Okur'a, "Biz garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim musikimizde bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır" derken Türk musikisinden geleceğe yönelik beklenti ve hedefini ifade etmiştir. Yine Atatürk 1 Kasım 1935 tarihli Meclis konuşmasında; "Kültür kıvamımızı yeni ve modern esaslara göre teşkilatlandırmaya devam ediyoruz. Ulusal musikimizi modern teknik içerisinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir." derken bu gerçekleri ifade etmiştir.

Bütün bunlar olurken ülkemizde sosyal-siyasal ve ekonomik reformlar devam etmektedir. Müzikte kurumsallaşmanın önemi anlaşılmış ve bu doğrultuda çeşitli çalışmalar başlatılmıştır.

Türkiye'de bu yıllarda Dar-ül Elhan'ın dışında herhangi bir Türk Müziği eğitim kurumu bulunmamakla birlikte halk kültürü ve halk ürünlerinin değeri ve bilinci anlaşılmıştır. Folklorun tanımı, işlevi gibi kavramların her geçen gün daha önem kazanmış olduğu görülmektedir. Folklorik malzemelerin toplanması ve değerlendirilmesinden daha önce, folklor araştırmalarının gerekliliği anlaşılmıştır. Bu konuda Ziya Gökalp, Rıza Tevfik, Fuat Köprülü ve Selim Sırrı Tarcan gibi araştırmacılar da bu dönemde konunun önemini sıkça işlemişlerdir.

Esasen Osmanlı dönemi ve Cumhuriyetin ilk yıllarında bu amaca yakın olan ocaklar, odalar, derneklerin kurulduğunu, dergilerin yayınlandığını görmekteyiz. Bunların ilki 1912'de kurulan Türk Ocaklarıdır. Genel olarak Türk ırk ve dilinin araştırılması ve bu değerlerin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Halk Bilgisi derneği kurulmuş, doğrudan Folklor araştırması yapmayı amaç edinmiştir. 1920'li yıllarda folklor ile ilgili birçok bireysel faaliyetin başladığı görülmektedir. Bunların arasında 1924'te Dar-ül Elhan yöneticilerinden Yusuf Ziya Demircioğlu ve Musa Süreyya'nın Anadolu'da görev yapan müzik öğretmenlerine anketler göndererek ilk kez ülke genelinde halk şarkıları derleme girişimleri başlatılmıştır.

Atatürk'ün, "Bizim hakiki musikimiz" dediği halk müziğimizin derlenmesini ve kompozitörler tarafından işlenmesine çok önem verdiğini görmekteyiz. Milli Eğitim Bakanlığı Hars Müdürlüğü, yurt dışından yeni dönen Seyfettin ve Sezai (Asaf) kardeşleri Batı Anadolu'ya derlemeye göndererek bu türküleri "Yurdumuzun müziğimizin kullanılabilmesi ve bu anlayışla ulusal müzik yaratılmasıdır. Fakat

uygulamanın Türk musikisinin dışlandığı, eğitim ve ulusal müzikte Avrupa müziğinin tercih edildiği görülmektedir.

Cumhuriyet döneminde kurumsallaşmanın yönünü Atatürk'ün istek ve arzuları değil, onun söylediklerinin farklı yorumlanmasından ortaya çıkan sonuçlar belirlemiştir. Bu durumu Atatürk'te anlamış olmalı ki konuyu Vasfi Rıza Zobu hatıralarında şöyle dile getirmektedir:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizlerde öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri böyle okuyup zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise, mesela Ruslar ne yapmışlarsa. Bizde Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki bende bir daha lafını edemez oldum”.

Aslında geri dönüp bakıldığında tartışmaların ve müzik türlerinde duyulan kaygıların her iki tarafta ortak olduğunu görmekteyiz. Türk müziğinin alafranga kesimlerince geleneksel (ilkel) kabul edilmesi konuya önyargılı ve nesnel yaklaşılmasına neden olmuştur. Yani gelenek, bir taraf için vazgeçilmez olurken diğer taraf için modernliğin önünde engel teşkil etmektedir. Aynı endişeyi klasik Türk müziğinde de görmekteyiz. Ülkemizde eğitim müziği yapılanmasının geleneksel müziğimizin kendi biçimi ve üslubu içinde olamayacağından hareket edilmiş, zaman içinde geleneksel kazanımların yok edilmesi etkinliğine dönüşmüştür. Hatta bunda yarışıldığı görülmüştür.

Ülkenin sosyal yapısının büyük bir çoğunluğunun köylü nüfusuna sahip olması nedeni ile geleneksel folklor değerlerini yaratan ortamın köyden kente kayması ile bu alanda duyulacak yeni kentlilerin ihtiyaçları dikkate alınmamış, folklor değerlerinin kaybolmasına neden olunmuştur. Bu durum geleneksel müziğimizin yaratılmasını daraltan sürece girilmesine neden olmuş, sosyal arayışlar neticesinde yeni, sentez müzik türleri türemiştir (Gültekin Şener, Erişim tarihi:20.06.2010, <http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/>).

## 6. SONUÇ

Klasik Türk Müziği'nin incelemeye çalıştığımız kısa tarihi ve bu süreçte yaşananlar bize gösteriyor ki; Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve Cumhuriyet tarihi, Batılılaşma ve **modernleşme tarihidir**. Bu batılılaşma ve modernleşme çabaları, esas olarak düzenin çözülmesiyle birlikte başlamıştır. Batı karşısında özellikle askeri alanda alınan yenilgiler padişahları harekete geçirmiştir. Genel olarak da değişim çabası ilk olarak ordunun modernize edilmesi şeklinde kendini göstermiştir.

Ancak burada önemli bir tespitte bulunmakta fayda var. Osmanlı devleti esas olarak bir hanedan devletidir. Padişah'ın mülküdür. Hal böyle olunca tüm değişim aynen Cumhuriyet dönemindeki gibi **“yukarıdan aşağıya”** doğru olmuştur. Askeri alandan başlayıp, siyasi, kültürel ve toplumsal alanları da kapsayan bu dönüşüm isteğinin, kaçınılmaz olarak siyasi, sosyal ve kültürel sonuçları olmuştur. Siyasi ve sosyal sonuçlarıyla ilgili toplumbilimcilerin ve tarihçilerin kitaplarında dile getirdiği şu tespitleri aktarmak konuyu anlamak açısından faydalı olacaktır:

Değer ölçüleri olmayan hiçbir toplum yoktur. Ancak bazı değerler zamanın gereklerine göre değişeceğine, zamanla katılaşıma, kireçleşme eğilimi gösterirler. Bu bize üç şey anlatır: Toplumun bireylerini birbirine kenetleyen çok güçlü bir birlik vardır; kişiler değişmez kurallara uyarak yaşamayı çok rahat ve kolay bulurlar; yaşamları, yaşlanan kişilerin damarlarının sertleşmesi gibi katılmıştır. Kişiler böyle bir durumu çok beğenirlerse de değişme zorunluluklarının sillesini yemeyen toplum da yoktur. Zamanın yumrukları altında bazı kişiler, alışık oldukları ölçüleri bırakmaya, bazılarını gizli ya da açıkça çiğnemeye, bazıları da dışardan yeni kurallar almaya ya da kendileri yeni kurallar geliştirmeye başlarlar. Bunu yapanların iç hayatlarında ise çatışmalar başlar (Berkes, 2002:19).

Tanzimatla birlikte Batılı laikleşmeyle ümmet kültürü ikiliği ortaya çıktı. Bu çatışma, yönetici sınıflarla halk arasında da bir ikiliğe yol açtı. Merkezdeki elit bürokrasi yönetiminin otoriterliği ile çevredeki halkın tepkiciliği, birincinin Batıcılığı ile ikincinin İslamcılığı arasında günümüze kadar gelen bir çatışma yarattı. Merkez

elitlerin laikliği ile çevrenin modernleştirilmesi arasındaki sınırdaki din her zaman evre ile zdeşti ve yaşam tarzlarına tekabül ediyordu.

Jn Türklerin laik devrimciliğine karşı taşrada İslamcılık egemen oldu. Kemalizm, tek parti şeklindeki biçiminin 1950'deki haline kadar laikliği yerleştirmeye çalıştı. Ancak, taşradaki dini yaşam tarzı temel bir sorun olarak devam etti. Modernleşme ve laik inkılaplarla taşra arasındaki karşıtlık keskinleşti. Laik askeri eğitim ve ağdaşlaşmacılık, taşranın gerici olarak görülmesine yaslanan bir yapıya kaydđ. Taşra, laikliğe karşı İslami motiflerde birleşti. Tanzimatla başlayan her kültür alanındaki ikilik, eski ve yeni kavgası, ilerici gerici kutuplaşması laik Türkiye'ye damgasını vurdu. Tanzimatla başlayan Batılılaşma ve Batı kanunlarının iktibasıyla, yüzyılların dini davranışları arasında sağlanması istenen uzlaşma, kendiliğinden olmayan radikal laikliği ortaya çıkardı. Haremlik/selamlık kültürüyle laikliğin telifi mümkün olmadđ, kadın erkek eşitliği, imam nikahđ ve günlük hayatın laikleşmesi birdenbire olmadđ.

Laikleşme hareketleri 19. yüzyıldan başlayarak askeri alanda öncülük ettiğinden, rejimin laik karakterini koruma işi orduya münhasır kaldđ, şeyh Sait İřyanđ, Menemen olayđ laikliğin trajik ve simgesel olayları olarak tarihe geçti. Laikliğin kuruluşu, cumhuriyetin ilanđ, saltanat ve hilafetin kaldırılması ve Atatürk devrimleri ile oldu, cumhuriyetin inkılapları doğrudan laiklikten g aldı. Bu gelişmeler tabii ki, kaçınılmaz olarak müzik üzerinde de etkili olmuştur. Ve tabii ki müzik alanındaki değişimlerden ünlü tarihçimiz Halil İnalcık'ın ifade ettiği gibi Osmanlı'da musikinin de içinde bulunduğu sanat kollarının ve bilimin “hami”si, “patron”u, padişah olduğu; “...sanat ve bilim eserinin kalitesini ve sanatkarđ şöhretini, çok kez hükümdar belirlediği.” için bu alandaki değişimlerde “yukarıdan aşağıya doğru” olmuştur.

İnalcık, Muhteşem Süleyman döneminde Osmanlı klasik kültürü yüksek sanat eserleri vermişse, bunda bu Padişah'ın yüksek sanat anlayışının önemli bir payđ vardır” tespitini yapmaktadır.

Ancak bu yukarıdan aşağıya modernleşme her alanda olduğu gibi, müzik alanında da iki şekilde olmuştur: “Yumuşak” ve “radikal.” Veya “geleneksel” ve “modern.”

İlk dönemde radikal bir kopuş söz konusu değildir. Daha çok geleneğin kendi doğası içinde var olan ve doğasına uyan araç ve yöntemlerle kendini göstermiştir. “Örneğin, musiki icrası, kendi kaynak ve köklerine bağlılığı, “silsileye sadakat”i daima vurgulamakla birlikte, sürekli bir değişim yaşayarak kuşaktan kuşağa intikal etmiştir. Hafıza ve hatırlama esaslı bu intikal anlayışı, bir yönüyle eskiye sadakati içerirken, bir yönüyle güne ait beğeni ve temayülleri, eklemlenmeleri de daima bünyesinde barındırmıştır. Tekrar ile başlayan meşk geleneği, tekamülle sonuçlanmakta; bu yolla da eser ve isim sahibi olunmaktadır.

Kanuni sonrasında, II. Mahmut’a kadar olan dönemde, II. Osman, IV. Murat,

III. Selim gibi padişahların giriştiği reform çabaları, “geleneksel” olarak nitelenirken,

II. Mahmud ve ardından gelişen Tanzimat, Meşrutiyet gibi süreçleri de kapsayarak cumhuriyete ulaşan dönemler, “modern” olarak nitelendirilmektedir. Araştırmacı yazar ve sosyal bilimci İlhan Tekeli, Osmanlı’nın Avrupa modernitesinin sonuçlarıyla yüz yüze kaldığı dönemden çöküşüne dek geçen süreçleri dört aşamada ele alıyor ve ilk aşama şu değerlendirmeye yer veriyor: “birinci aşama, karşılaşılan sorunların çözümünü var olan siyasal ve sosyal sistem içinde arama dönemi olarak adlandırılabilir. Nitekim bu dönemde, musiki açısından III. Selim döneminde gerçekleştirilmesi hedeflenen değişimlerde, “ihya” anlayışı tamamen belirleyici durumdadır.

Osmanlı’nın kendi kurumlarını Avrupa karşısında sorgulama ihtiyacı içine girdiği dönem, esasen, Osmanlı musikisi, en verimli ve gelişmiş dönemlerinden birini yaşamıştır. Bu dönemde Osmanlı musikisi seçkin örnekler vermiştir. Musikideki değişimden maksat “yeni makam”lar bulunması; “yeni terkip”ler yapılması; “yeni usul”ler düzenlenmesi ve “nota sistemleri” geliştirilmesi anlaşılmıştır. Buna örnek olarak da Nitekim Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limoncuyan, o dönemde nota ihtiyacını gidermeye dönük birer sistem geliştirmesi ve çeşitli eserleri yazı yoluyla kayıt altına alması gösterilebilir. Padişah III. Selim Suz-i Dilara, Şevkefza, Pesendide, Şevk-i dil, Hicazeyn, vb. terkiplerini geliştirirken;

Abdülbaki Nasır Dede de Dil-aviz, Dil-dar, Gül-ruh, Hisar-Kürdi ve Ruh-efza adlarıyla yeni terkipler yapmış; “Şirin” adını verdiği bir de usul düzenlemiştir.

II. Mahmud dönemi ise “modern reform çağı”nın başlangıcı kabul edilebilir.

III. Selim’in trajik şekildeki ölümü, kuşkusuz ki II. Mahmud üzerinde unutulmaz izler bırakmış; reform düşüncesinin uygulanmasında nasıl bir strateji takip etmesi gerektiği konusunda acı bir tecrübe oluşturmuştur.

Bu metod dahilinde, Osmanlı tarihinde ilk kez olmak üzere 1826 yılında Yeniçeri Ocağı lağvedildi. Vaka-i Hayriye denilen bu trajik süreçte, Osmanlı tarihinin vazgeçilmez simgelerinden biri olan Mehterhane de kapatıldı ve yerine Muzıka-i Humayun adı altında Batı’lı tarzda bir bando teşkil edildi. Ancak kısa sürede, Muzıka-i Humayun’la birlikte, geleneksel musikişinasların büyük bölümü, aynı zamanda Batı müziği eğitimini de almaya başlamış oldular. Özellikle Donizetti Paşa’nın 1828’de bu kurumun başına getirilmesiyle, Batı notası, teorisi, çalgıları, repertuarı ve eğitimi, Osmanlı kültürüne eklemlenmeye başladı. Bu sürecin, kaçınılmaz olarak, musikinin dili, terminolojisi ve icrası üzerinde etkili olduğu görülüyor. Geleneksel sistemin Batı’yla mukayesesi ve Batı üzerinden izahı çabası, bizzat geleneği sürdüren musikişinaslar arasında bile, artık neredeyse bir temel tercih haline gelmiştir. Hatta bu mukayesede “sorun” çıkaran eğer gelenekse, reformcu zihniyet tercihinin Batı’dan yana yaparak, uyumsuz bulduklarını yeni sistemin dışında bırakmayı, ihmal etmeyi, yok saymayı hiç tereddütsüz tercih etmiştir.

Tanzimat’la birlikte, kesin bir Batılılaşma süreci içine giren Osmanlı’da Batıya dönük musiki hareketlerinin, geleneksel musikişinasları da büyük çapta etkilediği ve onların da Batı müziğine “öncelik” vermeye başladıkları görülmekte. Haşım Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kazım Uz, Ali Rıfat Çağatay gibi son dönem Osmanlı müzisyen ve teorisyenleri, yapıtlarında önce değinmeler, sonra ise müstakil ve öncelikli bölümler halinde, nota, majör-minör gamlar ve sonra geleneksel musikiye ait usul ve makam bilgilerini, Batı notası kullanarak ifade etmeye başlamışlardır. Bu eğilim, icraya da etki etmeye başlamış, saz semailerinde, şarkılarda, Batı müziğine yaklaşan makam ve ezgi kalıpları daha çok kullanılır olmuştur. İsmail Dede Efendi’nin meşhur “Yine Bir Gülnihal”inde olduğu gibi, pek çok besteci, geleneksel musiki öğeleriyle Batı müziği unsurlarını birbirine “katma” ve tek sesli ezgileri, armonize etme eğilimi geliştirmişlerdir: Padişah V. Murat, bir Aydın zeybeğini, piyano için armonize eden ilk Türk olmuştur.

Tabii ki Batı müziği kavramları önemsedikçe bir zihniyet değişimi ortaya çıkmıştır. Geleneksel kavramların işlev ve içerikleri boşalmaya, deformasyona uğramaya başlamıştır. Geleneğe rağmen “yeni bir gelenek” ortaya çıkmıştır. Örneğin, “Osmanlı musiki nazariyatı, usulleri ve makamları “daireler”, “devirler” şeklinde kavrar ve ifade eder. İslam dünyasının musiki nazariyatını ele alan kaynakları durumundaki “edvar”lar, adını bu daire ve devirlerden almaktadır zaten.

Bu “döngüsel kavrayış”, kanımca musikinin yapıtaşları anlamındaki usul ve makam kavramları açısından büyük önem taşımaktadır. Daireden ölçüye dönüşecek ‘zihniyet değişimi’ içinde, kavrayış da farklılaşacak, ama ‘yeni’ yöntem, giderek eskiden kopuşu da beraberinde getirmiştir... Geleneksel müzikte usul musikinin zaman boyutunu düzenler. Bunun yerini Batılı anlamda ritm, tempo, ölç ve form almıştır. Geleneksel işlev ve içeriğiyle usul hiçbir zaman, Batı’ya özgü ‘ölçü’ kavramıyla karşılanamaz ve onunla özdeşleştirilemez.”

Sonuç olarak bu dönemde geleneğin doğasında var olan yenileşme potansiyelinin, Batıya benzetme yönünde dayatmacı bir üslupla karşılaştığı söylenebilir. Siyasi anlamda yaşanan süreçler, musiki alanını etkisi altına almış ve geleneksel olanla Batı’ya özgü olan arasında sürekli bir tercih yapmak söz konusu olmuştur. Bu durum Cumhuriyet’le birlikte daha radikal bir kopuşa dönüşmüştür. Bilindiği gibi Türk modernleşme tarihi uluslaşma süreci ile birlikte ele alınmaktadır. Daha doğrusu Türkiye Cumhuriyeti’nin temelleri her ulus devlet oluşumunda olduğu gibi homojenlik ilkesine dayanmaktadır. Bu homojenlik “milli kültür” oluşturarak elde edilmeye çalışılmış; işte bu nedenle, çok dinli, çok kültürlü ve etnik kökenli Osmanlı İmparatorluğu’ndan bir devlete geçiş dönemi çatışmalar, ikilikler üzerine temellenmiştir. Bu ikilik genel olarak Doğu-Batı, özel olarak da “Alafranga veya alaturka mı”, Tek sesli mi yoksa çok sesli mi” tartışmaları üzerinden yürümüştür.

## 7. KAYNAKLAR

Berkes, Niyazi, (2002). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları.

Gökalp, Ziya, (1999). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul, MEB.

Güvenç, Bozkurt, (1997). *Kültürün ABC’si*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Karamahmutoğlu, Gülay, (1991). “*Tanzimat Döneminde Müzik*”, Osmanlı-10, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.

Kaygısız, Mehmet, (2000). *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları.

Kıray, B. Mübeccel, (1999). *Toplumsal Yapı, Toplumsal Değişme*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

Kütükçü, Tamer, (2006). “Batı Müziği ve Millî Musikîlerin ‘Modernizasyonu’”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Nisan/2006, Sayı: 390.

Mağgönül, A. Zeynep, (1993). *Musiki İnkılabı ve Aydınlar*, *Tarih ve Toplum*, Mayıs, Sayı: 113, s.42.

Özalp, Nazmi, (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul.

Özberk, Meral, (2000). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları.

Öztuna, Yılmaz, (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul, 1969.

Öztuna, Y. (1998). *Osmanlı Devleti Tarihi*, Ankara, 1. Cilt, s.143-142.

Tanrıkörür, Cinuçen, (1982). *Türkiye’de Müzik*, *Musiki Mecmuası*, Sayı 398, İstanbul.

Tanrıkörür, C., “*Osmanlı Musikisi*”.

Tura, Yalçın, C.D.T.A., Cilt: 6.



Tura, Y., (1977). Türk Musikisi'nin Mes'eleleri, İstanbul.

Tura, Y., (1998). Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, Cumhuriyetin Sesleri, İstanbul.

Üstel, Füsün, Musiki İnkılabı ve Aydınlar, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 113.

### **Elektronik Kaynaklar**

<http://www.ege-edebiyat.org/docs/487.pdf>

<http://www.ege-edebiyat.org/docs/487.pdf>

<http://www.frmpaylas.com/tanzimat-donemi-t30513.html>

<http://www.frmpaylas.com/tanzimat-donemi-t30513.html>

<http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/>.

<http://tr.wikipedia.org/>

<http://tr.wikipedia.org>

<http://www.turkishmusicportal.org/history.php?id=1&lang2=tr>

## **8. ÖZGEÇMİŞ**

1977 yılında İstanbul’da doğdu. Sırasıyla Ahmet Merter İlkokulu, Kadir Has Ortaokulu, Anadolu Tekstil Meslek Lisesi’ni bitirdikten sonra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nü kazandı.

1999 yılında Sosyoloji Bölümü’nü bitirerek, Haliç Üniversitesi’nin açmış olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün Türk Müziği Yüksek Lisans programına girdi. Birçok Türk Sanat Müziği korolarında çalıştı. Halen İstanbul Özel Bilgi Koleji’nde Felsefe grubu öğretmenliği yapmaktadır.