

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CEMAL REŞİD REY VE “MİSTİK” ESERİ
ÖRNEKLEMİNDE TANZİMAT DÖNEMİ’NDEN
TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NİN İLK YILLARINA KADAR
ÇOKSESLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ

Doğan BALCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU

İSTANBUL, Haziran 2018

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CEMAL REŞİD REY VE “MİSTİK” ESERİ
ÖRNEKLEMİNDE TANZİMAT DÖNEMİ'NDEN
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINA KADAR
ÇOKSESLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ

Doğan BALCI
152070003

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU

İSTANBUL, Haziran 2018

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CEMAL REŞİD REY VE “MİSTİK” ESERİ
ÖRNEKLEMİNDE TANZİMAT DÖNEMİ'NDEN
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINA KADAR
ÇOKSESLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ

Doğan BALCI
152070003

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Enstitüye Tezlim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKCÜOĞLU _____
İstanbul Okan Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU _____
İstanbul Okan Üniversitesi

Prof. Serpil MURTEZAOĞLU _____
İstanbul Teknik Üniversitesi

İSTANBUL, Haziran 2018

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitim sürecimde ve tez yazma sürecimin her aşamasında yanımda olan, desteğini hiçbir şekilde esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU'na; eserin müzikal anlamda incelenmesi konusunda beni aydınlatan Besteci Prof. Hasan UÇARSU'ya ve arkadaşım Mert AYDIN'a; yine bu süreçte kaynaklara ulaşmamda bana yardımcı olan ve kıymetli bilgileriyle bana yol gösteren Besteci ve Piyanist Aydın KARLIBEL'e, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etnomüzikoloji ve Folklor ABD Başkanı Öğr. Gör. Melih DUYGULU ve Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU'na; yoluma ışık tutan tüm dostlarıma; desteklerini ve fedakârlıklarını hiçbir zaman esirgemeyen ve benim ben olmamı sağlayan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2018

Doğan BALCI

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
NOTA LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
TABLO LİSTESİ.....	xii
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ.....	1
BÖLÜM 2. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE CUMHURİYET DÖNEMİ İÇERİSİNDE ÇOK SESLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ İÇİN YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	3
2.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA HAREKETLERİ İLE BİRLİKTE BAŞLAYAN KLASİK BATI MÜZİĞİ ETKİNLİKLERİ.....	3

2.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Süreci ve Tanzimat Dönemi'ne Kadar Gelişen Olaylar.....	4
2.1.2. III. Selim Dönemi Siyasal Portresi ve Gelişen Sanat Hareketleri.....	7
2.1.3. III. Selim Dönemi Sonrası Gelişmeler ve II. Mahmud Dönemi.....	10
2.1.4. Sultan Abdülmecid Dönemi ile Başlayan Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Olan Süreç...13	
2.1.5. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Kurulan Tiyatrolar ve Sahnelenen Bazı Önemli Müzikli Eserler.....	24
2.2. CUMHURİYET'İN KURULUŞ DÖNEMİ VE BU DÖNEM İÇERİSİNDEKİ SANATSAL ETKİNLİKLER.....	31
2.2.1. Cumhuriyet'in İlanı.....	31
2.2.2. Cumhuriyet Dönemi ile Birlikte Gelişen Sanatsal Etkinlikler ve Ulusal Müzik.....	33
2.2.2.1. Paul Hindemith'in Önerileri.....	39
2.2.2.2. Türk Beşleri.....	41
BÖLÜM 3. CEMAL REŞİD REY VE ESERİ MİSTİK (MEVLÂNA'NIN MESNEVİ MUKADDİMESİ).....	44
3.1. CEMAL REŞİD REY VE TASAVVUF.....	44
3.1.1. Cemal Reşid Rey'in Kısaca Hayatı ve Tasavvufa Eğilimi...44	
3.1.2. Cemal Reşid Rey'in Genel Müzik Anlayışı.....	49
3.2. MEVLÂNA VE MESNEVİ ESERİ.....	56
3.2.1. Türk Tasavvufu'nun Başlıca Özellikleri.....	56
3.2.2. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî.....	57
3.2.2.1. Mevlâna ve Felsefesi.....	58
3.2.3. Mesnevi.....	59
3.2.3.1. Mesnevi'nin Özellikleri.....	59
3.2.3.2. Mesnevi'nin Bölümleri.....	60
3.2.4. Mevlâna'nın Mesnevi'si.....	61
3.3. MİSTİK (MEVLÂNA'NIN MESNEVİ MUKADDİMESİ) ESER İNCELEMESİ.....	61
3.3.1. Şiir İncelemesi.....	61

3.3.1.1. Mesnevi'nin 1'den 18'e Kadar Olan Beyitlerinin Açıklaması.....	69
3.3.2. Armoni İncelemesi.....	71
BÖLÜM SON. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	101
KAYNAKLAR.....	104
ESERİN PİYANO EŞLİKLİ NOTASI.....	106
ÖZGEÇMİŞ.....	125

ÖZET

CEMAL REŞİD REY VE “MİSTİK” ESERİ ÖRNEKLEMİNDE TANZİMAT DÖNEMİ'NDEN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINA KADAR ÇOKSESİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ

Osmanlı İmparatorluğu, kurulduğu 14. yüzyıldan itibaren 600 yıldan fazla süre boyunca Anadolu'da egemenliği sağlamış, Fatih Sultan Mehmet ile başlayan Osmanlı'da Yükselme Devri, Sokullu Mehmet Paşa'nın ölümüyle Gerileme Dönemi'ne girmiş, imparatorluğun egemenliği Sultan VI. Mehmed Vahideddin Dönemi'nde son bulmuştur. Gerileme Dönemi'nden itibaren siyasi çıkmaza giren imparatorluk, toprak kaybetmeye başlamış, varlığını korumak, gelişimini sağlamak için yeni arayışlara girmiş; böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda reform süreci başlamıştır. Askeri alanda başlayan reform hareketleri pek çok alana yayılmış, imparatorlukta Avrupalı bir kültür etkisi görülmeye başlanmıştır. Bu kültürel etki, müzik alanında da kendini göstermiş, çoksesli klasik müzik eserleri icra edilmeye başlanmıştır. Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyeti kurmasıyla birlikte çoksesli müziğin gelişimi daha da fazla hız kazanmıştır. Bu alanda yetenekli öğrenciler çoksesli müzik eğitimi görmek için yurt dışına gönderilmiş, eğitimini tamamlayan müzisyen öğrenciler ise yurda geri döndüklerinde ulusal müziğin yaratılmasına büyük katkılarda bulunmuşlardır. Yine Avrupa'dan önemli müzik adamları getirilmiş, ulusal çoksesli müziğin gelişmesi adına, sanat okullarının, konservatuvarların kurulmasına yönelik çalışmalar yapılmıştır.

Cemal Reşid Rey, bu bağlamda ulusal çoksesli müziğin gelişimine katkı sağlayan en önemli isimlerden biri olmuştur. Yurda döndüğünde Halk Türküleri ile çok sesli müziği sentezlemenin yanı sıra özgün eserler de bestelemiştir. 1930'lu yılların ortalarında tasavvufa yönelen Cemal Reşid Rey, bu dönem eserlerinde Anadolu kültürü yerine,

mistik konuları işlemiş, bazı eserlerinde de Mevlâna, Yunus Emre gibi mutasavvıfların dizelerini konu olarak seçmiştir.

Yapılan bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Dönemi içerisinde çoksesli müzik hareketleri incelenmiş, besteci Cemal Reşid Rey'in hayatı ve mistisizme olan ilgisi ele alınmış, bir diğer ismi "Mevlâna'nın Mesnevi Mukaddimesi" olan "Mistik" eseri metin ve müzik bakımından incelenmiş, Mevlâna'nın kısaca hayatı ele alınmıştır. Eser, beste yönünden armonik olarak genel bir analizle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Reşid Rey, Mistik, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevi, Çoksesli Müzik

Tarih: Haziran 2018

ABSTRACT

THE DEVELOPMENT OF POLYPHONIC MUSIC FROM THE TANZIMAT PERIOD TO THE EARLY YEARS OF THE TURKISH REPUBLIC THROUGH A SAMPLING OF CEMAL RESID REY AND HIS WORK “MYSTIC” (MİSTİK)

The Ottoman Empire was founded in the 14th century and maintained sovereignty in Anatolia for more than 600 years. The Ascension Period, which began with Mehmed the Conqueror, started to decline with the death of Sokullu Mehmed Pasha. The reign of the Ottoman Empire reached an end with Sultan Mehmed Vahidettin VI. Alongside the Period of Decline came a political gridlock which led to the fall of the empire. It began to lose key regions of land and started to undertake a series of reforms in order to protect its existence and continue to develop. Hence, The Period of Reforms officially began. Reforms that started in the military soon spread to many different areas and a European-style culture was introduced. This cultural influence became prominent in the field of music and led to the composition of polyphonic classical music. When Mustafa Kemal Atatürk founded the Republic of Turkey in 1923, the development of polyphonic music gained momentum. Musically talented students were sent abroad to study polyphonic music. Upon completing their education, they returned to Turkey and contributed greatly to the creation and development of national music. Furthermore, celebrated musicians from Europe were invited and projects were carried out in the establishment of art schools and conservatories that aimed to improve and encourage national polyphonic music.

In this regard, Cemal Resid Rey has been one of the most influential people to contribute to the development of the national polyphonic music. Upon his return to Turkey, alongside synthesizing polyphonic music with Folk Ballads (Halk Türküleri), he also composed original works of music. In the mid-1930's, he turned to mysticism

and it was during this period that he incorporated mystical subjects in his works instead of the Anatolian culture. He also wrote about the poems of Sufi poets, such as Mevlâna and Yunus Emre.

This study aims to examine the polyphonic music movements during the Ottoman Empire and The Republic of Turkey, approach the life of composer Cemal Resid Rey and his interest in mysticism, study the relationship between his work “Mystic”, also known as “Introduction to Mevlâna’s Mesnevi” (Mevlâna’nın Mesnevî Mukaddimesi) and Mevlâna, and it will also analyse the work in a musical context.

Keywords: Cemal Resid Rey, Mystic, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevi, Polyphonic Music

Date: June 2018

NOTA LİSTESİ

	<u>SAYFA NO</u>
Nota 3.1 Giriş (1.-6. Ölçü)-1. Bölme (7.-12 Ölçü).....	74
Nota 3.2 1. Bölme (13.-18. Ölçü).....	75
Nota 3.3 2. Bölme (19.-24. Ölçü).....	76
Nota 3.4 2. Bölme (25.-35. Ölçü).....	77
Nota 3.5 3. Bölme (36. Ölçü).....	78
Nota 3.6 3. Bölme (37.-46. Ölçü).....	79
Nota 3.7 4. Bölme (47.-48. Ölçü).....	80
Nota 3.8 4. Bölme (49.52. Ölçü).....	80
Nota 3.9 5. Bölme (53.-60. Ölçü).....	81
Nota 3.10 5. Bölme (61.-65. Ölçü).....	82
Nota 3.11 6. Bölme (66.-72. Ölçü).....	83
Nota 3.12 6. Bölme (73.-77. Ölçü).....	84
Nota 3.13 7. Bölme (78.-84. Ölçü).....	85
Nota 3.14 7. Bölme (85.-87. Ölçü).....	86
Nota 3.15 8. Bölme (88.-96. Ölçü).....	87
Nota 3.16 8. Bölme (97.98. Ölçü).....	88
Nota 3.17 9. Bölme (99.-111. Ölçü).....	89
Nota 3.18 9. Bölme (112.-117. Ölçü).....	90
Nota 3.19 10. Bölme (118.-124. Ölçü).....	91
Nota 3.20 10. Bölme (125.-127. Ölçü).....	91
Nota 3.21 11. Bölme (128.-135. Ölçü).....	92
Nota 3.22 11. Bölme (136.-139. Ölçü).....	93
Nota 3.23 12. Bölme (140.-147. Ölçü).....	94
Nota 3.24 12. Bölme (148.-149. Ölçü).....	95
Nota 3.25 13. Bölme (150.-156. Ölçü).....	96

Nota 3.26 14. Bölme (157.-159. Ölçü).....	97
Nota 3.27 14. Bölme (160.-163. Ölçü).....	97
Nota 3.28 15. Bölme (164.-172. Ölçü).....	98
Nota 3.29 16. Bölme (173.-183. Ölçü).....	99
Nota 3.30 17. Bölme (184.-187. Ölçü).....	100
Nota 3.31 17. Bölme (188.-192. Ölçü).....	100



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>SAYFA NO</u>
Şekil 3.1 Hicaz Makamı Dizisi.....	72
Şekil 3.2 Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi.....	72
Şekil 3.3 Hüzam Makamı Dizisi.....	73



TABLO LİSTESİ

SAYFA NO

Tablo 2.1 Saray Hanedanları ve Çaldıkları Enstrümanlar.....	9
Tablo 2.2 Saray Hanedanları ve Çaldıkları Enstrümanlar.....	10



1. BÖLÜM: GİRİŞ VE AMAÇ

Osmanlı İmparatorluğu, Gerileme Dönemi'ne girdiği 1699-1792 yıllarından itibaren toprak bütünlüğünü korumakta güçlük çekmiş, Dağılma ve Yıkılış Dönemi'ne kadar (1792-1918) pek çok alanda reformlar yapılmaya çalışılsa da tekrar yükselişe geçememiştir. Bu reformlar askeri, hukuki, toplumsal, eğitsel, sanatsal ve benzeri alanlarda başlamış, daha sonra tüm alanlara yayılmıştır. Referans alınan Batılılaşma çalışmaları içerisinde müzik sanatı da yenilenmenin etkisinin görüldüğü bir diğer alan olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda başlamış olan müzikte çokseslilik hareketleri, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'i ilan etmesiyle hız kazanmıştır. Çoksesli müziğin ulusal bir değer kazanması için emek harcayan, Cumhuriyet Dönemi ilk bestecileri arasında yer alan orkestra şefi, piyanist, besteci ve öğretmen Cemal Reşid Rey, ulusal çoksesli müziğin kültürümüze kazandırılması için yapılan çeşitli çalışmalarda görev almıştır. Yurt dışında Klasik Batı Müziği eğitimi alan Rey, Türkiye'ye döndüğünde çalışmalarına devam etmiş, devlet okullarında dersler vermiş, Anadolu Türküleri ile Batılı tarzda müziği birleştirerek ülkemizde çok sesli müziğin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. Yılında, 10. Yıl Marşı'nı besteleyen, pek çok orkestra yapıtı, oda müzikleri, şan eserleri, operalarının yanı sıra operetleri de olan Rey, hayatının belirli bir sürecinde tasavvufa eğilimiyle dikkat çekmiş, eserlerinde dini içerikli metinler işlemiş, semboller kullanmıştır. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevi adlı eserinin 18 beyitlik giriş bölümünün sözlerini kullanarak besteleyen bestecinin "Mistik" eseri, kendisinin mistisizme olan ilgisinin somutlaşmış bir örneği olma özelliğini taşımaktadır. Bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu'nun kısaca genel tarihi, özellikle Batılılaşma hareketlerinin başladığı dönemde, müzikte çoksesliliğin gelişimi; Cumhuriyet'in ilk dönemiyle birlikte müzikte çokseslilik sürecinin hız kazanması ve bu alanda yapılan çalışmalar; Cumhuriyet'in ilk dönem bestecilerinden Cemal Reşid Rey'in kısaca hayatı ve mistisizme olan ilgisi ele alınmıştır. Bu yönelimle bestelediği "Mistik" eserinin sözel ve müzikal özellikleri

incelenmiştir. Bu çalışmada, yöntem olarak kaynak taramaları ve röportajlar yapılmış, eser ile ilgili özgün bir inceleme yöntemine gidilmiştir. Çok az icra edilen tenor ve orkestra için yazılmış bu eser için bu sayede kaynak oluşturmak amaç edinilmiştir.



2. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU VE CUMHURİYET DÖNEMİ İÇERİSİNDE ÇOKSESLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ İÇİN YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA HAREKETLERİ İLE BİRLİKTE BAŞLAYAN KLASİK BATI MÜZİK ETKİNLİKLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu ilk dönemlerde kadim halkların yerleşik olarak yer aldığı Anadolu topraklarına, Türkler özgün kültürlerini getirmiş, böylece ortaya çıkan çokkültürlülükle birlikte yeni etnik müzik çeşitleri ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu 14. Yüzyıldan henüz yüz yıl önce Avrupa'da bugünkü çok sesliliğin yapısına yakın eserler bestelenmeye başlamış, önce kilisenin himayesinde bestelenen eserler, daha sonra saray çevresine, ardından, halka ulaşmıştır. Çoksesli müzik, Osmanlı topraklarına Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılılaşma hareketlerinin ilk somut örneklerinden biri olarak gelmiş, gelişimini günümüze kadar sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde önce sarayda başlayan Klasik Batı Müziği'nin gelişimi, Cumhuriyet ile birlikte hız kazanmış, bu alanda pek çok atılımlar gerçekleştirilmiştir.

2.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Süreci ve Tanzimat Dönemi'ne Kadar Gelişen Olaylar

Türklerin Anadolu'da varlıklarının kalıcı hale gelmesi, Büyük Selçuklu Devleti'nin Malazgirt Zaferi (1071) ile yoğunluk kazanmıştır. Anadolu'nun kapıları Türk boylarına açılmış ve Anadolu topraklarına geçiş yapan Türkler, burada yerleşim alanları oluşturmaya başlamışlardır. İlerleyen 100 yıllık süreçte Büyük Selçuklu Devleti yıkılmış, Anadolu'da yeni bir devlet olarak Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuştur. Bu dönemden sonra 1220 yılına kadar ortaya çıkan çeşitli iç karışıklıklar sebebiyle Anadolu toprakları Moğolların tehdidiyle karşı karşıya kalmış ve Selçukluların zayıflamasını fırsat bilen Moğollar, Anadolu'ya ilk saldırılarını gerçekleştirmişlerdir. 1243'te yaşanan Köseadağ Savaşı'nda yenilen Selçuklu Devleti, Moğol hâkimiyetini kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu dönem içerisinde Selçuklu Devleti'ne bağlılığını yitiren Anadolu'daki birçok beylikler ve boylar, artık merkezi bir sistem tarafından yönetilmez hâle gelmiştir. Bu boylardan biri olan Kayılar Boyu, kökenleri itibari ile 24 Oğuz Boyu'ndan biri olarak varlıklarını yüzlerce yıldır koruyan güçlü ve önemli bir boydur. Anadolu Beylikleri'nin bağımsız ve kendi başına idare edilmeye başlandığı dönemde Kayılar, Bizans'a karşı elde ettiği başarılar neticesinde güçlenmiş, yaklaşık kırk yıllık bir sürecin sonunda Osmanlı Devleti'nin kurucu temellerini atmıştır. Zaman içerisinde çeşitli sebeplerle artık eskisi kadar güçlü olmayan Kayılar, obalarının varlığını muhafaza edebilmek için Selçuklu Devleti'nin tebaasına geri dönmüşlerdir. Başları Ertuğrul Bey, Gazi unvanını almış ve 1281 yılına kadar savaşırsız bir ömür geçirmişlerdir. Ertuğrul Gazi'nin vefatından sonra, dört oğlundan biri olan Osman Bey döneminde ise Osmanlı Beyliği'nin kuruluşu gerçekleşmiştir. Osman Bey, kedi beyliğinin desteğiyle birlikte kazandığı zaferlerle, Anadolu'da ün salmış, kendini sevdirmiş ve halkın inancını kazanmıştır. (WEB_1, 2015)

Böylece Osmanlı İmparatorluğu, yaklaşık 1300 yılında, kuzeybatı Anadolu'daki dar sınırlarda doğmuştur. İmparatorluk ilkin yavaş yavaş genişlediyse de, on beşinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde Anadolu'nun büyük bölümünün yanı sıra Tuna'ya kadar uzanan eski Bizans İmparatorluğu'na ait Balkan Eyaletlerini ve daha ötesindeki yerleri kontrolü altında tutmuştur. Osmanlı devletinin toprak bakımından büyümesi on yedinci yüzyıla kadar, iç çürümenin ilk işaretlerinin fark edilebilmesinden sonra bile devam

etmiştir. Osmanlı toprakları, hem toprak bakımından hem de güç bakımından, başkent İstanbul olmak üzere, Budapeşte'den Basra'ya ve Cezayir'den Ermenistan'a kadar yayılan tüm alanda, dönemin en büyük imparatorluklarından birisi olmuştur. İmparatorluğu kurmakta sağlanan başarının pek çok sebebi vardır. Komşu devletlerin zayıflığı bu sebepler arasındadır. Aynı zamanda gerçek Müslüman inancı uğruna fetihlere girişen anlamına gelen “gaza ruhu”nun, savaşlarda etkisi olduğu bilinmektedir. İmparatorluğu ayakta tutan şey ise, duraksama dönemine kadar olan süreçteki yönetim sistemidir. (Davison, 1963)

1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi, sırasıyla II. Beyazıt, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, Sokullu Mehmet Paşa dönemlerinde devam etmiş, Sokullu Mehmet Paşa'nın ölümüyle son bulmuştur.

Fatih Sultan Mehmet'in 1453 yılında İstanbul'u fethinin ardından, Ege'de İmroz, Taşoz, Limni, Semadirek, Midilli, Bozcaada ele geçirilmiş, Karadeniz'de ise Gedik Ahmet Paşa komutanlığında Kırım Hanlığı'na son verilmiş ve Karadeniz, Türk Gölü haline dönüştürülmüştür. Artık Karadeniz ve Ege, Osmanlı İmparatorluğu'nun eline geçmiştir. Bu durumdan rahatsız olan Venedik ile 16 yıl boyunca savaş yapılmış, fakat iki taraf da birbirilerine karşı galibiyet sağlayamamıştır. Savaşın sonunda yapılan anlaşma ile Venedik'e Osmanlı suları sınırlarında ticaret yapma hakkı verilmiştir. Balkanlar'da Bosna, Hersek, Sırbistan, Mora, Eflak – Boğdan'ı topraklarına dâhil eden Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu'da da Amasra'yı Cenevizliler'den almıştır. Sinop alınarak Candaroğulları'na son verilmiş, Trabzon Rum İmparatorluğu ve Karamanoğulları ortandan kaldırılmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in ardından tahta II. Beyazıt geçmiş, fakat önemli fetihlerde bulunmadığından için fetihler konusunda duraklama döneminin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde, Venedikliler ile yapılan savaşlarda Modon, Koron, İnebahtı, Navarin limanları alınmış ve barış anlaşması imzalanmıştır. Yeniçerilerin desteği ile tahta geçen Yükselme Dönemi padişahlarından olan Yavuz Sultan Selim, Türk – İslam İmparatorluğu yaratmak amacı gütmüştür. Sultan Selim'in bu yönde uyguladığı siyaset Osmanlı İmparatorluğu'nun geleceğini şekillendirmiştir. Padişah, Dulkadiroğulları Beyliği'ne son vererek Anadolu'da Türk Birliği'ni sağlamıştır. Osmanlı – Memlük anlaşmazlığına Şah İsmail'in de karışmasıyla yaptığı Mısır seferi sonrasında “halifelik” unvanı almış ve

devlet, din ile yönetilen bir sürece geçiş yapmıştır. O'nun döneminde Osmanlı – Memlûk arasında yapılan Mercidabık ve Ridaniye Savaşları sonucunda Memlûk Devleti'ne son verilmiş, Suriye, Filistin ve Mısır toprakları Osmanlı egemenliğine geçmiştir. Kanuni Sultan Süleyman tahta oturduğu dönemden itibaren birçok isyanla uğraşmış ve bu isyanlar sırasıyla 1521 yılında Belgrat'ın, 1522'de Rodos'un fethedilmesiyle sonuçlanmıştır. 1529'da, Viyana kuşatılmış, fakat bu kuşatma başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 1538'de Preveze Deniz Savaşı sonucunda, Orta Akdeniz egemenliği Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimine geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun daha önceki dönemlerinde İran'a yapılan seferler başarısız olsa da Kanuni Dönemi'nde pek çok şehir ele geçirilmiş, Amasya Anlaşması imzalanmıştır. En büyük toprak kazancı Kanuni Sultan Süleyman'ın döneminde olmuş, Batı'dan, Doğu'dan ve az da olsa Afrika Kıtası'ndan topraklar imparatorluğa dâhil edilmiştir. Yükseliş Dönemi'nde Sokullu Mehmet Paşa da sadrazam olarak genişlemeye büyük katkılarda bulunmuş, O'nun ölümüyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş Devri sona ermiştir.

Yüz yıllar boyunca Dünya'daki önemli imparatorluklardan birisi olarak varlığını sürdüren ve diğer imparatorluklar için büyük tehdit unsuru sayılan Osmanlı yönetiminde, on altıncı yüzyılın sonlarında, savaşlar ve iç kargaşalar, eski idari sistemin çürümeye başlamasına yol açmıştır. Devlet, ülkenin toprak bütünlüğünü korumak ve daha da güçlenmek için batılı ülkelerin, özellikle de askeri güçlerini örnek olarak bir takım yeniliklere ve değişikliklere gitmek istemiştir. Yapılacak bu yenilikler her alanda devlet bütünlüğünü korumaya yönelik olacağı gibi devletin başta askeri olmak üzere, tıbbî, ekonomik, entelektüel, toplumsal, hukuksal, kamusal ve siyasi alanlarda güçlenmesi için etkili bir yol olacaktır. Askeri alanda başlayan yenilenme hareketi yabancı uyruklu uzmanların görevlendirilmeleriyle devam etmiştir. Kurulan mühendislik okullarında, bu alandaki donanımın artması için çalışmalara başlanmıştır. Fransa'da devrimci dönemin yarattığı değişiklikler ve yenilikler, yeni bir dinamizm arayan Osmanlı İmparatorluğu'nda yer bulmaya başlamış ve birçok Fransız İstanbul'a getirtilmiştir. Artık Fransa'nın etkisi, Türkiye'de hemen hemen her alanda kendini göstermeye başlamıştır.

2.1.2. III. Selim Dönemi Siyasal Portresi ve Gelişen Sanat Hareketleri

I. Abdülhamid dönemi ile başlayan ve reformcu kimliği ile görevini sürdüren Sadrazam Halil Hamit Paşa ile devam eden süreç, Hamit Paşa'nın karşı reformcu gruplar tarafından tahttan indirilmesiyle son bulmuştur. Ta ki III. Selim ile bu süreç tekrar canlanana kadar. III. Selim, yenilenme sürecine katkı sağlaması adına Fransız Devrimi hakkında bilgi edinerek, Avrupa'da neler olup bittiğini öğrenmeye çalışmış, Avrupa standartlarına uygun ölçüde, ileri bir düzen kurma faaliyeti anlamındaki “*Nizam-ı Cedid*” piyade sınıfını kurmuş, donanmayı yenilemiştir. Maliye örgütü ile birlikte vergilendirme sistemini tekrardan düzenlemiştir. Ayrıca Sultan, diplomasiye fazlasıyla önem vermiştir.

Çağının gerekliliklerinin farkında olan III. Selim, eğitim tedbirlerini, özellikle de askeri okulları cesaretlendirmiş, çeşitli Avrupa başkentlerinde daimi Osmanlı elçilikleri kurdurmuş, sahipleri hiç asker vermeyen birçok tımara el koyup, bunların gelirlerini başka reform tasarılarına aktarmıştır. III. Selim, hükümdarlık döneminin başlarında ve kendisinin başkanlığında alınacak reform tedbirlerini tartışmak amacıyla, ileri gelen memurlardan oluşan bir danışma meclisi olan “*Meclis – i Meşveret*”i kurmuştur. (...) Onun en cesaretli, fakat tahttan düşmesine de yol açan projesi, Avrupalı tarzda eğitilmiş ve giyimli yeni bir düzenli ordu (Nizam-ı Cedid) kurulması olmuştur. Ne var ki yeniliklerden ve Fransız etkisinden korkan ulemanın kışkırttığı ve konumları açıkça tehdit altına girmiş bulunan Yeniçerilerin isyanının (Kabakçı Mustafa İsyanı) ön ayak olduğu gerici güçler, 1807 yılında İstanbul'a ayaklanmışlardır. (Davison, 1963)

III. Selim yeniçerilerle uzlaşmak istemiş, ancak yeniçeriler uzlaşmayı reddetmişlerdir. Bu sırada Nizam-ı Cedid birliklerinin kaldırıldığı ilan edilmiş, ancak isyancılar daha da cesaretlenerek, padişahın tahttan çekilmesini istemişlerdir. Tahttan çekilen III. Selim'in yerine, tutucuların adayı olan IV. Mustafa getirilmiştir. III. Selim saraya kapatılmış ve ardından IV. Mustafa, Rusçuk âyanı Alemdar Mustafa Paşa'yı ve ordusunu İstanbul'a davet etmiştir. Alemdar Mustafa Paşa'nın adamları Kabakçı Mustafa Paşayı öldürmüşler, Alemdar Mustafa Paşa'nın Selim'i tahta çıkaracağını anlayan Padişah IV. Mustafa da Selim'i öldürtmüştür. Sonrasında tahta geçecek olan II. Mahmud, Selim'in katillerini cezalandırmıştır. (Aytepe, 2011)

Selim'e karşı girişilen bu gerici harekette, yeni kurulan askerî okullardan henüz mezun olanların da içlerinde bulunduğu Batılılaşma yanlısı pek çok kişi şehit düşmüşlerdir.

Padişah III. Selim'in Sanata Katkıları

III. Selim, alaturka müziğe katkı sağlayan padişahlar arasında en önemlisidir. Tamburî, neyzen ve hanende olan Sultan, çeşitli makamlar geliştirmiştir. Sultan Selim, peşrev, saz semaisi, ilahi, teşvih, ayin, naat, kâr, beste, semai, şarkı ve köçekçe türlerinde toplam 117 alaturka müzik eseri bestelemiştir. (...) Geleneksel müzik türlerine sahip çıkan padişah, diğer taraftan Batı'ya da dönük yüzüyle her iki medeniyete yakından ilgi duymuştur. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşmasında önemli etkileri olan Sultan Selim, Avrupa'yı kültür, sanat, teknoloji vb. noktalarda yakından takip etmiştir. Elçilik hizmetleri aracılığıyla edindiği bu bilgiler arasında Avrupa operaları da yer almıştır. (Alimdar, 2016)

Tanzimat Dönemi ile birlikte Klasik Batı Müziği, etkilerini göstermeye başlamıştır. III. Selim'den itibaren saray hanedanının, hangi türde müziğe ilgi duyduğu, hangi enstrümanı ya da enstrümanları çaldıkları ve bestecilik yönlerinin var olup olmadığı aşağıdaki tabloda listelenmiştir:

Tablo 2.1 Saray Hanedanları ve Çaldıkları Enstrümanlar

Hanedan Üyesi	Doğ.	Öl.	A	B	Öğrenilen Çalgılar	Beste
III. Selim	1761	1808	√		Tanbur, ney	√
II. Mahmud	1785	1839	√		Tanbur, ney	√
Abdülmeçid	1823	1861		√	Piyano	
M. Burhaneddin Ef.	1849	1876		√	Flüt	√
İbrahim Tevfik Ef.	1874	1931		√	Piyano	
Kadriye Sultan	1895	1933		√	Piyano	
Refia Sultan	1842	1880		√	Piyano	
Fatma Sultan	1840	1884		√		√
(Naciye Sultan)	1896	1957		√	Piyano	√
Abdülaziz	1830	1876	√	√	Piyano, ney, lavta	√
Nâzime Sultan	1866	1947		√		
Mehmed Seyfeddin Ef.	1874	1927	√		Kanun	√
Mehmed Abdülaziz	1901	1977	√		Tanbur	√
Fatma Gevherî Sultan	1904	1980	√		Kemence, tanbur, lavta	√
Mahmud Şevket Ef.	1903	1973	√			
Mehmed Şevket Ef.	1872	1899	√			
Mehmed Cemaleddin Ef.	1890	1946	√		Ud, lavta	√
V. Murad	1840	1904		√	Piyano, keman	√
M. Selahaddin Ef.	1861	1895		√	Piyano, keman	√
Ahmed Nihad Ef.	1883	1954		√	Piyano	√
Behiye Sultan	1881	1948		√	Piyano	
Celile Sultan	1882	1899		√	Piyano	√
Adile Sultan	1887	1973		√	Piyano	
Rukiye Sultan	1885	1971		√	Piyano	√
Atiye Sultan	1891	1978		√	Piyano	
Osman Fuad Ef.	1895	1973		√	Keman, banço, flüt	
Hatice Sultan	1870	1938		√	Piyano	√
Fehime Sultan	1875	1929		√	Piyano	√

(Alimdar, 2016)

Tablo 2.2 Saray Hanedanları ve Çaldıkları Enstrümanlar

Hanedan Üyesi	Doğ.	Öl.	A	B	Öğrenilen Çalgılar	Beste
II. Abdülhamid	1842	1918		√	Piyano	
Mehmed Selim Ef.	1870	1937		√	Piyano	
Zekiye Sultan	1872	1950		√	Piyano	
Fatma Naime Sultan	1876	1945		√	Piyano	
Abdülkadir Ef.	1878	1944		√	Piyano, keman	
Ahmed Nuri Ef.	1878	1945		√	Piyano	
Naile Sultan	1884	1957	√	√	Piyano	
M. Burhaneddin Ef.	1885	1949		√	Piyano	√
Şadiye Sultan	1886	1977	√	√	Piyano, arp, tanbur, ud	
Hamide Ayşe Sultan	1887	1960		√	Piyano	√
Refia Sultan	1891	1938		√	Piyano	
Abdurrahim Hayri Ef.	1894	1952		√	Piyano	
Ahmed Nureddin Ef.	1901	1944		√	Piyano	√
Mehmet Abid Ef.	1905	1973		√	Piyano	
V. Mehmed (Resad)	1844	1918	√	√	Piyano	
Ziyaeddin Ef.	1873	1938	√		Kanun	
VI. Mehmed (Vahideddin)	1861	1926	√	√	Piyano, kanun	√
Rukiye Sabiha Sultan	1894	1971		√	Piyano	
Fatma Ulviye Sultan	1892	1967		√	Piyano	
Abdülmecid (Halife)	1868	1944		√	Piyano	√

A: Alaturka Müzik, **B:** Batı Müziği.

(Alimdar, 2016)

2.1.3. III. Selim Dönemi Sonrası Gelişmeler ve II. Mahmud Dönemi

Sultan II. Mahmud, III. Selim'in öldürülmesi üzerine 1808 yılında tahta geçmiştir. Tahta geçtikten sonra yaptığı çalışmalardan biri, III. Selim zamanında açılan Sıbyan Mektepleri, Rüştüye, İdadi, Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye gibi okulları, tekrar yapılandırmak olmuştur. Fakat padişahlık ve hilafetten kaynaklanan mutlakiyetçi yapı (yetkinin tek kişide olduğu yönetim biçimi) devam ettiği için Batılılaşma, taklitçilikten öteye geçememiştir. Tüm bunların yanı sıra gerici anlayış, bilim ve sanatın da gelişmesine engel olmuştur. Osmanlı'nın kültür yaşamı, İslam düşüncesi altında müzik,

şiiir ve kitap ressamlığının ötesine geçememiştir. Meşrutiyet'te kısmî üst düzenlemeler sadece iki yıl dayanabilmiş, ardından otuz yıllık koyu bir istibdat dönemi yaşanmıştır. II. Meşrutiyet ile gelen düzenlemeler, İttihat ve Terakki Yönetimi'nin çabaları hep aynı yapı içerisinde gerçekleştirilmek istendiğinden sonuçsuz kalmıştır.

II. Mahmud, Şehzadeliğini saray hapsinde geçirmekle birlikte, din, edebiyat, müzik, yazı, binicilik, atıcılık ve topçuluk eğitimi almıştır. Hattat ve ney çalan Sultan, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma çığırını açmış, kurumlardan kıyafetlere ve müziğe kadar birçok alanda yenilikler gerçekleştirmiştir. Ağabeyi IV. Mustafa, tahtı terk etmemek için III. Selim ile II. Mahmud'un öldürülmesini emretmiş, ancak bizzat kendisi, kalfası ve cariyelerinin yardımıyla öldürülmekten kurtulmuştur. Tahta geçerek IV. Mustafa'yı tutuklatan II. Mahmud, Alemdar Mustafa Paşa'yı sadrazamlığa atamıştır. Padişahın pek çok yeniliğinin ilki, merkezi otoriteyi güçlendirmek amacıyla âyanlara "Sened-i ittifak" adlı belgeyi imzalatmak olmuştur. Bu anlaşmaya göre; âyanlar padişahın her buyruğuna uyacaklarına söz verirken, padişah da âyanların nüfuzlarını meşru tanıyacağı sözünü vermiştir.(Aytepe, 2011)

1826'da, Yeniçeri Ocağı, ordudaki bütünlüğün sağlanması adına ortadan kaldırılacaktır, fakat Osmanlı İmparatorluğu bu yüzden Yeniçeri Ayaklanması tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır. II. Mahmud, bu ayaklanmaya karşı, kendi safında yer alan askerî birliklerin, ayaklanan Yeniçerileri öldürmesini emretmiştir. Sonucunda da birkaç bin Yeniçeri öldürülerek yeni oluşacak askeri birlik, *Asakir-i Mansure-i Muhammediye*, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim sistemi içerisinde yerini almıştır. Bu olay ise *Vaka – i Hayriye* (Hayırlı Olay) adıyla anılmıştır.

II. Mahmud kültürel gelişmelere de çok önem vermiştir. Medreselerin yanı sıra yeni okullar açmış, ilköğretimi zorunlu tutmuştur. Rüştiye ve Mekteb-i Ulûm-ı Edebiye gibi orta dereceli okullar ve bunların devamı olarak da Mekteb-i Maârif-i Adliye, Mekteb-i Harbiye, Mekteb-i Tıbbiye ve Mızıkay-ı Hümâyûn (Bando Okulu) gibi yüksekokullar açılmıştır. Bu dönemde ilk defa Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş ve *Takvîm-i Vekayi* adıyla bir gazete çıkarılmıştır.(Aytepe, 2011)

III. Selim'den alaturka müziği öğrenen Sultan II. Mahmud, Batı müziğinin sarayda ilgi görmesine öncülük etmiştir. Aynı zamanda neyzen, tanburî ve hanende olan Sultan'ın, dîvan, marş ve özellikle de şarkı türünde yirmiden fazla bestesi olduğu

bilinmektedir. (Alimdar, 2016) Bunlardan sadece biri olan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye Marşı'nı Batılı düzendeki yeni ordusu için bestelediği anlaşılmıştır.

Askerî reform ile başlayan yenilikler hemen hemen her alanda kendini göstermeye başlamıştır. Vaka-i Hayriye ile Yeniçerilerin mızıkâ takımı olan Mehterhâne de dağılınca Avrupalı tarzda kurulacak olan yeni orduya yeni bir bando takımı gerektiğini düşünen Sultan II. Mahmut, önce Manguel adlı bir Fransız'ı, sonra da Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti'yi bando şefi olarak Osmanlı topraklarına getirtmiştir. Donizetti, 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelmiş ve Padişah II. Mahmud'dan aldığı yetki ile Muzika-i Hümâyun'u kurmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun o güne dek kullandığı, 19. Yüzyıl başlarında III. Selim'in isteği ve desteğiyle Hamparsum Limonciyan adlı Ermeni bestecinin geliştirdiği Hamparsum Nota Dizgesi'ni öğrenmiş ve öğrencilerine Batı sistemindeki nota yazısını öğretmiştir. Türkiye'de çok sesli müziğin ilk adımları sayılan Muzika-i Hümâyun'un dağarcığındaki yapıtlar, yirmi yıl sarayda hizmet vermiş olan ve 1865 yılında kendisine "Paşa" unvanı layık görülen Donizetti'nin, disiplinli çalışmaları ve araştırmalarının sonucunda var olmuştur. Tam yirmi yıl sarayda hizmet vermiş olan Donizetti, II. Mahmud için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiş, Abdülmecid için ise Mecidiye Marşı'nı bestelemiştir. Mahmudiye Marşı bir yıl, Mecidiye Marşı yirmi iki yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun ulusal marşı olarak çalınmıştır.

1826'da Muzika-i Hümâyun Bandosu'nun yapısı, Enderun-ı Hümâyun Mehterhânesi'nde yer alan bazı alaturka çalgıcıların, alafranga çalgılara alıştırılmasıyla oluşmaya başlamış, 1827 – 28 yıllarında Manguel'in idaresinde otuz Enderun Ağası ile kurulmuştur. Bandoda flüt, klarnet, trampet, fagot ve korno nefesli sazlarına yer verilmiştir. Manguel'in ardından Giovanni, Castoldi, Blanche, Spinelli, Romano, Lombardi, Borghini, Robelli, Falcone, Berteran, Miliço, Wondra, Bugvani gibi çeşitli çalgı öğretmenleri eğitim vermek için gelmiştir. Sözleşme yoluyla istihdam edilen yabancı müzisyenlere olan ilgi, II. Meşrutiyet dönemine kadar sürmüştür. Ardından Batı ve Batılılaşma karşıtı politikalar nedeniyle bu müzisyenlere verilen değer azalmıştır.

Sarayın Batı müziğini himaye altına almasıyla, Muzika-i Hümâyun ve diğer askeri bandoların kurulması ve daha sonra sivil okulların müfredatına Batı müziğinin dâhil edilmesiyle, Batı müziği kurumsal hâle gelmiş ve kuşaklar arası aktarımı kolaylaşmıştır. Başta Cuma Selamlığı olmak üzere resmî merasimler yoluyla, Batı müziğinin halk ile

teması sağlanmıştır. Tiyatroların ve özel müzik örgütlerinin kurulmasına izinler verilerek, yardımlar yapılarak ve imtiyazlar tanınarak, müzik piyasasının zemini ve devamlılığı temin edilmiş, bazı öğrencilerin yurt dışında görecekları müzik eğitimi desteklenmiştir. Saraya yurt dışından ve içinden sunulan beste ve icralar ödüllendirilmiştir. Batı müziği ile ilgili üretim faaliyetlerinde bulunan ticarethanelere unvan, izin ve ödüller verilmiştir.

Reform, bütün alanlarda iyiden iyiye yayılmaya başlamış ve bu zaman zarfında, alaturka müzik bilgisinin yanında çok sesli müzik bilgi birikimini de arttıran, eserler besteleyen saray hanedanları, nesilden nesile bilgi aktarımıyla yetişmiştir. Müzik kültürünün yayılmasıyla Osmanlı topraklarında, bu konudaki icracıların sayıları her geçen gün artmaya devam etmiştir. Öyle ki, Muzika-i Hümâyun'un yanı sıra, Harem-i Hümâyun'un eğitim ve öğretim programında da müzik, önemli bir yere taşınmıştır. Artık sarayda keman, viyolonsel, kontrbas çalan kadınların oluşturduğu bir orkestra kurulmuş ve bu orkestra sık sık bando takımı bünyesine de katılır hâle gelmiştir. Kadınlardan oluşan bu orkestra, zamanla, saray orkestrası olan Muzika-i Hümâyun kadar iyi çalar hâle gelmiştir.

Verem hastalığına yakalanan Sultan II. Mahmud, 1839 yılında Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'ya karşı yapılan Nizip Savaşı'nda, alınan ağır yenilgi sırasında vefat etmiştir.

2.1.4. Sultan Abdülmecid ile Başlayan Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Olan Süreç

Sultan Abdülmecid Dönemi

Sultan II. Mahmud ölünce, tahta 1839 yılında on yedi yaşındaki oğlu Abdülmecid çıkmıştır. Yeni padişahın hükümdarlığı birçok alanda reform ve Batılılaşma çabalarının artışıyla ayırt edilmiştir.

Oldukça ılımlı kişiliğinin yanı sıra Sultan Abdülmecid, tahta geçtiğinde padişahların başkanlığında devletin ve halkın işlerine “divan” denilen bir meclis bakmaktadır. Osmanlı Devleti'nin ilk kuruluşundan beri mevcut olan bu kurum Fatih Sultan Mehmet'in çıkardığı “Kanunname” ile esaslara bağlanmış, önceleri padişahlar divana

başkanlık ederken, bu görev daha sonra sadrazamlara geçmiştir. Sadrazam başkanlığındaki teşkilata önceleri Vezir Kapısı, Bab-ı Âsafî ve Paşa Kapısı gibi isimler verilmiş, on sekizinci yüz yılın sonlarında ise Bab-ı Âli denilmeye başlanmıştır. (WEB_2, 2017)

Sultan Abdülmecid Dönemi'nde Bab-ı Âli'nin siyasi hareketleri hızlanmış, hükümdarlığında Osmanlı Devlet düzeni için yazılan resmî bir saray buyruğu olan Hatt-ı Hümayun ile Türk Tarihi'nde demokratikleşmenin, Batılı tarzda kararlar almanın ilk somut adımı sayılan Tanzimat-ı Hayriye dönemleri başlamıştır. Bu belge aynı zamanda Gülhane Parkı'nda okunması nedeniyle "Gülhâne Hatt-ı Hümayûnu" olarak da anılmaktadır. Bu fermanın ardından "Islahat Fermanı" ile reformlar genişletilmiştir. Islahat Fermanı, din topluluklarının eşit vatandaşlık hakları elde etmesini, Müslüman ve Gayrimüslim Osmanlı Tebaası arasında tam bir eşitlik sağlanmasını amaçlamıştır. Böylece Gayrimüslimlere de devlet kademelerinde memur olma yolu açılmıştır. Din değiştirme hakkı kabul edilmiş, İslam'dan çıkmanın ölüm cezası ile cezalandırılması usulüne son verilmiştir.

Gayrimüslimler, Osmanlı topraklarında kendilerine tanınan haklar ile sanatın yayılmasında da önemli rol oynamışlardır. Batı müziğinin İstanbul'da yaygınlaşmasında gayrimüslim yabancılar ve Osmanlı tebaası kolaylaştırıcı bir işlev görmüştür. Gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu Pera merkezli Batı müziği piyasası, yine gayrimüslimlerin tüketimi sayesinde güçlenmiştir. Elçilik, okul, kilise gibi yabancı devlet kurumları Batı müziği icralarını teşvik etmişlerdir. Tüketici ve destekleyici rollerinin yanı sıra, gayrimüslimler işlettikleri tiyatro, gazino, kahve vb. gibi icra mekânları ve müzik mağazaları yoluyla müziğin ticaretinde de etkin rol oynamışlardır. Çok sayıda gayrimüslim müzik öğretmeni de müziğin eğitim yoluyla yaygınlaşmasında etkili olmuştur. (Alimdar, 2016)

Sultan Abdülmecid, Batı kültürüyle yetişmiş, Batı müziği dinleyerek büyümüş bir padişah'tır. Çocuk yaşta Donizetti Paşa'nın çalışmalarına ilgi göstermeye başlamış, hükümdarlığı süresince yenilik hareketleri arasında tiyatro ve operaya karşı büyük bir ilgi duymuştur. Çocukları Murad ve Hamid'in eğitimine de önem veren Abdülmecid, müzik öğretmenleri Guatelli Paşa ve Lombardi'den aldırıldığı piyano eğitimiyle onların müzik becerilerinin gelişimini desteklemiştir. (Alaner, 2011) Ömrünün son

dönemlerinde yaşadığı düzensiz hayat, sağlığının daha da kötüye gitmesine yol açmış ve zamanın amansız hastalığı sayılan veremden 1861 yılında vefat etmiştir.

Sultan Abdülaziz Dönemi

Sultan Abdülaziz, kardeşi I. Abdülmecid'in ölümünün ardından 1861 yılında tahta geçmiş, on beş yıllık saltanatı boyunca imparatorlukta ekonomik ve siyasal buhranlar yaşanmıştır. Sultan, İslam ve saray eğitimi almış, yaptığı geziler büyük yankıların oluşmasına sebep olmuş, askerî güçte, ekonomide ve sanayide Avrupa'ya bağımlılık artmıştır. Bunun sebebi ise, devlet idaresine (iç ve dış tehditlere karşı koruma) yönelik askerî ve politik deneyimler edinmesine izin verilmemiş olmasıdır. Tanzimat Dönemi'nin (1839 – 1876) ikinci dönemini oluşturan Sultan Abdülaziz, devlet yönetiminin Bab-ı Âlî'ye geçmesiyle, ilk on yıl boyunca devletin ciddi sorunlarıyla doğrudan ilgilenmemiş, devletin iç ve dış politikası dönemin deneyimli devlet adamları tarafından sağlanmıştır.

Sultan Aziz Devri'nde okullar nicelik bakımından zenginlik kazanmış, okul programlarının düzenlenmesinde Batılı temeller üzerine adımlar atılmıştır. Rüştîye (ortaokul derecesinde eğitim kurumu) sonrası gelen bir orta öğretim kurumu kurulmasının ön görüldüğü yasa olan Maârif-i Umûmiyye Nizamnamesi kabul edilmiştir. İdadi Mektebi adıyla kurulan ve lise derecesine denk gelen okul, Osmanlı Devleti Eğitim Reformu'nun dönüm noktası sayılmıştır.

1876 yılında başlayan medrese öğrencilerinin ayaklanması, Sadrazam Mahmud Nedim Paşa'nın görevinden alınmasıyla sonuçlanmış ve saray yönetiminden sorumlu olan Vükela Heyeti de değiştirilmiştir. Padişah ile heyet arasında yaşanan anlaşmazlıkların sonucunda heyet, padişah değişimi düşüncesini gündeme getirmiş, Şeyhülislamdan alınan bir fetva ile padişah tahttan indirilmiş, yerine V. Murad getirilmiştir. (Aytepe, 2011)

Sultan Abdülaziz'in devlet işleri ile ilgilenmeyişinin sebeplerinden biri de sanata olan yakınlığıdır. Klasik Batı Müziği formunda eser veren ilk Osmanlı Padişahı Sultan Abdülaziz, ney, lavta ve piyano çalabilen, iyi derecede müzik bilgisi olan padişahlardan birisidir. (...) Edebî bilgi ve müzik bilgisine sahip olmanın yanı sıra resim ve heykele de düşkünlüğüyle bilinmektedir. Saltanatı döneminde Avrupa' da yaptığı geziler sırasında opera ve bale seyretme fırsatı bulmuş, Agop Gedik Paşa Tiyatrosu'nda Besteci André

Campra'nın "Télémaque Operası"nı Türkçe olarak sahneletmiş ve takip eden yılda yine aynı tiyatrodaki Fuzuli'nin Leyla ve Mecnun'u üzerine Mustafa Fazıl Efendi'nin bestelediği Türk Operası sahneletmiştir. 1872 yılından itibaren Cavaliere Rusticana ve Aida gibi meşhur operalar henüz Paris'te dâhil sahneye konulmadan İstanbul'da oynanmış olsa da ağabeyi Abdülmecid kadar Batı Müziği'ne itibar etmemiş, Türk Müziği'ne daha çok ilgi göstermiştir. (WEB_3, 2017)

Sultan Abdülaziz'in padişahlığı döneminde şehzade olan V. Murad, kendisine tahsis edilen Dolmabahçe Sarayı, Nispetiye Kasrı ve Kurbağalıdere'deki çiftlik köşkünde yaşamaya başlamıştır. Genç Türkler ve özgürlükçü aydınlar ile dostluk kurduğu bu dönemde, mason locasına yazılmıştır. (...) Abdülaziz'in meşrutiyet yönetimini kabul etmeyeceğini bilen Genç Türkler, şehzade V. Murad ile anlaşmışlar ve onu padişah yapmaya karar vermişlerdir ve V. Murad tahta geçirilmiştir. (Aytepe, 2011)

Abdülaziz, ailesi ve haremi ile birlikte ilk önce Topkapı Sarayı'na, ardından V. Murad'a bizzat yazdığı mektubunda başka bir yere nakil edilmesini istediği için Çırağan Sarayı Feriye Dairesi'ne götürülmüştür. Resmî kayıtlara göre aynı yerde yine 1876 yılında intihar etmiş bir şekilde bulunmuştur. (Aytepe, 2011)

Sultan V. Murad Dönemi

Sultan V. Murad, ne yazık ki Osmanlı Tarihi'nin en kısa süre tahtta kalan ve son derece zarif, kültürlü, ahlaklı, iyi eğitilmiş ve bir o kadar da sanatçı ruhlu olan padişahı olmuştur. Reforma olan bağımlılığı ilk fermanında gayet açık bir şekilde görünen Sultan V. Murad'ın eğitim ve öğretim hayatı sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Abdülaziz ile birlikte çıktığı Avrupa gezisinde Gal Prensi (sonradan İngiltere Kralı olan VII. Edward) ile tanışıp yakın dostluk kurmuştur. Avrupa'ya hayran kalması, batılılaşmaya yakın duracağına işaret olmuştur.

Sanatın edebiyat, tarih, felsefe, resim, mimarî gibi alanlarına karşı da büyük ilgi duyan Sultan V. Murad, şehzade olduğu yıllarda önce Muzıka-i Hümayun komutanı olan Guatelli Paşa'dan ve ardından Augusto Lombardi'den aldığı piyano ve solfej dersleri ile Osmanlı Tarihi'nin en çok eser bestelemiş piyanist ve kompozitör padişahlarından biri olmuştur. İyi derecede piyano ve kompozisyon bilgisi ile Batılı tarzda bine yakın eser bestelemiştir. Piyano için bestelediği vals, polka, polka – mazurka, quadrille, schottische gibi Avrupa dans müziği formundaki eserleri ve askerî

marşları dört cilt halinde İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. (WEB_4, 2017)

Abdülaziz'i devirenlerin ve ölümüne sebep olanların niyeti, padişahlığı doksan üç gün sürecek olan Murad'a meşrutiyeti ilan ettirmektir, fakat beklenmedik hastalığından dolayı bu hedeflerine ulaşamamışlar ve bu yüzden Şehzade Abdülhamid'in tahta çıkması veya Murad yerine vekillik etmesi öne sürülmüştür. II. Abdülhamid, imparatorluğu kendisinin kurtarabileceğine inanmış, Midhat Paşa ile yaptığı görüşmelerde padişah olduğunda anayasayı kabul edeceğine, Bakanların sözüne göre hareket edeceğine, saray kâtipliklerine onların adamlarını atayacağına söz vermiştir. Bunun üzerine Midhat Paşa, Abdülhamid'in hükümdarlığını kabul etmiştir. Şeyhülislamdan alınan fetva ile Sultan Murad tahttan indirilmiş ve yerine 1876 yılında II. Abdülhamid geçmiştir. (Aytepe, 2011) Tahttan indirildikten sonra hayatının geri kalan yirmi sekiz yılını piyano çalmaya ve Batılı türde eser üretmeye adanmış Sultan V. Murad, dönen entrikalara dayanamayıp akıl sağlığı ile ilgili sorunlar yaşamış ve 1904 yılında şeker hastalığından vefat etmiştir.

1876 yılı, Osmanlı Tarihi içerisinde oldukça hareketli bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sultan Abdülaziz ve Sultan V. Murad pek çok bakımdan sanatsal vizyonları çok gelişmiş padişahlar olmalarına rağmen, siyasal istikrarda yeteri kadar etkin olamamışlar, devlet idaresinin pek çok bakımdan devlet erkânı tarafından yürütülmesine müsaade etmişlerdir.

Sultan II. Abdülhamid Dönemi

Sultan II. Abdülhamid, Sultan V. Murad'ın tahttan indirilmesinin ardından 1876 yılında tahta çıkmıştır. Tahta çıktığında otuz dört yaşında olan II. Abdülhamid, kendisini iç ve dış sorunların ortasında bulmuştur. Padişahlığının 1878 – 1908 yılları arasında kalan otuz yılı, özgürlüklerin sınırlandığı bir dönem olduğu için “İstibdat Dönemi” olarak anılmıştır. (...) Sadrazamlığa getirdiği Midhat Paşa başkanlığındaki bir kurul, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk ve son anayasası olarak kabul edilen Kanun-ı Esasî'yi hazırlamış ve yine Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki eyaletlerinin yönetim koşullarını düzenlemek üzere Tersane Konferansı'nın düzenlendiği 23 Aralık 1876 günü Meşrutiyet'i ilan etmiştir. (Aytepe, 2011)

Osmanlı İmparatorluğu'nun anayasası, Kanun-i Esâsî'ye dayanılarak, yasama organı olan Meclis-i Mebusan, yani dönemin parlamenter meclisi kurulmuş, bu organ I. ve II. Meşrutiyet Dönemleri'nde görev yapmıştır. Abdülhamid'in son on yılında kurulan, II. Meşrutiyet'in ilanına da ön ayak olup 1908 – 1918 yılları arasında devlet yönetimine egemen olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin eylemleri sonucunda, sultanın otuz yıllık saltanatı sona ermiştir. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'da devlet yönetimine karşı yapılmış büyük bir ayaklanma sayılan 31 Mart Ayaklanması'ndan sonra Şeyhülislam Mehmed Ziyaeddin Efendi'nin fetvası üzerine ve mecliste 27 Nisan'da alınan kararla II. Abdülhamid tahttan indirilmiş ve yerine kardeşi şehzade Mehmed Reşad, V. Mehmed unvanıyla padişah ilan edilmiştir. Selanik'e sürgün edilen Abdülhamid, Balkan Savaşları sırasında Selanik'in kontrol edilemeyeceğinin anlaşılmasıyla 1912 yılında tekrar geri getirilmiş, Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilmiştir. Beylerbeyi Sarayı'nda 1918 yılında vefat etmiştir.

Sultan II. Abdülhamid'in Saltanatı, I. Meşrutiyet'in ilanı ile II. Meşrutiyet'in ilanı arasındaki dönemi içermektedir. “İstibdad Devri” olarak adlandırılan otuz yıllık dönemde tüm yetkiler padişahın elinde olmuş, halk büyük baskılar görmüş, gelen sansürler ve bundan çıkar elde etmek isteyenler yüzünden jurnalcılık de çoğalmış, buna karşı çıkmak isteyenlerin sonu sürgün ve ölüm olmuştur.

Sultan II. Abdülhamid'in Sanata Katkıları

Sultan II. Abdülhamid, Batı müziğine ve özellikle de operaya en fazla ilgi duyan padişahlardan birisi olmuştur. Batılı tarzda müzik ve piyano eğitimini Aleksan Efendi, Guatelli Paşa, Lombardi Bey ve Dussap Paşa'dan almıştır. Tiyatro konusunda da en yoğun dönemlerinden birini yaşayan sarayda, Batı müziğini ailesine sevdirmeye çalışan padişah, Avrupa'dan ve İstanbul'daki müzik mağazalarından başta piyano olmak üzere çeşitli çalgılar getirtmiştir. (Alimdar, 2016) Dönemin sanat etkinliklerinin çoğu 1892 yılından başlayarak on beş yıl boyunca Yıldız Tiyatrosu'nda yaptırılan Sultan II. Abdülhamid, yurt dışından birçok sanatçı getirtmiştir.

Sultan II. Abdülhamid, müzik ve piyano dersleri almış, bütün çocuklarının da müziği öğrenmesi için elinden gelen gayreti göstermiştir. Yıldız Saray Tiyatrosu'nda opera temsillerini seyretmiş, Avrupa'dan meşhur opera ve tiyatro sanatçılarını getirtmiştir. Bu dönemde Muzika-i Hümâyün'ün önceki dönemlerden beri başındaki Guatelli Paşa

görevden alınca, yerine İtalyan Pisani getirilmiştir. İşinde başarı gösteremeyen Pisani'nin yerine hemen ardından Ermeni Dussap Paşa, onun ardından ise yerine D'Arenda Paşa getirilmiştir. Paris'te eğitim alan bu müzisyen sarayda özellikle oda müziğine ağırlık vermiştir. II. Meşrutiyet ile birlikte sarayda tiyatro canlanmış; fakat, opera neredeyse yok olmuş, operet ve müzikallerin sayıları gün geçtikçe azalmıştır. Savaşın yarattığı iç ve dış kargaşalar da sarayda yapılan müzik faaliyetlerini olumsuz etkilemiş, Müzik-i Hümayun en parlak döneminde beş yüz kişiyle çalıştırılırken, Abdülhamid dönemi ile birlikte bu sayı üç yüz elli kişiye, Balkan Harbi'nden sonra da gittikçe azalarak yüz yirmi kişiye düşmüştür. (WEB_5, 2016)

II. Abdülhamid tahttan indirildikten sonra, hayır kurumları yararına halka açık temsiller verilmesi için V. Mehmed Reşad'dan izin istenmiş ve böylelikle Yıldız Tiyatrosu'nda artık halka açık temsiller sahnelenmeye başlanmıştır.

Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi

V. Mehmed Reşad, 1909 yılında II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi üzerine 65 yaşında tahta geçmiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin iktidarda olduğu, II. Meşrutiyet yıllarına rastlayan bu döneme halk arasında, "Devr-i Meşrutiyet", "Hürriyet" olarak tanımlanmıştır. Abdülmecid'in üçüncü oğlu olan Sultan Reşad'ın eğitimine fazla önem verilmemiş, babası Abdülmecid'in ve Amcası Abdülaziz'in saltanatlarında özgür bir yaşam sürmüştür. Şehzadeler, Arapça ve Farsça öğrenmiş, Fars Edebiyatı ve Mevlevilik üzerine eğitim almışlardır. Sultan Reşad, uzun süren veliaht şehzadeliği boyunca Şark Klasikleri'ni okumuştur. V. Mehmed Reşad tahta geçtikten sonra, padişahlık otoritesini kullanmasına hiçbir şekilde izin verilmemesine rağmen, köklü değişimlere, askerî düzensizliklere yol açan (...) İrâde-i Seniyye'yi imzalayarak yürürlüğe koymuş, ancak ne toplumsal, ne siyasal, ne de askerî gelişmelerle hiçbir ilgisi olmamıştır. (Aytepe, 2011) Bu dönemde İttihatçıların aşırı müdahalelerine dayanamayan Sadrazamlar istifa etmiş, kabine sıkça değişmiş, toprak kayıpları artmaya devam etmiştir. Güney'de, Afrika'da Trablusgarb İtalyanlara bırakılırken, bu karmaşadan faydalanan Balkan Devletleri ile de 1912 yılında Balkan Savaşı başlamıştır.

I. Balkan Savaşı'nın 1912 yılında yenilgiyle sonuçlanmasının ardından Ahmed Muhtar Paşa istifa etmiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti (1909 yılı) 31 Mart Vakası'ndan sonra hükümet kontrolünü ele geçirdiği için tüm bu gelişmelerde aktif rol almıştır.

Ahmed Muhtar Paşa'nın yerine geçen Kıbrıslı Kâmil Paşa hükümeti, İttihat ve Terakki karşıtıdır. Balkan sorunları bu hükümet döneminde de devam etmiş, imparatorluk, Selanik'i, tek bir kurşun bile sıklmadan Rumlara teslim etmiş, Bulgar ordusu Çatalca sınırlarına kadar girmiştir. Kamil Paşa hükümeti, Balkan devletleri ile Londra'da masaya oturmuş, Avrupa devletleri, Osmanlı Devleti'ne verdikleri uyarı yazısı ile savaşa son verilmesini Edirne'yi Bulgaristan'a, Ege adalarının ise kendilerine bırakılmasını istemiştir. 23 Ocak günü Enver Bey ve İttihatçıların öncülerinden Yakub Cemil'in başını çektiği grup, cemiyetin Nuruosmaniye'deki merkezinden ata binerek Bab-ı Âli'ye yönelmişlerdir. Kamil Paşa Hükümeti istifa ettirilmiş, İttihatçıların baskısıyla Sultan V. Mehmed Reşad, Mahmut Şevket Paşa'yı sadrazamlığa atamıştır. İttihatçıların desteklediği Mahmut Şevket Paşa hükümeti 30 Mayıs 1913 yılında yapılan Londra Antlaşması'na imza atmıştır. Bab-ı Âli baskını ile iktidardan indirilen Kamil Paşa da, hükümetinin kabul etmediği Edirne'nin Bulgaristan'a bırakılması gibi ağır şartların bulunduğu antlaşmanın altına imza atmak zorunda kalmıştır.

Şevket Paşa 1913 yılında bir suikast sonucunda öldürülmüştür. Yerine yeni kabineyi Prens Sait Halim Paşa kurmuştur. Hükümet içinde asıl yetkiyi Enver, Cemal, Talat Paşa üçlüsü temsil etmekteyken, rejim muhalifi saydıkları tüm kamu görevlilerini görevlerinden almışlardır ve padişahın sözde hükümdarlığı altında, siyasal güç, birkaç kişiden oluşan bir grubun yönetimi altında yönetilmeye başlanmıştır.

Çok geçmeden aynı yıl çıkan II. Balkan Savaşı ile Enver Paşa, Mirliya (Tuğgeneral) rütbesiyle harbiye nazırlığına atanmıştır. Balkanlarda çıkan ikinci savaş sonunda, 1913 yılında Bulgarlar ile İstanbul, Yunanlılar ile Atina Antlaşması imzalanmıştır. Antlaşmaya göre Meriç Nehri sınır sayılmış, Bozcaada, İmroz ve Meis Adaları'ndan başka bütün adalar Yunanistan'a terk edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı öncesi hükümetin aldığı kararlarla 1914 yılında yabancılara tanınan ayrıcalıklar kaldırılmıştır. (...) Enver Paşa'nın 11 Kasım'da İttifak Devletleri, Almanya ve Avusturya – Macaristan ile anlaşma imzalaması ile Birinci Dünya Savaşı'na girilmiştir. (...) 1916 yılında Veliht Yusuf İzzeddin Efendi'nin intihar etmesi üzerine, Vahideddin Efendi ağabeyi Reşad'ın veliahtı olmuştur. Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale, Kafkasya, Irak, Makedonya, Filistin – Mısır – Arabistan ve Romanya – Galiçya Cepheleri'nde İtilaf Devletleri ile savaşmış, savaş sonunda, 1918 yılında Mondros Mütarekesi

imzalanmıştır. (...) Yaşlı, hasta ve yorgun düşen Mehmed Reşad, yoğun çalışmaları nedeniyle sağlığını iyice yitirmiş, Said Paşa'nın istifası ve Talat Paşa'nın sadrazamlığa atanmasından sonra çoğu siyasi gelişmelerden ve atamalardan haberi olmamıştır. Topkapı Sarayı'nda Hz. Muhammed'e ait olduğuna inanılan Hırka-i Saâdet'i ziyareti sırasında fenalaşarak Yıldız Sarayı'nda vefat etmiştir. Sultan V. Mehmed Reşad dönemi büyük afetlerle ve kayıplarla kapanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu yıkılmanın eşiğine gelmiş, Nazım Paşa ve Mahmud Şevket Paşa'nın öldürülmeleri gibi siyasi cinayetler işlenmiş, Çırağan yangını, Bâb-ı Âlî baskını gibi olaylar yaşanmış, Aksaray yangını gibi büyük afetler, Trablusgarp'ın, Balkan Savaşı sonunda Rumeli'nin ve Bağdat'tan Yemen'e kadar Arabistan'ın kaybı onun saltanatında gerçekleşmiştir. (Aytepe, 2011)

İslam kültürüne yakından ilgi duyan Sultan V. Mehmed Reşad, aynı zamanda Arapça ve Farsça'yı iyi bilen bir hattat, Mevlevî müziğine ilgi duyan şair bir padişahdır. Batılı tarzda müzik eğitimi alan padişahın eğilimi daha çok Türk müziği üzerine olmuştur.

Sultan VI. Mehmed Vahideddin Dönemi

Kardeşi V. Mehmed Reşad'ın ölümünün ardından, tahta Osmanlı padişahlarının sonuncusu olacak olan VI. Mehmed Vahideddin geçmiş (1918), 1909 yılında, kardeşi Şehzade Süleyman'ın ölmesi üzerine hanedanın ikinci veliahtı, Yusuf İzzeddin Efendi'nin intiharının ardından ise, resmen veliaht olmuştur. 1917 yılında veliaht sıfatı ile çıktığı Almanya gezisine eşlik edenler arasında Tuğgeneral Mustafa Kemal de bulunmuştur. Vahideddin'in tahta geçtiği günlerde, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna yaklaşmış, Almanya ve Avusturya ateşkes talebinde bulunmuştur. 30 Ekim 1918 yılında Mondros Ateşkes Antlaşması imzalanmış, Osmanlı orduları silahlarını teslim etmeye başlamışlardır. 8 Kasım'da İzzet Paşa hükümeti istifa etmiş, yerine yeni hükümeti Tevfik Paşa kurmuştur. Meclis-i Mebusan, 21 Aralık'ta padişah tarafından feshedilmiştir. 4 Mart'ta VI. Mehmed Vahideddin'in eniştesi Damat Ferid Paşa yeni hükümeti kurmuştur. Fakat kendisi, Ege Bölgesi'nin Yunanlılar tarafından işgal edilmeye başlamasıyla istifa etmiştir. Mustafa Kemal Paşa 15 Mayıs'ta Vahideddin ile görüşmüş, 16 Mayıs'ta 9. Ordu Kıtaları Müfettişi olarak Bandırma Vapuru ile İstanbul'dan ayrılmış, Samsun'a çıkmış, Havza'da bir genelge yayınlarak Sivas'a, oradan da Erzurum Kongresi'ni toplamak üzere Erzurum'a geçiş yapmıştır. Erzurum Kongresi'nde bir Temsilciler Kurulu (Heyet-i Temsiliye) seçilmiş, seçilen Temsilciler

Kurulu üyeleri ile Mustafa Kemal Sivas'a gitmiş ve burada Sivas Kongresini toplamıştır. Sivas'taki bütün cemiyetler, Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti adı altında birleştirilmiştir. Üçüncü kabinesini kurduktan sonra Damat Ferid tekrar istifa etmiş, O'nun yerine geçen Sadrazam Ali Rıza Paşa, Meclis-i Mebusan seçimlerinin yapılmasını ve 10 Ocak 1920 tarihinde toplanmasını sağlamıştır. Türk Kurtuluş Savaşı'nın siyasî manifestosu olan altı maddelik bildiriye, Mîsâk-ı Millî'yi, kabul eden Meclis-i Mebusan, işgalciler tarafından 16 Mart 1920 yılında işgale uğramış, 11 Nisan 1920 tarihinde padişahın buyruğuyla kapatılmıştır. Dağılan meclisin üyeleri Ankara'ya gitmiş, 23 Nisan 1920 yılında açılan Büyük Millet Meclisi'ne katılmışlardır.

10 Ağustos 1920 tarihinde Sevr Antlaşması imzalanmıştır. Mustafa Kemal Paşa önderliğinde başlatılan Kurtuluş Savaşı başarıyla sona ermiş, içeride çıkan isyanlar bastırıldıktan sonra, Rusya, 1921 yılında imzalanan Moskova Antlaşması ile Doğu Anadolu topraklarından çekilmiş ve maddi yardım yapmıştır. (...) Fransa ise Güney Anadolu topraklarını 1921 yılında imzalanan Ankara Antlaşması ile terk etmiştir. 1922 yılında Yunan ordusu imha edilmiş, aynı yıl İngilizler de Anadolu topraklarını terk etmişlerdir. (Aytepe, 2011)

Anadolu'da alınan zaferler sonucunda tedirgin olan Damat Ferid Paşa, eşi ile birlikte Vahideddin'den önce Fransa'ya kaçmıştır. Mudanya Mütakeresi'nin imzalanmasından sonra Refet Bele Paşa'nın İstanbul'a gelmesiyle yönetime el konulmuş, Osmanlı'nın varlığı hukuken sona ermiştir. (...) 1 Kasım 1922 tarihine saltanat kaldırılmış, Tevfik Paşa kabinesinin 4 Kasım 1922 tarihinde istifa etmesiyle Osmanlı Devleti resmen sona ermiştir. Vahideddin ise, önce İngiltere'ye sığınmış, ardından kendi buyruğunda çalışan adamları ve oğluyla birlikte önce Malta'ya kaçmıştır. (...) Daha sonra da Mekke Emiri Melik Hüseyin'in çağrısı üzerine Mekke'ye gitmiştir. Burada yayınladığı beyanname ile İslam Âlemi'nden umduğu desteği bulamamış, buradan İtalya'ya gitmiş ve San Remo'ya yerleşmiştir. Sahip olduğu servet kısa sürede tükenmiş, 1926 yılında vefat etmiştir. (Aytepe, 2011)

1 Kasım 1922 tarihinde saltanat ve hilafetin birbirinden ayrılması ve "Halife" unvanını taşıyan Vahideddin'in 17 Kasım 1922'de İstanbul'u terk etmesi üzerine, Sultan I. Abdülaziz'in oğlu II. Abdülmecid Efendi, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından halife seçilmiştir. Bu görev, Cumhuriyet'in ilkeleriyle bağdaşmayacağı için de 3 Mart 1924'te TBMM'nin kabul ettiği kanunla halifelik kaldırılmış ve Osmanlı'nın

son hanedanı olan Abdülmecid yurt dışına çıkarılmıştır. Abdülmecid Efendi önce İsviçre'ye gitmiş, daha sonra Fransa'nın Nice şehrine, ardından da Paris'e yerleşmiştir. 1944 yılında burada vefat etmiştir. (WEB_6, 2017)

Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in Sanata Katkıları ve Dönemin Sanat Hareketleri

Sultan VI. Mehmed Vahideddin, hat ve edebiyat sanatlarının yanı sıra Batı ve Alaturka müziğiyle de yakından ilgilenmiştir. Ses icracısı, kanunî ve besteci olan padişah, eniştesi ve Muzika-i Hümayun Reisi Damat Necib Paşa'dan müzik dersleri almış, iyi derecede piyanonun yanında birkaç Alaturka sazı da çalmıştır. Aynı zamanda iyi bir nota koleksiyoncusu olan padişah, çoğunluğu şarkı olmak üzere yetmiş yakın eser bestelemiştir. Vahideddin'in yurt dışına kaçmasından sonra son halife ilan edilen II. Abdülmecid Efendi, küçük yaşta askeriyenin topçu sınıfına kaydolmuş ve bu esnada Halil, Hüseyin ve Said Paşaların nezaretinde eğitim görmüştür. Binicilik, avcılık, güreş ve eskrim sporlarının yanı sıra, babası I. Abdülaziz gibi hem Batı hem de alaturka müzik türleriyle ilgilenmiştir. Kendinden önceki diğer halifeler gibi piyano eğitimi alan II. Abdülmecid Efendi, hanedan üyeleri arasında büyük ölçekli bestelere imza atan yegâne bestecidir. Dört yüzün üzerinde eserleri olan Abdülmecid'in eserleri arasında piyano konçertosu, piyano sonatı, mazurka (bir dans türü müziği) ve prelüdlere yer alır.

Kişiliğini ressam olarak da olgunlaştıran, iyi derecede, Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce ve Almanca bilen son halife Abdülmecid Efendi, sanat ve edebiyat çevresi ile yakın ilişkiler içerisinde bulunmuş, yaşadığı köşkler ve veliahtlık döneminde bulunduğu Dolmabahçe Sarayı'nda kendine resim atölyeleri oluşturmuştur. 1909 yılında kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahrî başkanlığını yapmış ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin yayınlanması için destekte bulunmuştur. Ayrıca Abdülhamid, Türk ressamları tarafından Avrupa'da açılan ilk sergi olan 1918 Viyana Sergisi'ne katılmış ve burada "Otoportre", "Harem'de Goethe", "Harem'de Beethoven", "I. Sultan Selim" adlı eserlerini sergilenmiştir.

Sultan V. Mehmed Reşad döneminin son yılına, Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in saltanatının ise ilk başlarına denk gelen, Türkçe anlamı Ezgiler Evi olan Dârülelhan, Türk ve Batı müziği eğitimi vermeyi amaçlayan bir okul olmak üzere 1917 yılında kurulmuştur. Bir süre sonra Dârülbedâyi'de olduğu gibi Türk müziği eğitimi daha ağır

basmış, savaş nedeniyle bu kurum da fazla gelişme gösterememiştir. Mütakere yıllarında kapatılmış, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yeniden açılmıştır. Mesut Cemil, Rauf Yekta, Faize Ergin gibi isimler Türk müziği; Zeki Üngör, Cemal Reşid, Muhiddin Sadak, Veli Kanık gibi isimler ise Batı müziği bölümünde görev yapmışlardır. Batı müziğinde yeni bir müfredata kavuşturulan okul 1927 yılında konservatuara dönüştürülmüş, Türk Müziği Bölümü'nün eğitimi kaldırılarak, Türk Müziği İcra Heyeti ve Türk Müziği Tasnif Heyeti'ne dönüştürülmüştür.

Şehzadegân ve Meşkhane, saray adamlarının yetiştiği, Enderun'da bulunan iki okuldur. Beceri, ustalık, savaş oyunları, dil, din, bilim, sanat dersleri verilen bu okulda, konuşma, taklit, pantomim, müzik, raks, bedensel hüner, münecimlik, büyücülük, hekimlik, matematik, ata binme, kılıç-kalkan kullanma, atıcılık, el işi, din dili olan Arapça ve Farsça dersler Tanzimat'tan sonra da önemli ölçüde devam etmiştir. İlimiye sınıfının ağırlıkta olduğu medreselerde de, din ağırlıkta olmak üzere Arapça, Farsça ve dini müzik eğitimi verilmiştir. (Kaygısız, 2000) Devlet okullarında, culüsiye (Osmanlı'da ozanların tahta yeni çıkan padişahlar için yazdıkları, onlara övgüler yağdırdıkları bir şiir türü) ve ilahi; tekke, zaviye ve dergâhlarda tasavvuf müziği yapılırken; azınlıkların ve misyonerlerin bulunduğu okullarda ise Batı müziği ve Batılı formda kutsal dini müzikler öğretilmiştir. Hanende, sazende ve saraydaki müzik işlerini yürüten diğer kişiler de geleneksel eğitimlerini sürdürmüşlerdir.

2.1.5. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Kurulan Tiyatrolar ve Sahnelenen Bazı Önemli Müzikli Eserler

Kültür farklılıklarından kaynaklanan bir takım sebepler ile Batı'ya olan ilgi artmış, bu nedenle de halkın, İstanbul, İzmir, Bursa ve benzeri gibi büyük şehirlerde, tiyatro, opera, operet, müzikal gibi Batılı sanat türlerine talebi doğmuştur. Tanzimat'ın ardından İtalyan ve Fransız müzik grupları ülkeye gelmeye, bu müzik grupları büyük şehirlere uzun süreler boyunca turneler düzenlemeye başlamıştır. Turneler dolayısıyla ülkeyi tanımaya başlayan yabancı müzisyenler, artık yerleşik hayata geçmeye başladıkları şehirlerde dersler vermeye başlamışlardır. Bu sebeple müzik ile ilgili olan tüm

kaynaklar bu bölgelerde talep görmeye başlamış, aynı dönemlerde müzik aletlerinin satışlarında oldukça fazla artış gözlemlenmiştir. 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren operalar Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır. Opera ve tiyatrolar için metin yazma arzusu, oluşan pazar alanlarının gelişmesine yardımcı olmuştur. Şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi de metin yazarlarından birisi olmuş, henüz Tıp Fakültesi'nde öğrenci iken sonradan tiyatro metnine dönüştürülecek olan "Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni" (İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Hikâyesi) adlı dramatik bir libretto yazmıştır. Eserin birçok yerine Gazeller koymuş olan Hayrullah Efendi'nin yazdığı eserin librettosu, bir padişah ile veziri arasında geçmektedir. Osmanlı'da Batılılaşma, kendini en çok sahne sanatlarıyla ilgili olan alanlarda göstermiş, bunda yöneticilerin ve aydınların desteğinin yanı sıra Avrupa'nın merkezi kabul edilen ülkelerin elçiliklerinin ve Batı'da eğitim almış Osmanlı yurttaşlarının çabaları etkili olmuştur. Güllü Agop, Naum Efendi, Dikran Çuhacıyan gibi opera-tiyatro ustaları bu isimlerin başında gelmektedir. Tanzimat'tan hemen önce başlayan sanatsal gelişmeler II. Abdülhamit yönetimine kadar canlılığını korumuştur. II. Abdülhamid Dönemi sırasında birçok tiyatrolara sansürler konulmuş, tiyatro binaları yakılmıştır. II. Meşrutiyet'ten sonra sanatsal anlamda tekrar bir canlanma oluşmaya başlasa da opera neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur.

19. yüzyılın sonlarında Naum, Gedikpaşa, Güllü Agop, Beyoğlu'ndaki Concordia ve Üsküdar'daki Aziziyye Tiyatroları'nda önemli eserler sahnelenmiştir. Opera ve operet alanlarında ilk Türkçe eserler veren besteci, Dikran Çuhacıyan'dır. 1837 – 1898 yılları arasında yaşamış olan Çuhacıyan, 1861 yılında Osmanlı Hükümeti tarafından Milano Konservatuarı'na gönderilmiş, eğitimi dört yıl sürmüştür. Yurda döndükten sonra Sultan Abdülmecid vefat etmiş, yerine tahta Sultan Abdülaziz geçmiştir. Sultan Abdülaziz ile sıkı ilişkiler kuramayan Çuhacıyan, eserlerini Naum Tiyatrosu'nda sahnelemeye başlamıştır. İlk operası İtalyanca libretto ile "Arsas"tır ve 1868 yılında bu tiyatrodaki sahnelenmiştir. İtalyanca ve Ermenice librettosu Tomas Terzyan'a ait olan, sonradan ismi "Canına Kıyan Prens" olarak değiştirilen 1868 yılında bestelenmiş "II. Arşak Operası" da 1869 yılında yine Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1872 – 73 yıllarında, Çuhacıyan'ın Türkçe metinli "Şerif Ağa" adlı Komik Operası da "Tiyatro-i Osmani'de (Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop'un kurduğu ve adı bu tiyatroyla özdeşleşmiş bir topluluktur, Osmanlı Tiyatrosu) oynanmıştır. Bestecinin, Ohannes

Acemyan tarafından Gogol'un "Müfettiş" adlı eserinden Türk yaşamına uyarlanarak yazılmış olan 1872 yılında bestelediği "Arif'in Hilesi Opereti" de ilk Türkçe Operet olma özelliği taşımaktadır. Ardından besteci Alboretto ile birlikte 1875 yılında bestelediği Türkçe eserler olan ve metnini Karakin Riştuni'nin yazdığı "Köse Kâhya (ilk ismi Köse Abdal)" ve metni Takvor Nalyan'ın yazdığı "Leblebici Horhor Ağa" operaları gelmiştir.

Beyoğlu'nda bulunan ve 1980'lerde ismi Danışman, sonrasında ise Han Geçidi olarak değiştirilen ve 136 yıllık bir tarihi olan Hacıpulo Pasajı'nda bulunan müzik aletleri satan ve onaran dükkân, tiyatro oynanabilecek bir yer hâline dönüştürülmüş, mekân "Opera Tiyatrosu" olarak anılmaya başlanmıştır. Dikran Çuhacıyan burada 1874 yılında temsillere başlamış, Arif'in Hilesi ve Leblebici Horhor Ağa Operaları'nın yanı sıra, yine kendisine ait olan "Çin Çiçeği" ve "Çengi" gibi eserler de burada sahnelemiştir.

1800'lü yılların sonlarında çok sesli müzik tekniği ile yetiştirilen bando mızıka birliklerinin bazı icracıları, müzikal sahne eseri için konu aramışlar ve buldukları konuları opera ya da operete dönüştürme hevesine kapılmışlardır. Bu yolda Ahmet Adnan Saygun'un İzmir'de ilk müzik eğitmeni olan besteci İsmail Zühtü, Abdülhak Hamid'in Tezer Romanı'ndan esinlenilerek elde edilmiş bulunan librettoyu işlemek suretiyle Türkçe metinli opera olan "Tezer Operası"nı bestelemeye teşebbüs etmiş fakat eseri tamamlayamamıştır. (Altar, 1993) İzmir'e geldikten sonra Macar öğretmen Tefik Bey'den ders alan İsmail Zühtü Kuşçuoğlu eserin geri kalanını 1900 yılında tamamlamıştır. Aynı tarihlerde Türkçe metinli operet olan Pembe Kız Opereti de saray bandosunda görevli olan Bando Subayı Haydar Bey tarafından melodilendirilmiş, Macar öğretmen Tefik Bey tarafından çok sesli hâle dönüştürülmüştür.

Osmanlı Döneminde ilk tiyatro binası, II. Mahmud'un izniyle 1838 yılında Gaetano Mele adlı bir İtalyan tarafından kurulmuş, bunu Guistiani adlı diğer bir İtalyan'ın tiyatrosu izlemiştir. (Kaygısız, 2000)

Tanzimat Fermanı'ndan hemen sonra, 1840 yılında, İtalyan asıllı Bosco, bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşısına bir tiyatro binası kurmuştur. Bosco, dört yıl boyunca İtalyan opera gruplarını getirterek hafif güldürü türünden oyunlar oynatmıştır. Ancak beklediği ilgiyi göremeyen Bosco, tiyatroyu Halep'li Tütüncüoğlu Mihail (Michail) Naum Efendi'ye 1844 yılında devretmiştir. Daha önce Galata'da bir yabancıya ait olan

binayı tiyatro olarak kullanan Naum Efendi, yeni tiyatrosunu opera ve eğlence programlarıyla sürdürürken iki yıl sonra, 1846 yılında bina bir yangında kül olmuştur. Bunun üzerine Abdülmecid'den destek alarak ünlü Tokatlıyan İşhanı'nın bulunduğu yerde ikinci tiyatro binasını kurmuştur. Fakat ne yazık ki 1870 yılında çıkan yangında bu tiyatro da yanıp küle dönüşmüştür. Naum Efendi, dönemin tüm yasaklarına ve tutuculuğuna karşın Ramazan eğlencelerinde, İtalya ve benzeri ülkelerden getirttiği eğlence gruplarını sahneye çıkartmıştır. İtalyan operalarının sahnelendiği önemli bir merkez olan Naum'un tiyatrosunda, Guatelli ve Lonzani gibi ustaların sorumluluğunda, Giuseppe Verdi'nin Machbeth ve Giovanna d'Arco operaları, Vincenzo Bellini'nin Norma operası ve Gaetano Donizetti'nin Don Pasquale operası sahnelenmiştir.

Naum Tiyatrosu'ndaki opera temsilleri Sultan Abdülmecid'in beğenisini kazanmış, Sultan, o dönemde Donizetti Paşa'dan Muzıka-i Hümâyun'dan bu müzikli temsili sunabilecekleri şekilde yetiştirilmelerini emretmiştir. (...) 1848 yılında Abdülmecid'e dinleti sunmak üzere gelen Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps, padişahın isteği üzerine Muzıka-i Hümâyun'un çalışmalarını teftiş etmiş, ayrıca bu bandodan başka sarayda yaklaşık atmış kadar gencin yaylı sazlar, şan, dans ve hokkabazlık gibi sanat dallarını öğrendiğini hatıralarında belirtmiştir. Vieuxtemps aynı zamanda bu gençlerin, Vincenzo Bellini'nin "La Sonnambula" operasından bir perdeyi temsil ettiğini, fakat yetersiz bulduklarını kaydetmiştir. (Alimdar, 2016)

Tanzimat Fermanı'nın sonrasında Çırağan Sarayı'nda geçici olarak kurulan tiyatronun ardından, devletin kurduğu ilk tiyatro 1859 yılında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu olmuştur. Fakat bu tiyatro da diğer tiyatrolarla aynı kaderi paylaşmış, çıkan bir yangın sonucunda küle dönüşmüştür. İkinci saray tiyatrosu, Abdülhamid tarafından 1889 yılında Yıldız Sarayı'nda yaptırılmıştır.

1860 yılında İstanbul'un Gedik Paşa semtinde kurulmuş olan Gedik Paşa Tiyatrosu'nun işletmesini 1866 yılında Razi adlı bir İtalyan Osmanlı Tiyatrosu adıyla üzerine almıştır. 1867 yılında yeniden inşa edilen bu binada birçok opera eseri sahneye koyulmuştur. (...) Ayrıca yapılan araştırmalar, İstanbul'da 1879 yılında bir de Verdi Tiyatrosu (Théâtre Verdi) adıyla özel bir opera kuruluşunun çalışmalarını bir müddet sürdürmüş olduğunu göstermektedir. Öyle ki, bu tiyatrodaki 1879 yılının Ekim Ayı'nda Verdi'nin Ernani operasının sahnelenmiş olduğu kaynaklarca belirlenmiştir. (Altar, 1993)

Yıldız Tiyatrosu'nda 1892 yılından başlayarak on beş yıl boyunca düzenli temsiller verilmiştir. (...) Korolarını Muzika-i Hümâyun'un sağladığı operalara aynı zamanda sarayda Türkçe isimler de verilmiştir. Bunların başlıcaları; Madam Kamelya (La Traviata), Demirci Operası (Troubadour), Berber Operası (Barbier de Seville), Maskeli Opera (Bal Masque), Haydut Operası (Fra Diavolo), Asker Kız Operası (La Fille de Regiment), Çoban Operası (La Belle H el ene), Kral Kız Operası (Rigoletto), Maskot (Mascotte)'tur. (Alimdar, 2016)

Tiyatro alışmaları, Ermeni Güllü Agop Efendi'nin kurduğu Osmanlı Tiyatrosu'nda, Avrupa'dan çevrilen eserlerin sahnelenmesi ile hız kazanmıştır. Asıl amacı tiyatroya Müslüman yazar, oyuncu ve dinleyici kazandırmak olan Güllü Agop'un tiyatrosu, Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre" oyunundan sonra 1882 yılında halkı kışkırtma bahanesi ile kapatılmış ve hemen ardından bina yıkılmıştır. Devletin son kurumu ise  nl  Fransız tiyatro adamı Andr  Antoine öncülüğünde kurulan ve şimdiki şehir Tiyatroları'nın temelini oluşturan Darülbedayi-i Osmani adlı bir konservatuvar olmuştur. Ayrıca 1883 yılında devlet ileri gelenlerinden Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde "Sanayi-i Nefise Mektebi" (Güzel Sanatlar Okulu) kurulmuş olup, bu okula da diğer okullarda olduğu gibi Müslüman olmayan öğrenciler devam ederek resim, heykel, arkeoloji dersleri almışlardır. Bu derslerin yanı sıra bale, tiyatro, opera, operet gibi kültür ve sanat dalları İşlam'a aykırı bulunduğu için ilgi görmemiştir. Dolayısıyla tiyatrodaki kurucu, oyuncu, yöneticilerin çoğunu Ermeni yurttaşlar oluşturmuştur.

1970 yılında, bir yangın sonucu İstanbul'un sanat hayatından çıkan Tepebaşı Dram Tiyatrosu, bu yok oluştan tam yüz yıl önce yine İstanbul'da çıkan büyük bir yangın sebebiyle İstanbul'un sanat hayatında yer bulmuştur. Tiyatronun arsasının da içinde bulunduğu ve 1800'l  yıllarda İstanbul'da genelde gayrimüslimlerin ikamet ettiği Pera'ya çok yakın olan, İngiliz Konsolosluğu'ndan başlayarak Kasımpaşa'ya kadar inen yamaç, İstanbul'un fethinden 19. yüzyıla kadar Müslüman Mezarlığı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden, bu bölge Pera halkı tarafından "Petit-Champs des Mort" (Küçük Mezarlık) olarak adlandırılmıştır. Bu yüzden, hem daha sonra buraya yapılacak bahçe ve tiyatroya, hem de yanından geçen bugünkü Meşrutiyet Caddesi'ne "Petit-Champs" ismi verilmiştir. Bu bölgeyi etkileyen ve tahminlere göre 1870 yılında çıkan büyük yangın sonucunda k le dönüşen tiyatro binasının bulunduğu alanın, yeniden

projelendirilmesi girişiminde bulunulmuştur. Galata'dan Beyoğlu'na çıkmak için kullanılan merdivenlere bir alternatif olarak Tünel yapımı gündeme gelmiş, yapımı düşünülen Tünel inşaatından çıkarılacak olan toprağın nereye döküleceği bir sorun hâline dönüşmüştür. 6. Daire (Beyoğlu Belediyesi) Başkanı Blaque Bey, o sıralar halkın, Haliç Seyir Terası olarak kullandığı bu bölgeye hafriyatın dökümünün sağlanması için işlem başlatmıştır. Böylece hem yapımçı firma, belediyeye sağladığı az bir ödenekle maliyeti düşük bir hafriyat sağlamış, hem de Beyoğlu, altındaki kabirler yüzünden nasıl kullanılacağını bilemediği o bölgeye, seyir ve bahçe alanını kazandırmış olacaktır. Bahçenin yapımı başladıktan sonra, 1872 yılında, buraya bir tiyatro binası yapılması ve bir İtalyan Tiyatrosu kurulması için saray orkestrası şefi olan Guatelli Paşa'ya ferman verilmiştir. 1874 yılında yapımına başlanan binanın başta taş yapı olması düşünülürken yetersiz maddi koşullar sebebiyle ahşap yapı olmasına karar verilmiştir. Tiyatronun yapımı da İtalyan Mimar Barborini'ye verilmiş, fakat yine yetersiz imkânlardan ötürü tiyatronun yapımı yarım kalsa da çevredeki gayrimüslimlerin desteğiyle 1880 yılında tiyatro ve çevresindeki bahçe son hâliyle ortaya çıkmıştır.

Tiyatronun 25 yıllık işletmesi 6. Daire tarafından Guatelli Paşa'ya verildiyse de, Paşa, sonraki süreçte çıkan anlaşmazlıklardan ötürü bu hakkını tekrar 6. Daire'ye devretmiştir. Yıllar içerisinde birçok oyun, opera ve müzikli eserlere ev sahipliği yapan tiyatronun işletmesi 1900'lü yılların başında Lehman isiminde bir Rum iş adamının eline geçmiştir. 1920'li yılların sonuna bu iş adamının elinde bulunan tiyatro, 1915 yılında "Moderne" ismiyle bir sinema salonuna dönüşmüştür. Tepebaşı Tiyatrosu, 1919 yılında İngiliz kuvvetlerinin eline geçmiş ve burada gösterilerin yapılması yasaklanmıştır. Ardından Raşit Rıza adındaki Darülbedayi çalışanı, çalıştığı yerden ayrılıp Lehman ile anlaşarak Tepebaşı Tiyatro'sunu kiralamış, tiyatronun tekrar hayata dönmesini sağlamıştır. 1942 yılında, Şehir tiyatrosunun bir kısmının buraya taşınmasıyla, Tepebaşı Tiyatrosu'nun ismi artık "Tepebaşı Dram Tiyatrosu" olmuştur. Çıkış şekli bilinmeyen bir yangın sonucunda, 1970 yılında bir kısmı yanan tiyatro binasının, 1971 yılında evsizler tarafından çıkartılmış olduğu söylenen bir diğer yangınla tamamı küle dönüşmüştür. Daha sonraki süreçte, tiyatronun arkasında müzikhol olarak kullanılan ve ilerleyen dönemde marangozhaneye dönüştürülen yer, tiyatro alanı olarak kullanılmak üzere yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. Üç yüz kişilik bir salon olan bu yeni

tiyatronun adı ise “Tepebaşı Deneme Sahnesi” olmuştur. Bu salonda, ilk oyun 1975’te sahnelenmiştir. 1980 Darbesi ile ismi sakıncalı bulunan bu sahne, 1983 yılında kapatılmış, 1984 yılında ise tamamen yıkılmıştır.

V. Mehmed Reşad Dönemi’nde, önceki padişah Abdülhamid’in baskı ve zulmü ortadan kalkınca, kültür ve sanat alanında büyük bir canlılık yaşanmıştır. Devlet yönetimi, özel kuruluşlar ve bireylerde İttihat ve Terakki ile birlikte “ulusal ve özgürlükçü” düşünce gelişmeye başlamış, o güne kadar Osmanlı’nın içine girdiği siyasi, ekonomik, askerî, kültürel kriz, adım adım ülkeyi yarı bağımlılıktan sömürgeleştirmeye doğru götürdüğü için, “Vatan ve Hürriyet” kavramı, dönemin en büyük sloganı haline dönüşmüştür. (Kaygısız, 2000) İstibdadı hedef alıp meşruti bir yönetim kurmayı amaçlayan 1908 devrimi, tüm zaafllara rağmen ilerici bir hareket olmuş, aynı zamanda İngiliz ve Fransız emperyalizmine karşı durmuştur. Özgürlük ve bağımsızlık düşünceleri aydınların da desteğini almış, 1908 yılından sonra kurulan kurumlar, bu düşünceyi kendilerine hedef seçmişlerdir: Temsilcileri, haftalık Servet-i Fünûn Dergisi etrafında toplandığı için Servet-i Fünûn Edebiyatı olarak da anılan, Türk Edebiyatı’nda Batı medeniyetinin etkisi ile meydana gelmiş yenilikçi bir kuruluş olan Edebiyat-ı Cedide, asıl adı Dârülbedâyi-i Osmanî olan Türk Tiyatro Tarihi’nde tiyatronun kurulması ve gelişmesinde önemli bir rol oynayan Dârülbedâyi topluluğu ve Osmanlı’da eğitim işlerini yürütmek üzere kurulmuş devlet kurumlarına bağlı okullarda öğretmenlik yapmak üzere eğitim alan kişilere, hem Türk hem de Batı müziği eğitimi verilen ilk resmi müzik okulu, Dârülelhan.

Türkçesi “Güzellikler Evi” olan Dârülbedâyi fikri, 1908 yılında Maarif Nâzırı Recaizade Ekrem, Halit Ziya, Ahmet Hikmet, Mehmet Rauf gibi isimlerin önerileriyle ve 1914 yılında İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu’nun desteğiyle oluşmuştur. Cemil Bey, tiyatro ve müzik bilgisinin, belli bir düzen içerisinde, planlı ve programlı bir çalışma disiplini içerisinde aktarılmasını ön görmüştür. Böylece müzik ve tiyatro sanatı için nitelikli kimseler yetişecek ve sanatlarını nitelikli bir şekilde sunmuş olacaklardır. Tiyatro ve müzik okulu olacak olan Dârülbedâyi’nin kurulması için, Fransız tiyatrocusu André Antoine’ın İstanbul’a getirilmesi uygun görülmüş, Dârülbedâyi ismini Namık Kemal’in oğlu Ekrem Bey vermiştir. Ali Rıfat Çağatay müzik bölümünün başına, Reşat Rıdvan Bey ise tiyatro bölümünün başına getirilmiştir. Fakat Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla, kurum eğitim vermeye başlayamamıştır. Sadece az sayıda öğretmen ve

öğrencilerin çalışma yapabildiği kurumda, ilk başlarda Batı müziği yerine Alaturka müzik eğitimi verilse de, savaş koşullarında çalışmaların zor olacağı düşünülerek, müzik bölümü 1916 yılında kapatılmıştır. Tiyatro bölümü ise zaman içerisinde, Ferah Tiyatrosu'nda tiyatro oyunları oynayan bir ekip haline dönüşmüştür. Meşrutiyet ile birlikte kurulan diğer müzik okulları da, Osmanlı Müzik Evi anlamına gelen Darülmusiki-i Osmani ve Müzik Eğitim Evi anlamına gelen Darültalimi Musiki'dir. İlkinin kurucu ve eğitimci kadrosu arasında Neyzen Tevfik, Kırkor Efendi, Levent Hacıyan, Arif Efendi gibi isimler, ikincisinin kurucu ve eğitimci kadrosu arasında ise Fahri Kopuz, Neyzen İhsan ve Nazım Bey gibi isimler yer almıştır. Darültalimi Musiki, varlığını 1930'lu yıllara kadar sürdürebilmiştir. Sınırlar içerisinde uygulanan sanat gelişmeleri ile İttihat ve Terakki Numune Mektebi, 1912 yılında İzmir'de kurulmuş ve ilkeleri doğrultusunda genç kuşak yetiştirmeyi hedef edinmiştir. Bu mektebin müzik çalışmalarını İsmail Zühtü Bey yönetmiştir. Ahmet Adnan Saygun'un da müzik eğitimine başladığı bu okul, mevcudiyetini İzmir'in işgaline kadar sürmüştür. İsmail Zühtü Bey, bu mektep kapandıktan sonra, Ankara'ya yerleşmiş, orada meclis bandosunu kurmuş ve Ankara'daki okullarda ders vermiştir.

2.2. CUMHURİYET'İN KURULUŞ DÖNEMİ VE BU DÖNEM İÇERİSİNDEKİ SANATSAL ETKİNİKLER

2.2.1. Cumhuriyet'in İlanı

Mustafa Kemal Paşa, 1919 yılında, daha Erzurum Kongresi sırasında, zaferden sonra hükümet şeklinin "*Cumhuriyet*" olacağını söylemiştir. 23 Nisan 1920'den beri Türkiye'yi idare eden Türkiye Büyük Mille Meclisi Hükümeti, millî egemenlik esasına dayanmış, 20 Ocak 1921 tarihli anayasada "Hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir" denilmiştir. Cumhuriyetin ilanına en büyük engellerden birisi olan saltanat, 1 Kasım 1922 yılında kaldırılmıştır. 1923 yılının Nisan ayında, Millî Mücadele'nin zaferle sonuçlanmasında tarihi bir görev yapan birinci dönem Türkiye Büyük Millet Meclisi üyeleri, yeni seçim kararı alarak dağılmıştır. Yapılan yeni seçimlerin ardından Türkiye Büyük Millet Meclisi ikinci dönemi, çalışmalarına başlamış, Lozan Barış Antlaşması'nı

onaylamıştır. Böylece millî bağımsızlık tam anlamıyla gerçekleşmiştir. 23 Nisan 1920’de Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldığı sırada yeni Türk devletinin adı henüz konulmamıştır. (...) Mustafa Kemal Paşa 28 Ekim gecesi İsmet Paşa ile birlikte 1921 Anayasası’nın bazı maddelerini değiştiren kanun tasarısını hazırlamıştır. “Türkiye Devleti’nin hükümet şekli Cumhuriyet’tir.” hükmünün yer aldığı tasarı üzerinde Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde yapılan konuşmalardan sonra Cumhuriyet’in ilanı 29 Ekim 1923 tarihinde kabul edilmiştir. (...) Ardından yapılan cumhurbaşkanlığı seçimlerindeki oylamada, 158 milletvekilinin tamamının oyunu alan Gazi Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından yeni Türk Devleti’nin ilk Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Hükümetin kurulma şekli yeniden düzenlenmiş olup buna göre, cumhurbaşkanı başbakanı atayacak, başbakan da bakanlarını seçip cumhurbaşkanının onayına sunacaktır. Bu uygulama ile meclis hükümeti sistemi yerine parlamenter rejime geçilmiştir. İlk hükümeti kurmakla İsmet Paşa görevlendirilmiştir. Böylece Türk Milleti’nin tarihinde yeni bir devir açılmıştır. (WEB_7, 2017)

Cumhuriyet’in ilanıyla artık saltanata son verilmiş, sıra hem dünya hem de din işlerine bakan halifelğe gelmiştir. Böylece 3 Mart 1924 tarihinde alınan kararla halifelik kaldırılmış, Yasama ve Yürütme işleri Türkiye Büyük Millet Meclisi ve onun kurduğu hükümete devredilmiştir. Din İşleri ve vakıf kurumlarından sorumlu birim olan Evkaf Nezareti kaldırılmış, ülke içindeki bütün eğitim ve bilim kurumları Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlanmıştır.

Böylece sıra toplumsal devrim ve dönüşümlere gelmiştir. İlk olarak hukuk alanında çok hukuklu sistem, teke indirilmiştir. İslam hukuku, nizamiye, cemaat, konsolosluk mahkemeleri kaldırılmıştır. 1924 – 25 yıllarında İsviçre Medeni Yasası esas alınarak, hukuk sistemi yeniden düzenlenmiştir. (...) Hukuk alanında yapılan bu devrim, yalnızca uygar uluslararası yer almak için yapılmamıştır. (...) Yapılan devrimin hedefi, toplumu, ortaçağ düşüncesinin ürünü olan ve değişmezlik üzerine kurulan dinî yasaların egemenliğinden kurtarmak; ikinci olarak, din, mezhep, cemaat, ticaret, konsolosluk, şariat yasalarınca bölünmüş; eşitsizlik, adaletsizlik, düzensizlik içeren çok hukuklu sistemi ortadan kaldırarak, insana en yaraşır tek ve eşit yasaları yürürlüğe koymak olmuştur. (...) Lozan Antlaşması ile ayrı bir hukuksal statüye bağlanan gayrimüslim cemaatlerin, yasa değişikliğinden sonra tek hukukluluğa uyacaklarını ilan etmeleri, kararın ne kadar isabetli olduğunu göstermiştir. (Kaygısız, 2000)

2.2.2. Cumhuriyet Dönemi ile Birlikte Gelişen Sanatsal Etkinlikler ve Ulusal Müzik

Cumhuriyet'in ilk dönemi, toplumun her alanda gelişme kaydettiği, bilim, sanayi, tarım, hukuk, siyaset, sanat ve benzeri gibi gelişmiş bir ülkenin göstergesi olan alanlarda büyük atılımların yapıldığı, hummalı çalışmaların gerçekleştiği bir dönemdir. Bu süreç içerisinde sanatsal çalışmalar büyük hız kazanmıştır. Ulusal çok sesli müziğin gelişimi bu dönemde gerçekleşmiştir. Sanat eğitim kurumları kurulmuş, çeşitli değerli müzik hocaları da bu dönemde getirtilmiş, bu kişiler özellikle klasik müzik başta olmak üzere ülkemizin sanat hareketine büyük katkılarda bulunmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yurt dışında eğitim almış olan sanat adamlarımız da bu hareketin şekillenmesinde önemli bir rol oynamışlardır.

Cumhuriyet rejiminin başlamasıyla birlikte, 1828 yılında padişah II. Mahmud döneminde İstanbul'da, saray bünyesinde Giuseppe Donizetti ile kurulmuş bulunan Muzika-i Hümayun, tam kadrosuyla 1923 yılında Ankara'ya taşınmıştır. 2021 sayılı yasa ile Cumhurbaşkanlığı'na bağlı bir orkestra hâlinde, Osmanlı İmparatorluğu döneminin Mızıkâ-i Humayun subaylarından ünlü viyolonist ve İstiklâl Marşı bestecisi Zeki Üngör'ün yönetimi altında çalışmalarını sürdürmüştür. Kurumun Armoni Mızıkası Bölümü ise, zamanın ünlü klarnetisti Veli Kanık'ın yönetimi altında Millî Savunma Bakanlığı'na bağlanmıştır. 1936 yılında, 4701 sayılı yasaya göre Riyaset-i Cumhur Filârmoni Orkestrası adıyla reorganize edilen Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, 1957 yılında yeniden düzenlenerek 6940 sayılı yasa ile Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adını almıştır. (...) Yine Cumhuriyet ile birlikte İstanbul'da bazı kesin tedbirlere başvurulması gerekmiştir. Bu nedenle, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke dönemlerinde görevini doğru düzgün yerine getiremeyen Darülelhan (Ezgiler Evi) 1921 yılında kapanmış, ancak Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte İstanbul Valisi Haydar Bey tarafından 1923 yılında tekrar açılmıştır. Çalışmalarını kuruluşundan beri özel bir topluluk olarak sürdürmüş olan Darülelhan'a uluslararası çok sesli müziğin ortak tekniği ile eğitim öğretim yapan bölümler de eklenmiş ve kurum içinde ayrıca çok sesli bir koro, bir senfoni orkestrası ve bir armoni mızıkası ünitesi oluşturulmuştur. Darülelhan, 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürülmüş, bu yenilenmenin uygulanmasında Musa Süreyya ve Cemal Reşid Rey'in büyük ölçüde emekleri geçmiştir. (Altar, 1993)

Başkent Ankara olduğu için, çeşitli sanat kurumlarının da Ankara’da kurulması ön görülmüştür. Bu doğrultuda Mustafa Kemal, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi olan Zeki Üngör’ü görevlendirmiş, ilk olarak 1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek için orta dereceli bir kurum olan Musiki Muallim Mektebi’ni (Müzik Öğretmen Okulu) kurdurmuştur. Cumhurbaşkanlığı Orkestrası üyelerinin öğretmenlik yaptığı bu kurumu, Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, ardından Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi ve Konservatuvar izlemiştir. Yine bu dönemde kurulan halk evlerinde, halkı aydınlatmaya ve eğitmeye yönelik dersler verilmiştir. Bu kurumlar gerçek birer halk okulu görevini üstlenip okuma – yazma kursları, resim, tiyatro, müzik çalışmaları, halk oyunları gibi sanatsal ve eğitsel alanların yanı sıra, başta tarım ve hayvancılık bilgileri olmak üzere çeşitli meslek edindirme kurslarıyla Cumhuriyet’in kurumsallaşmasında önemli ölçüde katkı sağlamışlardır.

Mustafa Kemal, Samsun’a ayak bastığı andan itibaren, kongrelerde, mecliste, Kurtuluş Savaşı’ndan sonraki devrimlerde özgür yurttaşlardan oluşan ve bütünüyle çağdaş, bütün anlam ve biçimiyle uygar, tam bağımsız, demokratik bir Türkiye kurmak amacı gütmüştür. (...) Zamanla hukuk, eğitim, din, kadın sorunları, bilim, dil, tarih, sanat, felsefe, siyaset gibi üst yapı kurumlarıyla; ekonomik alt yapıda köklü yapısal değişim, dönüşüm ve devrimler yapılarak eski sistem tasfiye edilmiştir. (...) Cumhuriyet’in müzik devrimi de bu anlamda diğer devrimler gibi bütünüyle çağdaş, bütün anlam ve biçimiyle uygar, tam bağımsız, demokratik Türkiye’yi kurmak amacıyla gerçekleşmiştir. Atatürk’ün: “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikteki değişikliği alabilme kabiliyetidir.” sözü bu durumu açıklar ve destekler bir niteliğe sahiptir. (...) Atatürk, yaşamın bütün alanında uygulanmak üzere yeni bir kültür oluşturmaya çalışırken bunda bilime ve güzel sanatlara büyük ölçüde önem vermiştir. (...) Daha Kurtuluş Savaşı yıllarında eğitim kurultayı toplaması ve kapsamlı bir eğitim programı için yurt çapında kütüphaneler, konservatuvarlar, müzeler, bitki ve hayvanat bahçeleri, laboratuvarlar, güzel sanatların her bir dalı için sergi alanları, matbaaların kurulması gerektiğini belirtmesi, kültür ve sanat konusunda ne denli hassas olduğunun bir göstergesi olmuştur. (Kaygısız, 2000)

“Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.” diyen Atatürk, diğer alanlarda olduğu gibi sanatın da her dalında “ulusal bir sanat akımı oluşturma” fikrini benimsemiştir. Osmanlı müziği sadece belli bir kitleye yani saray

çevresine hitap etmiştir. Toplumun genelinde ise imparatorluğun çok uluslu yapısından ötürü çok kültürlü bir müzik anlayışı hâkimdir. Bu nedenle ya toplumun seviyesini yükseltmek ya da en etkin yoluyla Cumhuriyet'in gereksinimlerine yanıt verecek özgün eserler yaratmak gereği doğmuştur. Atatürk'e göre var olan özgün müzik türlerimizi, dünya standartlarındaki en son kurallarla işlemek bu alandaki kalkınmanın bir başlangıcı olacaktır.

Cumhuriyet Devrimi, ülkenin sömürüden uzaklaşması, bağımsızlaşması, modernleşmesi, üretmesi açısından atılmış en büyük adımdır. Müzik alanındaki muazzam karışıklığın da devrim sürecinde ortadan kaldırılması inancını taşıyan Atatürk, var olan çok uluslu müzik kültürünün üzerine, müziğin Türkiye Cumhuriyeti topraklarına özgü, Batılı, yani çoksesli bir sistemle tekrar üretilmesini ön görmüştür. Divan Müziği, Bizans – Şark – Enderun Müziği olduğu ve müzik tarihi bakımından Osmanlı Dönemi'ni çağrıştırdığı için, Cumhuriyet'in bu günkü durumuna uygun, büyük devrimlerini anlatacak özelliklere sahip olan yeni ve çok sesli bestelere ihtiyaç duyulmuştur. Kültürümüzü yansıtan Anadolu'da var olan değerleri öne çıkarmak gereği ortaya çıkmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, bu nedenle, ulusal düşünceleri anlatan, deyiş ve söyleşilerin toplanıp son müzik kurallarına göre işlenmesinin doğruluğunu paylaşmış, ancak bu sayede Türk Müziği'nin yükselip evrensel hâle dönüşebileceğini vurgulamıştır.

Atatürk, 15 Ekim 1925 tarihinde, İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda yaptığı bir konuşmada şöyle demiştir; “Hayatta musiki gerekli midir? Hayatta musiki gerekli değildir. Çünkü hayatın kendisi musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat, insan değildir. Eğer konuşulan hayat insan hayatı ise, musiki kesin olarak vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki, hayatın neşesi, ruhu, sevinci ve her şeyidir. Yalnız musikinin şekli-türü üzerinde durmak gerekir.” (Kaygısız, 2000)

Mustafa Kemal Atatürk'ün, Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği ve Türkiye Cumhuriyet tarihinin bestelenen ilk operası olan Özsoy Operası'nın oynanması üzerine söylediği bir diğer söz ise; “...Bu bir devrim hareketidir...” olmuştur. Güzel sanatların tüm alanlarına her fırsatta vurgu yapan Atatürk'ün direktifi, yardımı ve ilgisiyle, 1928 yılında müzik tahsili için Paris'e yollanan Ahmed Adnan Saygun, 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin gelişi sebebiyle, Mustafa Kemal'in “kardeşlik” konusunun öne çıkarılmasını istediği bir eser bestelemiştir. Feridun, diğer adıyla Özsoy Operası'nın

metni Münir Hayri Egeli tarafından hazırlanmıştır. 19 Haziran 1934'te yapılan temsili Ahmed Adnan Saygun yönetmiştir. Bu opera ile Türkiye ve İran arasındaki kardeşlik ilişkileri pekiştirilmek istenmiştir.

Ata'nın İstiklâl Savaşı'nda Ankara'ya gelişinin 15. yıl dönümü sebebiyle, yine 1934 yılının Aralık ayında Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği tek perdelik "Taş Bebek Operası" ve Necil Kâzım Akses'in bestelediği "Bayönder Operası", Cumhurbaşkanı'nın huzurunda Ankara Halkevi'nde sahnelenmiştir.

Türkiye'de oynanan ilk ulusal operalarla ilgili yaşanan olaylar, beklenen sonucu kısa sürede vermiş ve Millî Eğitim Bakanlığı Atatürk'ün direktifiyle Ankara'da konservatuvarın kurulması ile ilgili hazırlıklara başlamıştır. (...) Atatürk'ün yol göstericiliğiyle Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuş, 1936 yılında da, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin yetenekli öğrencileri arasından seçilen elemanlarla devlet konservatuvarı faaliyete geçirilmiştir. (Altar,1993)

Adnan Saygun Ankara'dan uzaklaştırılmadan önce, Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüştürülmesi çalışmalarının içinde bulunmuştur. Bunun için düzenli toplantılar yapılmıştır. Bu toplantılarda, okulun, Milli Musiki ve Temsil Akademisi olarak düzenlenmesi kararı alınmış, karar, 25 Haziran 1934'te meclis tarafından kabul edilmiştir. Bu yasaya göre:

- a) Memlekette bilimsel esaslara göre Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak.
- b) Sahne temsilinin her dalında yeterli eleman yetiştirmek.
- c) Musiki öğretmeni yetiştirmek.

Ancak bu yasa yürürlüğe konmamış, yine de çalışmalar süratle devam etmiştir. Bu çalışmalara danışman olarak kendisine yapılan daveti kabul eden Hindemith, 6 Nisan 1935 günü Ankara'ya gelmiştir. Kendisini Cevad Memduh (Altar) karşılamıştır. Hindemith çeşitli denetlemeler yaptıktan sonra Maarif Vekaleti'ne dört ayrı rapor vermiş ve orkestranın eksik üyelerinin yerine yeni üye bulmak için Almanya'ya dönmüştür. Bu raporlardan ilkinde, Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın nasıl kurulacağı, ikincisinde Riyaseti Cumhur Orkestrası'nın nasıl ıslah edileceği, üçüncüsünde orkestra enstrümanlarının yenilenme zorunluluğu, dördüncüsünde ise Türkiye'de müzik sanatının yurt çapında gelişiminin nasıl değerlendirilmesi yönünde görüşleri yer almıştır. Hindemith'in tavsiyesiyle Ankara'ya başka müzisyenler de

gelmiştir. Bu müzisyenlerin arasında Eduard Zuckmayer ve Ernst Praetorius da vardır. Öncelikle Ernst Praetorius, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın başına şef olarak getirilmiştir. Daha sonra tiyatro ve opera rejisörü Carl Ebert de bu kadroya katılmıştır. Musiki Muallim Mektebi öğrencileri arasında bir sınav yapılmış, yapılan sınavla kabul edilen öğrenciler, konservatuvar eğitimine 1 Kasım 1936'da başlamıştır. Fakat ilk sınav 6 Mayıs'ta yapıldığı için, konservatuvarın kuruluş tarihi 6 Mayıs 1936 olarak kabul edilmiştir. Adnan Saygun'un hastalığı sırasında, Hindemith, Milli Eğitim Bakanlığı'na bir rapor vermiştir. Bu raporda, Saygun'un besteci ve eğitimci olarak yetersizliğinden bahsetmiş ve Ankara'dan uzaklaştırılması gerektiğini ifade etmiştir. Fakat bu sırada Saygun, Halkevleri'nin fahri olarak musiki müşavirliğini yapmakta ve Ankara Halkevi'nde koro yönetmektedir. Birkaç ay sonra davet edildiği bir festivalden dönüştü, Halkevleri'ndeki görevine son verilmiştir. Atatürk'ün büyük bir ilgi gösterdiği bestecinin, Ata hâlâ hayattayken bu olaylara maruz kalması düşündürücü olmuştur. Böylece Saygun, Ankara'dan ayrılıp İstanbul'a gelmiştir. (...) Saygun'un bir nevi, dönemin politik ilişkileri sebebiyle Ankara'dan ayrılması söz konusu olsa da, Hindemith'in Alman ekolünden oluşu ve Fransız ekolünden gelen Saygun'u istemeyişi, bu nedenlerin bütünü içinde yer almıştır. Müzik alanında birçok gelişmeler oluşmuş, Hindemith, Türkiye'ye yaptığı son ziyaretinde, girişimlerinin başarısından fazlasıyla memnun kalmıştır. 1936'da İstanbul'a gelen Saygun, Cemal Reşid'in (Rey) yoğun bir şekilde çalıştığı Darülelhan'da (Belediye Konservatuvarı) kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır. 1939 senesine kadar bu görevde kalmıştır. Yine 1936 senesinde Rusya'dan da çeşitli müzisyenler Türkiye'ye gelmiştir. Bu müzisyenler arasında David Oistrackh, Lev Oborin ve Dimitri Şostakoviç de vardır. (...) Türkiye'de müzik ile ilgili reform çalışmalarının olduğunu ve Hindemith'in bu sebeple Türkiye'de bulunduğunu bilen Bela Bartok, Halkevleri'nin daveti üzerine 1936 yılında İstanbul'a gelmiş, Belediye Konservatuvarı'nda Saygun ile Halk Müziği koleksiyonu üzerine çalışmışlardır. (Kürkçüoğlu, 2006)

Anadolu'nun farklı şehirlerini ziyaret eden Bartok, ulusal ve özgün müziğin yaratılması konusunda bilgiler toplamanın yanı sıra, buralarda eğitimler ve konserler de vermiştir.

Atatürk gibi ulusal müziği yaratma konusunda halk müziğinden yola çıkılmasını öneren Hindemith, belirli aralıklarla ülkeyi ziyaret etmiş ve büyük kentlerde var olan

müzik kurumlarını incelemeye almış, bu kurumların ve hâliyle Türkiye'nin ulusal müzik kültürünün gelişmesine yönelik bir takım önerilerde bulunmuştur. Ebert ise, Devlet konservatuarı tiyatro tatbikat sahnesi ile opera ve tiyatro stüdyolarını 1936 – 1945 yılları arasında dokuz yıl boyunca kesintisiz olarak yönetmiştir. Bu süre zarfında Ebert, uluslararası opera literatüründen aldığı örnekleri Türkçe metinleriyle sunmuştur. Bu alanda öğrencilerin sahneye koydukları ilk oyun Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestelediği tek perdelik Bastien und Bastienne Operası olmuştur. Bu operayı ise Türkçe metniyle Giacomo Puccini'nin Madame Butterfly Operası'nın ve Tosca Operası'nın sadece ikinci perdeleri izlemiştir.

Ebert ve Hindemith dönemlerinde İstanbul Belediye Meclisi de, İstanbul'daki konservatuarı reorganize etmesi amacıyla, Necil Kâzım Akses ile Hasan Ferit Alnar'ın, yanında kompozisyon öğrenimi gördüğü, Viyana'dan zamanın ünlü bestecisi olan Hofrat Foseph Marx'ı İstanbul'a çağırmıştır. Marx gelir gelmez Musa Süreyya ve Cemal Reşid Rey gibi zamanın önde gelen müzikçileri tarafından yeniden düzenlenmiş bulunan Belediye Konservatuarı ile ilgili incelemelere başlamış ve belediye başkanlığına sunduğu raporun bir yerinde kısaca şöyle demiştir: "...Türkiye... İleri müzik sanatına önem veren bir ülke olarak, büyük rol oynamaya adaydır; Batı memleketlerinde okuyan Türk bestecileri, önemli eserler meydana getirmektedirler.". (...) Reorganize çalışmalarının ardından konservatuar, Marx'ın ısrarı üzerine Tepebaşı'nda bir binaya taşınmış, yatılı kısmında okuyan şehir bandosu üyeleri için, Viyana'dan uzmanlarla anlaşılmıştır. Bu yabancı öğretmenler konservatuar orkestrası ve şehir bandosu çalışmalarına da katkı sağlamakla görevlendirilmişlerdir. (Altar,1993)

Zuckmayer, Hindemith'in önerisi üzerine Türkiye Cumhuriyeti topraklarına gelmiş ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde 1938 yılından ölüm yılı olan 1972 yılına kadar yönetici, besteci; piyano, teori, koro orkestra öğretmeni; halk müziği düzenleyicisi olarak çalışmıştır. Yine Hindemith'in önerisi üzerine ülkeye gelen ve Weimar Orkestrası'nda Genel müzik Direktörü olarak çalışmakta olan besteci Praetorius, Hitler'in iktidara gelmesiyle görevinden alınmış, Türkiye'de, Reis-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nda 1935 yılından, ölüm yılı olan 1945 yılına kadar olan ki süreçte şef olarak çalışmıştır.

Eğitimde, bilimde, üretimde, tarihte, sanatta ve daha bunun gibi birçok konuda Türkiye Cumhuriyeti halkının çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmasında fazlasıyla

emek veren, yol kat eden ve hassasiyetini her fırsatta dile getiren Mustafa Kemal Atatürk, ne yazık ki ektiği tohumların meyvesini tam olarak toplayamadan 10 Kasım 1938 yılında hayata göz yummuştur. Mustafa Kemal'in bu çizgisi, İsmet İnönü ile birlikte yaklaşık 1950'li yıllara kadar devam etmiştir.

2.2.2.1. Paul Hindemith'in Önerileri¹

Orkestra

1934 yılında müzik alanında büyük atılımlar yapılmaya başlanmıştır. Sanatçı yetersizliğinden dolayı, alanında uzman kişilere ihtiyaç duyulmuş, Avrupalı müzisyen ve bestecilerden fikir önerileri alınmıştır. Önerileri alınan bestecilerden biri Paul Hindemith olmuştur. Hindemith mevcut olan müzik kurumlarını incelemiş ve yaptığı incelemeler sonucunda, ulusal müziğin gelişmesi adına ve klasik müzik eğitiminin geliştirilmesine yönelik rapor sunmuştur. Bu raporun geneli şöyledir:

Ankara'daki orkestra Hindemith tarafından yetersiz bulunmuş, orkestraya hâkim bir şefin bulunmadığı, bu yüzden icra düzensizlikleri olduğu ifade edilmiştir. Yurt dışındaki bir orkestranın niteliklerine kavuşmak için, Avrupalı müzisyen getirtmek zorunluluğu vardır. Yurt dışından gelen orkestra elemanlarıyla desteklenen küçük bir orkestra ile başlangıç için kısa bir zamanda yüksek bir başarıya ulaşılabilir. Musiki mektebinin açılmasından birkaç sene sonra orkestra artık dışarıdan elemana ihtiyaç duymayacaktır. Yeni üyeler yetişmiş olacak ve ayrıca halk da zaman içerisinde müzik eğitiminin önemini kavrayacaktır. Orkestra için ilk olarak her enstrüman grubuna bir müzisyen olmak üzere orkestranın ilk partileri için 12 müzisyen getirilmelidir; 1 tane birinci kemanlara şef, 1 tane ikinci kemanlara şef, 1 tane solo viyolacı, 1 tane solo çellist, 1 tane birinci flütçü, 1 tane birinci obuacı, 1 tane birinci klarnetçi, 1 tane birinci fagotçu, 1 tane birinci kornocu, 1 tane birinci trompetçi, 1 tane birinci pozoncu, 1 tane tembalci. Böylece Türk orkestrasında fazla yabancı çalışan alınmadan yerli müzisyenlere de yer verilmiş olacaktır. Oluşturulacak olan orkestranın geleceği bakımından yerli müzisyenlerin yetiştirilmesi musiki mektebinde desteklenmeli, yetişecek olan yeni müzisyenlere yeterli düzeye ulaştıkları zaman orkestranın ikinci veya üçüncü partileri verilmelidir. Orkestra şefi yurt dışından getirilmeli, tecrübelerini aktardıktan sonra

¹ Paul Hindemith'in önerileri kısaltılarak yazılmıştır.

görevi yerli şeflerin idaresine bırakmalıdır. Yetiyecek olan şefin görevi, sadece senfoni türünde konserler düzenlemek değil, her türde eserlerden oluşan bir program oluşturmak olmalıdır. Şef, orkestra üyelerinin tecrübe kazanmasını, bolca prova yaparak sağlamalıdır. Mümkünse şef, musiki mektebinde de ders vermelidir. Mevcut olan enstrümanların kalitesinin korunması için, müzisyenlere kendilerine emanet edilen enstrümanlara nasıl bakım, onarım yapılacağı, hakkında bilgi verilmeli, her bir enstrüman, onarımı gerekiyor ise onarılmalıdır. Gelişmesi ve büyümesi hedeflenen orkestra için yakın zamanda elverişli bir konser salonu inşa edilmelidir. Mümkün olduğunca çok konser etkinlikleri düzenlenmeli, özellikle resmi günlerde ve bayramlarda orkestralar kutlamalara dâhil olmalıdır. Düzenlenecek konserler cüzi bir miktarlarla ücretlendirilmelidir.

Musiki Eğitim Kurumları

Hindemith, yüksek müzik okullarının açılmasını katiyet ile çok önemli bulmuştur. Yetiyecek olan müzisyenler aracılığı ile bunun sağlanması gerektiğine dikkat çekmiştir. Kurulacak olan okulda veya okullarda, her seviyeden öğrenciye ders imkânı sağlanmalıdır. O'na göre, oluşturulacak sınıflarda (keman, viyolonsel, kontrbas, üflemeli sazlar, harp, şan, kompozisyon, oda müziği, koro, orkestra) mevcut olan eğitimcilerle dersler yapılabilir. Ancak yüksek sınıflar için Avrupa'dan getirilecek alanında uzman profesyonellerden destek alınmalıdır. Görev başındaki enstrüman ya da şan eğitimcileri de üç sene bir açılacak olan ikişer haftalık eğitimler ile bilgilerini tazelemelidirler. Ders saatleri öğrencilerin verimini sağlayacağı yönde artırılmalı, besteciler için kompozisyon; orkestra ve koro şefleri için ikincil dal olarak piyano, oda müziği, koro, orkestra yönetimi, müzik tarihi, solfej, şan ve tüm enstrümanlar için dersler eklenmeli, ayrıca tüm icra alanları için de orkestra ile çalışma programı mutlaka oluşturulmalıdır.

Repertuvar

Paul Hindemith'e göre, verilecek olan eğitimde, ulusal müziğin gelişimi açısından sadece yabancı parçaların aktarılması değil, halk ezgilerinin çok sesli hâle dönüştürülmesinden yararlanmak daha doğru olacaktır. Oluşturulacak repertuvar için halkın katılımı sağlanmalı, sonrasında onlara besteleme ve icra etme yöntemleri öğretilerek basit de olsa iki sesli uygulamalara gidilmelidir. Böylece ilerleyen süreçte

halktan, amatör halk orkestraları ve korolarının oluşturulmasına teşvik sağlanmış olacaktır. Halka dinleti saatleri düzenlenmeli, halkın kulak eğitimi sağlanmalıdır. Müzikteki komalı düzen çok sesliliğe elverişli değildir. Bugüne değin bestelenen eserler, koma düzeni dikkate alınmadan düzenlenip kullanıldığı için özelliklerini yitirmişlerdir. Sabırlı ve düzenli çalışılması gerektiği unutulmamalıdır. Avrupa'nın yüz yıllar sonunda ulaştığı müzik çizgisine hemen ulaşmak mümkün olmayacaktır. Yöneticiler üretim konusunda besteciler ve icracılar üzerinde baskı oluşturmamalı, aksine onların işlerini kolaylaştırmayı tercih etmelidir. Besteciler kırsala, köylere gitmeli, halkın beklentileri ve taleplerini dinlemeli onların yeteneklerini tanımalı, birlikte müzik yapmalılardır. Bestecilerin bu konuda yapacakları çalışmalar, ilerleyen süreçte, özgün müzik türlerinin kazanılması için vaz geçilmez bir alt yapı oluşturacaktır. Sürecin sonunda ise, toplanan parçalarla, belirli aralıklarda, halkın da aktif bir şekilde katılımıyla küçük koro ve orkestra seslendirmeleri yapılmalıdır. Eserler yavaş yavaş tek sestem çok sesliye dönüştürülmelidir. Böylece, yıllar içerisinde özgün bir tür ortaya çıkacaktır.

Mektep ve İcra Mekânları

Hindemith bu konuda mektep binalarının maksada uymayan bir şekilde inşa edilmiş olduğunu ifade etmiş ve küçük çalışma odalarının eksikliğinden ve bu odaların ses izolasyonuna ihtiyacı olduğundan bahsetmiştir. Tiyatro ve opera binalarının ise yeterli düzeyde seyirci kapasitesine uygun olmadığını, orkestra üyeleri ve solistler için ise fiziki koşulların yetersiz olduğunu, bu koşulların hızla iyileştirilmesinin sağlanması gerektiğini ifade etmiştir.

2.2.2.2. Türk Beşleri

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, müzik alanındaki yenilikleri ve değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Atatürk'ün ön gördüğü reformlarla eski müzik kurumları Avrupa benzerine göre yapılandırılırken, yeni müzik kurumları da kurulmaya başlanmış, reformların tam anlamıyla gerçekleştirilebilmesi için, alanında iyi yetişmiş kişilere gereksinim duyulmuştur. Bu amaçla, Atatürk'ün ve devletin desteğiyle Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'nın kültür merkezlerine genç müzisyenler

gönderilmiştir. (Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşid Rey, Fuat Koray, Ferit Hilmi Atrek, Raşit Abet, Nuri Sami Koral, Ekrem Zeki Ün, Halil Bedii Yönetken, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar, Cevad Memduh Altar, Cezmi Erinç...) Eğitimlerinin ardından yurda dönen müzisyenlerden beşi, “Türk Beşleri” olarak anılmaya başlanmışlardır. Bu isimler; Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Cemal Reşid Rey’dir. Türk Beşleri olarak anılan bu beş isim, bestecilik, öğretmenlik, yöneticilik görevleriyle çağdaş Türk Müziği’nin kurucuları olmuşlardır. (WEB_8, 2015)

Ulusal müzik ekolünü yeniden yaratma konusunda alınan kararlar ve yapılan düzenlemeler, Rus Beşleri’nin yaptıklarına benzediği için sonradan “Beşler” ismini almış olan bu grup, Türk Müziği’nin yeni, çağdaş, ulusal ve tam anlamıyla Cumhuriyet’in değerlerine uygun bir biçimde, bestecilerin Batı’dan öğrendikleri bilgiler ışığında, tekrar şekillenmesinde büyük ölçüde etkili olmuşlardır.

Ne var ki “Beşler” konusunda, Cemal Reşid Rey’in kaleme aldığı, “Orkestra Yazıları” adlı kitabın ilk sayfalarında yer alan, müzisyen Panayot Abacı’ya ait bir yazıda: “Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerden Ankara’da bulunanlar, yıllar önce Devlet Sanatçısı unvanını almışlardır. Nedeni her ne kadar bilinmese de Cemal Reşid Rey ise bu isimlerin dışında bırakılmıştır. Ayrıca Cemal Bey, ‘Türk Beşleri’ deyimine çok içerlenirdi. Bu besteciler arasında ne görüş birliği, ne düşünce birliği, ne de herhangi bir benzerlik vardır. Deyim, Müzikolog Halil Bedii Yönetken’in buluşudur. Müzik tarihçilerimizce benimsenen bu deyim, bestecilerimizin hiç birisi kabul etmemiştir.” şeklinde bahsedilmiştir. (Rey, 2007)

Türk Beşleri’nin eserleri ele alındığında her bir bestecinin özellikle ilk dönem eserinde, eğitim gördükleri ülkenin akımlarının etkilerine rastlamak mümkündür. Örneğin; Cemal Reşid Rey’in ilk dönem eserlerinde izlenimcilik, genellikle Debussy sonrası Fransız bestecilerinin etkileri görülmektedir. Necil Kâzım Akses’in eserlerinde daha çok Orta Avrupa post-romantizminin etkileri hissedilmektedir. Saygun ve Erkin’in ilk yapıtlarında ise Debussy-Ravel izlenimciliğinin çizgisi hissedilmektedir.

Beş bestecinin de eserlerindeki ortak yön ise, Atatürk’ün muasır medeniyetler seviyesine getirilmesini istediği, var olan geleneksel müziği ve Anadolu’nun kültürel dokusunu, Batılı türde çoksensilendirerek yeni, farklı bir boyuta taşımış olmalarıdır. Özellikle Türk Halk Müziği eserlerinin çoksensilendirilmesinde, seçilen ezgilerin yapısı

hiç bozulmadan, sade bir armonizasyon ile yeniden yapılandırılmıştır. Cemal Reşid Rey'in 1926 yılında şan ve piyano için bestelediği on iki şarkıdan oluşan "12 Anadolu Türküsü" albümü, Ahmed Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" isimli piyano eseri, Ulvi Cemal Erkin'in Bülül adlı türküyü Âşık Veysel'den alıp, 1932 yılında soprano ve küçük orkestra için bestelediği, "Bülül ve Ayın Ondördü" adlı eseri bunun örnekleridir. Cemal Reşid Rey'in "Zeybek" operasında işlediği gibi, "Zeybek" ögesi ve Âşık Edebiyatı'mızın ürünlerinden olan halk hikâyeleri de bestecilerin eserlerinde edindikleri konulara örnek olarak gösterilebilir.

Cemal Reşid Rey'in 1928 yılında bestelediği "Bebek Efsanesi", "Çağrılış" adlı senfonik şiirleri, Ahmed Adnan Saygun'un "Kerem", "Koroğlu" operalarının konuları da buna örnektir. Bestecilerin eserlerinin çoğunluğuna hâkim olan bir diğer unsur da, geleneksel müziklerimize özgü "aksak" ritim kalıplarının ve makamsal özelliklerinin sıkça kullanılmış olmalarıdır. (WEB_8, 2015)

3.BÖLÜM: CEMAL REŞİD REY VE ESERİ MİSTİK (MEVLÂNÂ'NIN MESNEVİ MUKADDİMESİ)

3.1. CEMAL REŞİD REY VE TASAVVUF

3.1.1. Cemal Reşid Rey'in Kısaca Hayatı ve Tasavvufa Eğilimi

Cemal Reşid Rey

Cemal Reşid Rey, çok sesli müziğimizin öncüsü ve “Türk Beşleri” olarak anılan grubun en yaşlı üyesidir. Besteciliği kadar eğitimci, piyano pedagogu, piyanist, orkestra yöneticisi ve İstanbul Şehir Orkestrası'nın kurucusu olarak Türk müzik tarihine geçmiştir. Kudüs'te doğmuş olan ve doğumundan kısa bir süre sonra İstanbul'a gelen Cemal Reşid Rey'in, babası, Servet-i Fünun (diğer ismiyle Edebiyat-ı Cedide, Batı etkisinde gelişen edebiyat akımı) dergisinde H. Nazım takma adıyla yazan, Edebiyat-ı Cedide'nin tanınmış bir yazarı, Ahmet Reşid Bey'dir. Rey, küçük yaşta müzik yeteneğini göstermiş, sekiz yaşında bir vals bestelemiş ve ilk piyano derslerini annesinden almıştır. İlköğrenimine İstanbul Galatasaray Lisesi'nde başlamış, iki yıl bu kurumun öğrencisi olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde dört kez sadrazamlık yapmış olan Kâmil Paşa'nın kabinesinde dâhiliye nazırı (İçişleri Bakanlığı'na verilen ad) olan babası, Bâb-ı Âli Vakası'ndan sonra, 1913 yılında memleketi terk etmek zorunda kalınca ailesini toplayarak Paris'e yerleşmiştir. Cemal Reşid de orta öğretimine Lycée Buffon'da devam etmiş, bu arada ünlü piyano pedagogu Marguerite Long'un öğrencisi olmuştur. Aile, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'ten Cenevre'ye geçmiştir. Cemal Reşid de eğitimini St. Antoine Koleji'nde ve Cenevre Konservatuarı'nda sürdürmüştür. 1920 yılında Paris'e dönerek yine Marguerite Long'un piyano kurslarına katılmış, Raoul Laparra'dan kompozisyon dersleri almış; ayrıca Gabriel Fauré ile müzik estetiği ve Henri Defosse ile orkestra

şefliği çalışmıştır. Rey, 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla Darülelhan'da (sonradan İstanbul Belediye Konservatuvarı) kompozisyon ve piyano dersleri vermek üzere yurda dönmüştür. 1926 yılında konservatuvarda bir koro kuran sanatçı, 1934 yılında İstanbul Şehir Orkestrası'nın çekirdeği olan yaylı sazlar grubunu oluşturmuştur. Cemal Reşid, 1945 - 46 yıllarında üfleme çalgılarında katılmasıyla senfonik orkestra özelliğine kavuşan topluluğu (bugünkü İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası), 1968 yılına kadar yönetmiştir. 1938 – 40 yıllarında yeni kurulan Ankara Radyosu'nda, Batı Müziği Yayınları Şefi olarak görev yapan besteci, uzun yıllar İstanbul Radyosu'nda hazırladığı "Piyano Dünyasında Gezintiler" adlı programlarında kendisinin, Türk ve dünya bestecilerinin pek çok piyano yapıtını seslendirmiştir. Cemal Reşid'in kültür yaşamımıza en önemli katkılarından birisi de İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşuna önyak olmasıdır. Bu dernek aracılığı ile ülkemize dünyanın en ünlü şefleri ve solistleri gelmiştir. Cemal Reşid de Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde 1949'dan 1960'a dek konserler yönetmiştir. (...) Cemal Reşid Rey şu ödül ve payelere değer bulunmuştur: İspanyol Hükümeti'nin Alfonso el Sabio nişanı (1953); İtalyan Hükümeti'nin Stella Della Soliderieta nişanı (1957); Fransız Hükümeti'nin Chevalier de la Legion d'Honneur payesi (5 Aralık 1957); Fransız Hükümeti'nin Officier de la Legion d'Honneur payesi (21 Aralık 1973); TÜSAV-Elli Yıl Sahnede Kalanlar Ödülü (1980); Osman Hamdi Ödülü-Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar (1981); Atatürk Sanat Armağanı (1981); Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı ünvanı (1981); Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası-Post Mortem (1995). Ölümüne dek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. (İlyasoğlu, 1988)

Cemal Reşid Rey'in öğrencisi Besteci ve Piyanist Aydın Karlıbel, Cemal Reşid Rey'in eğitimciliği ile ilgili yaşadıklarını şu şekilde aktarmıştır: "Cemal Reşid Rey'in öğrencisi olmamı, aile dostumuz İstanbul Şehir Orkestrası'nın değerli üyesi Kontrbasçı Remzi Dölensoy Beyefendi'ye borçluyum. Beni dinleyen ve kulağımı sınavan Cemal Bey, 'Aydın'ı yetiştirmeyi üzerime alıyorum.' demiş. Aziz hocamı Nişantaşı'ndaki Şair Nigar Konak'ta bir veya iki kez ziyaret etmiş olduğumuzu hatırlarım. Serencebey'e taşınmaları 1968 yılına rastlar. Keman ve piyanoyu seçmemiz konusunda bir süre düşünüldü ve piyanoda karar kılındı. Fransa'dan Müzik Teorisi kitapları getirildi. Bunları Cemal Bey Türkçe'ye şifahen (sözle söyleyerek) tercüme eder, rahmetli babam

Bedri Karlıbel, Cemal Bey'in yanında aldığı notları sonradan daktilo eder ve bunları öğrenmemi sağlardı. 10 yaşında Chopin valslerinden bir seçkiyi Manevi Cihazlanma Cemiyeti Salonu'nda icra etmişim. 'Kurb-u Sultan ateş-i suzan' değimi misali, kendisine layık bir talebe olabilmek için elimden geldiğimce çalıştım hâlâ da bu çabalarımı sürdürmekteyim. Kendisi ile çalışmaya, sıfırdan teori dersleriyle başlayan iki talebesinden birinin merhum Vedat Kosal, diğerinin de ben olduğumu sanıyorum. Cemal Reşid hocamla çalışmalarımın evvel, iki sene kadar değerli Şive Ölmez (Onat) Hanımefendi ile solfej dersleri ve Ferdi Ştatzer'e birkaç ziyaretimiz oldu. Ulvi Cemal Erkin hocamız da benimle ilgilenmek istediğini bir aile dostumuz vasıtasıyla babam Bedri Karlıbel'e iletmişler. Cemal Bey kendisinden 53 yaş küçük bir talebenin anlayabileceği düzeye inebilen, onu müziğin sihriine çekip sürüklemenin sırrına vakıf bir pedagog idi. Cemal Bey ile öğrenim ve keşif serüvenim 19 yıllık bir süreci kapsadı. Viyana Ustalık Sınıfı derslerimde (1991-93) kendisinin yönetiminde İstanbul'da bir Beethoven konçertosu icra etmiş olan ünlü pedagog Alexander Jenner, Cemal Reşid Rey'in hatırasını Liszt için kullanılan 'Le Grand Seigneur' tabiri ile selamlamıştır." (Karlıbel, 2018)

Cemal Reşid Rey'in Tasavvufa Eğilimi

Cemal Reşid, dinine bağlı bir Müslüman olarak tanınmıştır. Daima yanında Kur'an-ı Kerim taşıması, gençliğinde zaman zaman oruç tutması, sabah duaları ve bazen namaz kılması onun kendi yaşam biçimine göre uyguladığı kurallardır. Kimine göre bu dindarlık Osmanlı ailesinden gelmenin sonucudur. Kimine göre Batı'da büyümenin ve oradaki soyluların dindarlığı gibi bir anlayıştır. Her vesile ile "Ben itikadı (inancı) olan bir insanım" demeyi ihmal etmez. Ezanın her namazda ayrı makamda okunması gereğine son derece dikkatlidir. Eğer siz onunla herhangi bir konuda konuşuyorsanız ve o sırada ezan okunmaktaysa, mutlaka kulak kabartıp doğru makamda okuyup okumadığı hakkında müezzini eleştirecektir. Ağabeyi Ekrem Reşit'in yakınları onun hiçbir Ramazan'ı kaçırmadığını, orucunu bırakmadığını söylerler. Ayrıca çok da güzel ezan okuduğu bilindir. Cemal Bey'in dindarlığı ise daha kendine özgüdür. Kuzeni Cenani Sarç'a göre, "Batı'da aristokratlar mutlaka dindardır. Ne annesi, ne de babası böylesine dindardı. Cemal ve Ekrem bir başka bağlıydılar dine. Her türlü geleneğe bayılırdı... Bence fantezi dünyasından öte bir dindarlıktı. (...)" Öğrencisi Vedat Kosal'a göre

Cemal Bey'in dindarlığı bir snobizmdir. "Namaz kılmazdı. Oruç tutmazdı. Kuran okurdu. Senede bir defa hatim indirirdi bütün ailesine. Eskiden bazen oruç tutarmış. Öyle tipik bir dindar değildi. Ezan okunurken kibleye döner, oraya karşı dualar okurdu." Rıfki Ergün, 1958 yılından 1985 yılına, ölümüne dek Cemal Bey'in yanında bulunmuş bir hizmetlisi, onun dinine bağlılığını şöyle anlatıyor: "Beş vakit namaz kılanlardan çok daha dindar bir insandı. Provasını, konserini bırakıp namaz kılacak hâli yoktu. Beş vakit, ben namaza gidiyorum, deyip sanatını geride bırakmazdı. Koşullara uyan bir insandı. Her sabah aç karnına oturup Kuran okurdu bir saat. Duasını yapmadan da yatağa girip uyumazdı. Karşı camideki Köse İmam ile ahbaptı. Bize de Köse İmam Kuran'ı öğretirdi. Benim oğlum Osman bir ay namaz kıldırды, imamlık yaptı, Köse İmam'ın öğretisiyle, Cemal Bey de destekledi. Her seyahate giderken dadı Zehranım'dan alışkanlık, bavuluna 'uğurdur' diyerek bir okunmuş çörek otu torbası asar, mutlaka bir Kur'ân-ı Kerim alırdı yanına. Ve birileri bir yerlere giderken, 'Besmele üstünden eksik olmasın' diyerek uğurlardı." Öğrencisi, flüt sanatçısı Kâmil Şekerkarar, onun dine karşı son derece saygılı oluşunu yetiştiği ortamın kaçınılmaz bir sonucu olarak kabul ediyor. "Aydın bir Osmanlı'nın olabileceği kadar dindardı. Çok heyecanlı konserlere başlamadan önce kısa bir dua okuduğunu hatırlıyorum." Aslında her çeşit törene saygı duyan, yalnız dine değil, bestecilere de özen gösterme gereğini vurgulayan bir insandır. Keman sanatçısı Yusuf Güler Aksöz anlatıyor: "Bir gün besteci C. Franck'tan bir eser çalıştırıyor. Ben de provayı izlemeye gittim, o gün çalmıyorum ve ayak ayak üstüne atmış dinliyorum arka sandalyelerde. Birden provayı bırakarak bana döndü ve 'Mösyö Franck'a ayıp oluyor böyle oturmanız' dedi." Fırtınalar estiren bir şef, sonradan yumuşacık, duygusal bir yaşlı. Özel yaşamında her türlü ortama uyum sağlayan, kokteylde içkisini içen, rakı sofrasında çevredekilerle bir bardak rakısını yudumlayan ve 1980 sonrası yalnızlaşan dünyasında herkese kapısını açan bir sanatçı. Ailenin küçük erkek çocuğu, "hassas" piyanisti olarak hep korunmuş. Gürültüden, soğuk havadan korunmuş; sıkıntılardan sorunlardan hep uzak tutulmuş. Yazar Hüsamettin Bozok anlatıyor: "Ekrem Reşid ile kulise giderdik. Tiyatrocu ve edebiyatçı arkadaşları vardı. Cemal Reşit hiç o çevrelere katılmazdı, onun müzisyenleri vardı etrafında. Ayrıca aile sanki Cemal'i korumaya alışmıştı. Fazla dışarı çıkmasını filan önlerlerdi. Güzel çocukmuş, çok güzel." (İlyasoğlu, 2005)

Öğrencisi Aydın Karlıbel'in ifadesine göre: "Cemal Reşid Rey'in dine karşı olan tavrını Faruk Yener 'mutekit' (inançlı) tabiri ile özetlemişti. Cemal Bey'in piyanosunun yan duvarı boydan boya seçkin bir hat koleksiyonu ile süslü idi. Bunların arasında bir ziyaretinde Adnan Saygun'un da dikkatini çekmiş olan 'Aleyke Avnillah' (Allah'ın yardımı üzerinize olsun) levhasının seçkin bir yeri vardı. İmanını ve itikatını beyan eden Cemal Bey, Yaradan'ın varlığını idrak için fizik formüllerinin değil, sadece küçük bir çiçeğin akıl almaz simetrisi ve güzelliğinin yeterli olacağını belirtmişti. Tüm yaratılışın ve hayatın güzelliklerinin onun gibi bir sanatçının gözleri için ayrı bir anlam ifade ettiğine şüphem yoktu. İncancının boyutu Enstantaneler Süiti'nde piyano solo için bestelediği 'Boş Cami Avlusu' minyatürüyle eşsiz bir boyutta anlaşılmakta idi. Piyanonun titreşen telleriyle sessizlikte Tanrı'yı arayış, bir yakarış, bir dua misali özgün bir içe dönüş algılanıyordu." (Karlıbel, 2018)

Cemal Reşid Rey, kendi hayat amacını ve yaşamını şöyle tanımlamıştır: " Hayatta muayyen (belirli) bir vazife ifası (bir işi yerine getirme) için yaratılmış olanlar, tâli'in (ikincil) seçtiği 'güzideler' ufak yaşlarından itibaren, bu vazifenin şerefiyle beraber yükünü de taşırlar. Ağır bir yük! Zira müstesna insanların da ael itlak (genellikle) kendi muasırlarına (çağdaş) söz dinletmek mecburiyetinde bulunmaları tabiidir. Hâlbuki, mukadder olarak böyle bir vazife deruhte (üstlenme) etmiş olanlar, ancak gelecek nesillere mürşid (doğru yolu gösteren) olmak zorundadır. Çünkü bunların tabii mükellefiyetleri (yükümlülük), buldukları yerde tekâmül (olgunlaşma) temin etmektir. Yâni insanlara yeni ufuklar açmak, henüz duymamış oldukları şeyleri duyurmak, görmediklerini göstermek! İnsanlar ise, itiyatlarını (alışkanlık) terk etmemek isterler. Her yeniyi yavaş, pek yavaş kabul ederler! Böylece, dünyaya yeni bir şey getirmiş olan müstesna insan hayatının sonuna geldiği zaman, ömrünün ne büyük yalnızlık içinde geçmiş olduğunu hisseder. Muasırlarının mühim bir kısmı onun yüksek kıymetini idrâk etmiş olsa bile, dehasının ışığı ancak daha sonra gelen nesillerin ruhuna lâykile nüfuz edebilir. Beethoven'ın (...) "Grosse Fuge"ünün hikâyesini bilmeyen yoktur; hâlbuki bugün, bu eser Beethoven'ın en hayret verici, en dâhiyane eseri olarak telâkki (kabul etmek) edilebilir, çünkü aradan yüz yirmi beş sene geçmiştir. Yalnız, kendi kendine Beethoven'ın yüz yirmi beş sene evvel hissetmiş olduğu şeyi, bizler ancak bugün hissedebiliyoruz. Bu büyük insanın eserlerini bugün, minnettarlıkla dinlediğimiz zaman, vaktiyle çektiği yalnızlık ızdırabını tahfif (hafifletme)

edemediğimizden dolayı üzölmek aklımızdan geçiyor mu? Onun her mektubunda, her sözünde bu ızdırıp, bu ızdırıp, bu ızdırıp!” (Rey, 2007)

3.1.2. Cemal Reşid Rey’in Genel Müzik Anlayışı

Cemal Reşid Rey, kendi bestecilik sürecini dört ayrı dönem olarak belirtmiştir:

1 - 1919’dan 1926’ya dek yazdığı Fransızca başlıklı şarkılarını, operalarını ve bir operetini öğrencilik yıllarının ürünü olarak kabul eder.

2 - Besteci, 1925 – 1932 dönemi içerisinde ortaya çıkan çalışmalarında Türk Halk Müziği öğelerini kullanmıştır. 12 Anadolu Türküsü’nden dördü 1926 yılında Paris’in Pleyel salonunda ilk kez seslendirilmiş aynı yıl Heguel Matbaası tarafından yayınlanmıştır.

3 - 1932 – 1950 yılları arasında ortaya çıkan yapıtları içerik olarak daha gizemsel ve teknik olarak izlenimci bir görünüm taşır. Bu dönemde ağabeyi Ekrem Reşid ile birlikte orkestra eserlerinin yanı sıra Lüküs Hayat, Üç Saat gibi operetler yazmıştır.

4 - 1950 yılından sonraki çalışmaları Cemal Reşid Rey’in son besteleme dönemini oluşturmaktadır. Bu aşamada makamsal Türk müziği ve tasavvuf felsefesinden esinlenen besteci, geniş orkestralı senfonik şiirler yazmıştır. (İlyasoğlu, 1988)

Besteci Hasan Uçarsu, Cemal Reşid Rey’in “Yaratı Evreleri”nden şu şekilde bahsetmektedir; “Cemal Reşid Rey, 1925-1932 yılları arasında kalan yaratı evresinde, estetiğinin özünü oluşturan Anadolu Halk Müziği ve kültürüne yönelik ilgisini, Fransız müziğinin izlenimci özellikleriyle bütünleştirdiği müzik dilini, ardından gelen yaratı evresinde neredeyse tamamen terk eder. 1932 sonrasında başlayan ve *mistik dönem* ya da *mistik aşama* olarak adlandırdığı yaratı evresinde, sanatçı, Osmanlı Saray Müziği ve İslam Mistisizmi’nin engin rüzgârına kendini özgürce bırakmıştır. Kalın müzik çizgileri, yoğun dokuları ve soyutlamalarıyla önceki müzik dili ve estetiğinden çok farklılaşan ve unutulmuş, kaybolmuş bir zamanın tortularının yeni görünümelerini arayan derinlikli ve oldukça kişisel bir müzik diline çok erken yaşta ulaşmıştır. Nasıl ki Anadolu Halk Müziği’ne yönelişinde Paris’te çalıştığı kompozisyon öğretmeni Raoul Lappara’nın (1876-1943) görüşlerini ve sanat anlayışının dolaylı bir etkisi olduysa, akabinde gelen yaratı dönemindeki üslup değişikliğinde de Lappara’nın hissedilir bir katkısı olmuştur. Sürekli aynı kaynaktan ve estetikten benzer yaklaşımla beslenerek kendi içinde kısır bir

tekrara kapılma tehlikesine karşı kendisini uyarıp farklı arayışlara ve kaynaklara yönelmesi konusunda cesaretlendiren Lappara ile arasında geçen konuşmayı Cemal Reşid Rey, ‘Bir gün Raoul Lappara’nın evindeydim. Bana dikkat etmem gerektiğini, belki en fazla bir eser daha aynı şekilde yazacağımı ve sonrasında ise bunun tamamen değişeceğini, aynı yerde kalmayacağımı söyledi. Ben de bu sefer bizim tek sesli musikimize gözlerimi, kulaklarımı açtım ve orada ritimlerde farklı şeyler buldum. Melodilerde daha geniş hatlar, daha değişik tempolar buldum. Bunlardan ilham almam ikinci (Cemal Reşid Rey ilk dönemini yaratı dönemleri içerisinde saymamıştır. Evin İlyasoğlu’nun sıralamasına göre bu dönem üçüncü yaratı dönemidir) dönemi başlattı.’ şeklinde nakleder. Yaratı kaynağını Anadolu Halk Müziği ve kültüründen İstanbul’a, Osmanlı Saray Müziği ve İslam gizemciliğine çevirmesiyle birlikte, müzik içindeki dil özelliklerinde olduğu gibi bestecinin beslendiği müzik dışı kaynaklarda da değişimler olmuştur. Bu dönem eserlerinde, Anadolu halk kültürü ve efsaneleri, yerini Mevlâna ve Yunus Emre gibi mutasavvıfların dizelerine bırakmıştır. Rey, birinci (sıralamaya göre ikinci) etaptan sonra doğrudan doğruya Türk motiflerine müracaatının ortadan kalktığını, ikinci (sıralamaya göre üçüncü) döneminde Anadolu türkülerinden feragat edip İstanbul’da doğmuş saray müziği ve sanat müziğinin elemanlarını kullandığını belirtmiştir. Anadolu Halk Müziği’nin, uzun havalar dışında kalan ölçülü müziklerinde, genelde dar alanda gezinen görece kısa soluklu ve yalın tartılı ezgi yapıları, Rey’in bu yeni müzik aşamasında yerlerini Osmanlı Saray Müziği’nin ağdalı, geniş ses alanlı ve uzun soluklu ezgilerini andıran yeni bir anlayışa bırakmıştır. İlk dönem (sıralamaya göre ikinci) eserlerindeki modal yapının yalınlığı ile daha çok armonik bir dilde ele alınmasına karşın, besteci söz konusu ikinci (sıralamaya göre üçüncü) döneminde, daha karmaşık ve zengin modal yapıların özgür polifonik yöntemler içinde değerlendirildiği Orta Avrupa Müziği’nin sıkı dokularla oluşan yoğunluğu ve derinliğini andıran kişilikli bir müzik diline ulaşmıştır. Gerçekte Rey’in mistik döneminde tüm üretimi göz önüne alındığında onun yaratısını tek bir estetik anlayışa indirgemek oldukça yanıltıcı olabilir. Toplumda müzik yoluyla derin ve kalıcı bağlar kurmayı amaçlayan ve bunu da operetrevü türüyle mükemmel bir biçimde başaran Rey’in 1930’lu yıllardaki yaratı sürecinde yüksek sanat üretiminin yanında kent kültürüne yönelik eğlence müziği de çok önemli bir yer tutmaktadır. Rey, bu yıllarda sanat müziği ve kitleler için eğlence müziği olmak üzere birbirinden tamamen farklı ve uzak iki ayrı dil ve üslupta iki ayrı müzik üretimi

içindedir. Ama bu durum tam anlamıyla bir yan yana olma durumudur. Aynı bestecinin kaleminden çıksa da, aynı bestecinin ruhsal ve düşünsel dünyasından kaynaklansa da bu iki farklı anlayış, bu iki farklı dünya kolay kolay iç içe geçmez, bir birine karışmaz, bir birine kaynaşmaz. Ancak ayrı ayrı eserlerde birbirilerinden etkilenmeden kendi dünyalarında var olurlar. Bir yandan operetleriyle yaşamla, kitlelerle kucaklaşırken, öte yandan Yunus Emre, Mevlâna gibi mutasavvıfların metinlerinden hareketle görünenin ardındaki gerçeğe, dünya değerlerinden uzaklaşılarak ulaşılabileceğine inanılan yaşamın gerçek amacına müziğiyle yönelmeye çalışır. Bir yanda operetlerinde, zaman zaman eleştirel bir bakışla birlikte dünyaya sıkı sıkıya sarılmış, hayatın zevklerini dolu bir şekilde yaşamak için elinden geleni ardına koymayan kent insanının maddi yaşamını ele alan Rey; öte yanda, *Sextuor*'da, Mevlâna'nın gazelinden alıntılanan dizelerle ortaya konulduğu gibi, insanın kendini dünya nimetlerine, yaşamın görünen geçici değerlerine bağlayan nefsenden kurtulup özgürleşerek, gerçeğe, gerçek aşka ve mutluluğa ulaşma çabasını anlatır.” (Uçarsu, 2018)

Cemal Reşit Rey'in, eserleri incelendiğinde, bestelediği her eserin öncekilerin bir tekrarı olmamasına özeni içinde olduğu görülmektedir. Her birinin diğerinden farklı bir dünyaya ait olması için özen gösterdiği düşünülmektedir.

Aydın Karlıbel, Rey'in, opera formunun dışında da eserler bestelemesinin sebebini şu şekilde açıklamıştır: “Acılarla yoğrulmuş bir millet olduğumuz gerçeği ışığında, Cemal ve Ekrem Kardeşler, Türk'ün fitraten neşeli bir mizaca sahip olduğunu göz önünde tutarak operet ve revüler bestelemeye yöneldiler. Bu iki olağanüstü kardeş ve şahsiyet, operet ve opera yaratabilecek tüm donanıma, teknik ve sanatsal birikime sahip idiler. Bu yönelişte, örneğin; Muhiddin Üstündağ gibi bir Belediye Başkanı, Semiha Berksoy, Nazım Hikmet, Hazım Körmükçüler, Vasfi Rıza, Safiye Ayla ve benzeri gibi büyük çevreler de şüphe yok ki çok önemli roller oynamışlardır. Bunun ötesinde, Ekrem Reşit Rey bir söyleşisinde operet çalışmalarına yönelişlerinin arkasındaki nedenin ekmek parası olduğunu da ifade etmiştir.” (Karlıbel, 2018)

Cemal Reşid Rey'in bestelediği başlıca eserler aşağıdaki gibidir:

Opera

- La Geisha
- Yann Marek, 1920
- Faire Sans Die, 1920

- Sultan Cem, 1923
- L'Enchantement, 1924
- Zeybek, 1926
- Köyde Bir Facia, 1929
- Çelebi, 1942 – 1973

Operet

- Küçük Kırmızı Şapkalı Kız, 1920
- Üç Saat, 1932
- Lüküs Hayat, 1933
- Deli Dolu, 1934
- Saz-Caz, 1935
- Maskara, 1936
- Havacıva, 1937
- Yaygara 70, 1970
- Uy! Balon Dünya, 1971
- Bir İstanbul Masalı, 1972

Revü

- Adalar Revüsü, 1934
- Alabanda, 1941
- Aldırma, 1942

Şan ve Orkestra

- İki Parça: Yağmur, Bir Tutam Yar Elinden, 1930
- İki Anadolu Türküsü, 1930
- Mistik, 1938
- Şan ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Düzenlemeler
- Vokaliz Fantezi, 1975
- Üç Anadolu Türküsü: Ayın Ondördü, Akkoyun, Çeşme, 1976

Orkestra

- Bebek Efsanesi, 1928

- Orkestra için Üç Parça, 1928
- Türk Manzaraları: Ağır Zeybek, Bartın Havası, Aydın Havası, Yürük Zeybek, 1928
- Karagöz, 1931
- Güneş Manzaraları, 1931
- Enstanteneler: Balıkçılar Ağ Çekiyor, Âmâ Dilenci Kadın, Eyüp Güvercinleri, Boş Cami Avlusu, Bayram, 1931
- Başlayış, 1935
- Sonfoni No.1, 1941
- Çağrılış, 1950
- Fatih, 1953
- Senfonik Scherzolar, 1959
- Senfonik Konçerto, 1963
- Senfoni No.2, 1969
- Türkiye, 1971
- Ellinci Yıla Giriş, 1973

Solo Çalgı ve Orkestra

- Introductuon ve Dans, 1928
- Kromatik Konçerto, 1932
- Poeme, 1934
- Keman Konçertosu, 1939
- Piano Konçertosu No.1, 1946
- Konsertant Parçalar, 1954
- Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler, 1961 – 62
- Andante, Allegro, 1967
- Gitar Konçertosu, 1978
- Piyano ve Orkestra İçin Konçerto No.2, 1978

Oda Müziği

- Anadolu İzlenimleri, 1928
- İki Parça: Alaşehir, Manisa, 1928

- Üfleme Çalgılar Kenteti İçin Parça, 1932
- Yaylı Çalgılar Kuvarteti, 1935
- Keman ve Piyano İçin Kısa Parça, 1936
- Piyanolu Kuvartet, 1939
- Sextuor (Şan, Piyano ve Yaylı Çalgılar Kuvarteti), 1939 (Mevlâna'nın Mesnevî'sinden Mülhelm Altılı)
- Sazların Sohbeti, 1957

Şan ve Piyano

- Je me demande, 1919
- Üç Melodi, 1920
- Initiales sur un bane, 1921
- Chanson du printemps, 1922
- Au Jardin, 1923
- L'Offrande Lyrique, 1923
- Nocturne, 1925
- On İki Anadolu Türküsü, 1926
- Halk Türküleri, 1928
- Anadolu Havaları Üstüne On İki Melodi, 1929
- Vatan, 1930
- Dört Melodi, 1956
- Paris Sokakları, 1981

Piyano

- Vals, 1912
- Dört El Piyano İçin Sonat, 1924
- Sarı Zeybek, 1926
- Türk Manzaraları, 1928
- Sonbahar Hatıraları
- Sonatin, 1928
- Bebek Efsanesi
- Güneş Manzaraları, 1931

- Sonat, 1936
- Hatıradan İbarete Kalan Şehirde Gezintiler, 1941
- Fantezi, 1948
- İki Parça, 1959
- On Halk Türküsü, 1967
- On İki Prelüd ve Füg, 1969
- Improvisation, 1983

Koro

- Çayır İnce
- Anadolu Türküleri, 1926
- İki Parça, 1936 (Yunus Emre'nin İki Şiiri Üzerine)
- On Halk Türküsü, 1963

Marş

- Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Marşı, 1933
- Denizciler Marşı, 1935
- Himaye-i Etfalin
- Yedek Subay Marşı, 1940
- Atatürk'ün 100. Yıl Marşı, 1981

Sahne Müziği

- Özyurt, 1933
- Shakesperare'in Macbeth'i İçin Müzik, 1934
- Shakesperare'in Hamlet'i İçin Müzik, 1936
- Shakesperare'in, Kral Lear'i İçin Müzik, 1936
- Lafonten Baba, 1936

Film Müziği

- Bataklı Damın Kızı Aysel, 1934 (İlyasoğlu, 1988)

3.2. MEVLÂNÂNA VE MESNEVÎ ESERİ

Kelime anlamı, kişinin, dininin getirdiği kurallar kapsamında, kendisini Tanrı'ya adanması anlamına gelen "tasavvuf", aynı zamanda Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra oluşan dinsel bir halk edebiyatıdır. Bu edebiyat türünde, dil, düşünce, duygu ve inanç konularında öğretici dinsel konular işlenmiştir. Tasavvuf inancına göre, tek varlık "Tanrı"dır ve var olan her şey Tanrı'nın görüntüsü olduğuna göre, varlıklar arasında ayırım yapmak yanlıştır.

3.2.1. Türk Tasavvufu'nun Başlıca Özellikleri

1. Panteizm'in (Doğatanrıçılık) kimi sufilerce (tasavvufta ermiş kişi) temel ilke olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu ilkeye göre gerçekte varlık, Tanrı'dan ibarettir. Canlı ve cansız öteki varlıklar Tanrı'nın güzelliğini ve varlığını yansıtan, fakat Tanrı'dan da ayrı olmayan nesnelere dir.
2. İnsan, benliğini, başka bir deyimle, nefisini yok ettikçe, Tanrı'nın varlığının bilincine derin bir biçimde varır.
3. İnsan için mutluluk, gönlünde ilâhî aşkı duyarak yaşamaktır. Tanrı'ya âşık olan kimse dünya malına değil, insan ve doğa sevgisine yönelir. Eşitliği, adaleti ve güzel davranışları gerçekleştirmeye çalışır.
4. Müzik dinlemek ve topluca sohbet etmek insanı ruhsal açıdan inceltir ve Tanrı'ya yaklaştırır.
5. Tapınmak için yapılan toplantılarda kimi Türk tarikatlarında raks edildiği görülmektedir.
6. Kimi Türk tarikatlarında toplantılarda Eski Türklerde olduğu gibi kadınların da tapınma toplantılarına katıldığına tanık olunmaktadır.
7. Türk tasavvufu, medrese mensuplarına nispetle, geniş bir hoşgörünün ve insan sevgisinin de öncülüğünü yapmıştır.
8. Türk tasavvufunun bir özelliği de toplumda dinsel ayırım yüzünden kin beslemeye karşı çıkarak, kardeşlik münasebeti kurulmasını amaç edinmesidir.
9. Türk tasavvufu sanata uygun ortam hazırlamıştır. Özellikle yazın sanatı tasavvufta gelişmiştir. Böylece ortak bir kültür ve dayanışma sağlanmıştır. Bu nedendir ki gerek Haçlı seferlerinden muzdarip olan, gerek Moğol istilasından etkilenerek

batıya göç eden toplumlar Anadolu’da zamanla kaynaşmışlardır. Tasavvufun getirdiği kardeşlik, sevgi ve adalet düşüncesi yurt savunmasını da kolaylaştırmış, yeni bir Anadolu toplumunun doğmasına neden olmuştur. (Çubukçu, 1986)

3.2.2. Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî

Kısaca “Mevlâna” olarak bilinen Mevlâna Celâleddin Rûmî, çocuk yaşlarından itibaren, vefat edinceye kadar Konya ve çevresinde yaşamıştır. O zamanlar Anadolu, Türkler arasında “diyâr-ı rûm” olarak anıldığı için, ismine “Anadolulu” anlamına gelen “Rûmî” sıfatı eklenmiştir. Celâleddin Rûmî ismine, “Mevlâna” lâkâbının eklenmesi ise, O’nun çok sevilmesinden ve saygı görmesinden kaynaklanmıştır. Bir tasavvuf terimi olan “Mevlâna”, “efendimiz, büyüğümüz” anlamına gelmektedir. Genel olarak tarikat önderleri için kullanılır. Daha sonraki sürede ise “Mevlâna” sıfatı, Mevlâna Celâleddin Rûmî’ye has bir isim olmuştur. (Ceylân, 2010)

Mevlâna, 30 Eylül 1207 tarihinde günümüzün Afganistan sınırları içerisinde yer alan Horasan Ülkesi’nin Belh şehrinde doğmuştur. Mevlâna’nın babası, Belh’in ileri gelenlerinden biri olduğu gibi, sağlığında “Bilginlerin Sultanı” unvanını almış olan Hüseyin Hatibî oğlu Bahâeddin Veled’dir. Annesi ise Belh Emiri Rükneddin’in kızı Mümine Hatun’dur. Bahâeddin Veled, bazı siyasi olaylar ve yaklaşmakta olan Moğol istilası nedeniyle Belh’ten ayrılmak zorunda kalmıştır. (...) 1222 yılında Nişabur, Bağdat, Kâbe, Şam, Malatya, Erzincan, Sivas, Kayseri, Niğde yolu üzerinden Karaman’a gelmişlerdir. Yedi yıl burada kalan ailenin oğlu olan Mevlâna 1225 yılında Gevher Hatun ile evlenmiş, bu evlilikten Sultan Veled ve Alâeddin Çelebi adlarında iki oğlu olmuştur. Yıllar sonra eşinin vefatı üzerine ikinci evliliğini yapan Mevlâna’nın bu evliliğinden de Muzaffereddin ve Emir Âlim Çelebi adlarında iki oğlu, Melike Hatun adında da bir kızı dünyaya gelmiştir. Bu yıllarda Anadolu’nun büyük bir kısmına hâkim olan Selçuklu Devleti’nin başkenti Konya’dır. Bahâeddin Veled, Selçuklu Hükümdarı Alâeddin Keykubad’ın daveti üzerine ailesi ve dostlarıyla birlikte 1228 yılında Konya’ya yerleşmiş, kendisi 1231 yılında yine burada vefat etmiştir. Bahâeddin Veled’in ölümü üzerine talebeleri, Mevlâna’nın etrafında toplanmışlar ve babasının tek varisi olarak görmüşlerdir. (WEB_9, 2018)

İleriki yıllarda Şemseddin Muhammed Tebrîzî (Şems-i Tebrîzî) ile Konya'da tanışan Mevlâna, Şems'den fazlasıyla etkilenmiştir. Şems, Mevlâna ya ayna tutmuş, Mevlâna'nın kendisiyle Tanrı arasındaki aşkın daha da büyümesine aracı olmuştur. Birbirlerine gönülden bağlanmışlardır. Öyle ki bu yolda, Şems'in Şam'a gitmesi üzerine Mevlâna'nın mânevi kaygıları ortaya çıkmıştır. Bir süre sonra Mevlâna, oğlu Sultan Veled'i, Şems'i bulması için görevlendirmiş ve oğlunu Şam'a yollamıştır. Mevlâna'nın talebi üzerine Konya'ya dönen Şems ile Mevlâna'nın yolları tekrar kesişmiştir. İkinci kez gittiği yerden tekrar getirtilen Şems, üçüncü gidişini bir daha geri dönmek üzere yapmıştır.

Mevlâna, eserinde yer alan "Padişahın hasta cariyeye âşık olması" hikâyesi ile kendisinin aşk konusundaki hislerini dile getirmiştir. Hasta cariyeyi iyileştirmesi için gelen, ilâhi bir güce sahip olan hekimin padişahla buluşması kısmında, aslında kendisinin Şems ile buluşmasını betimlemek istemiştir. Mevlâna, burada adeta Şems'in gelişi ile geçici aşktan gerçek aşka ulaştığını anlatmaktadır. Öyle ki, hikâyenin 143. beytinin sonuna kadar Şems ön plandadır. 123. ve 142. beyitlerde de Şems'in adı geçmektedir.

Mevlâna, daha sonra ilâhi aşkı, Salahaddin Zerkub'da, Zerkub ölünce de, yine onun öğrencisi olan Hüsamet'in'de aramıştır. 1273 yılında Mevlâna ölmüş, ölümünden yaklaşık on yıl kadar sonra oğlu Sultan Veled, Mevlevîliği yönetmeye başlamıştır. Mevlevîliğin düzenlenmesinde, tapınma kurallarının saptanmasında Sultan Veled'in emeği çok geçmiştir. Mevlâna altı ciltlik Mesnevi'sinde İslam Felsefesini mistik bir açıdan yorumlamış, bu yapıtında insan kişiliğine, ilâhî aşka, hoş görüye ve erdeme önem vermiştir. (Çubukçu, 1986)

Mevlâna'nın başlıca eserleri şunlardır: Divan-ı Kebîr (Divan-ı Şmesu'l-Hakâik), Mesnevî, Mcalis-i Sab'a, Fihi Ma Fih, Mektubat.

3.2.2.1. Mevlâna ve Felsefesi

Mevlâna'nın en meşhur yanı, onun ulusa ve etnik sınırları aşan anlayışıdır. Kendisi şehirden şehre göçmüş, büyük Moğol akınları ile karışan etnik unsurlar arasında bu görüşü edinmiştir. Göçler sebebiyle birçok insan gibi kendisi de yeni yerlerde yeni insanlarla karşılaşmış ve yeni anlayışlar geliştirmek durumunda kalmıştır. Mevlâna böyle bir ortamda Batı'da ancak yüz yıllar sonra ulaşılabilecek bir hümanizm

oluşturmuştur. İnsanlığın tam bir sentezi içerisinde birey, halk ya da ırk ayırımına gitmemiş, kişiye ne olursa, kim olursa olsun fazlasıyla önem vermiştir. Ona göre her şey ilâhi olanın farklı görünümüdür ve herhangi bir ayırım gözetilmez. Ruhsal bir evrim anlayışına sahip olan Mevlâna'ya göre, madde, ilâhi kaynağa doğru evrilmek ve ona katılmak için içsel bir dürtüye uymaktadır ki, O buna “aşk” demiştir. Tanrı'ya ulaşmak hayatın amacı ve var oluşun temelidir. (WEB_10, 2013)

Her şeyin Tanrı'dan geldiğini savunan Mevlâna, felsefesinde insana değer vermiş, insanı Tanrı'nın sevgisine lâyık bir varlık olarak görmüştür. Ölümü sonsuz hayat olarak nitelendiren Mevlâna'ya göre, Tanrı'nın dileğiyle var olan insanlar öldüklerinde gerçek var oluşu yaşayacaklardır.

3.2.3. Mesnevi

Mesnevi, Arap ve Fars Edebiyatı etkisi altında gelişen Dîvan Edebiyatı'nda (Türklerin, İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra ortaya çıkan yazın türü) bir nazım (bir şeyi ölçülü ve uyaklı olarak dizelerle anlatma biçimi) türünün adıdır. Arapça “ikişer ikişer” anlamına gelen mesnevi, beyitlerden (Divan Edebiyatı'nda aynı ölçü ve uyakla yazılan ikili gruplar) oluşur. Konu ve beyit sayısı sınırlamasının olmadığı mesnevîde, ayrıca, uyak (kafiye) düzeni “aa, bb, cc, ...” şeklinde, yani her beyti kendi arasında kafiye bakımından uygun hâldedir. Bu da mesneviyi oluşturmak için hem yazma kolaylığı oluşturmuş, hem de uzun konuların kolaylıkla kaleme alınmasını sağlamıştır. Mesnevîler genellikle, aşk, din, tasavvuf, kahramanlık, savaş, öğreti konularında yazılmıştır. İçinde 6645 beyit bulunan ve İslam kültürü etkisi altında ve mesnevi nazım şekliyle yazılan ilk Türk eseri, Şair Yusuf Has Hacib'in yazdığı Kutadgu Bilig eseridir.

3.2.3.1. Mesnevi'nin Özellikleri

- a) İkili, ikişer anlamına gelmektedir.
- b) İran Edebiyatı'nda ortaya çıkmıştır.
- c) Beyit sayısı bakımından herhangi bir sınırlama yoktur.
- d) Konu sınırlaması yoktur.
- e) Her beyit kendi arasında kafiyelidir. (aa, bb, cc ...)
- f) Aruzun kısa kalıplarıyla yazılır.

- g) Öğüt verici hikâyeler anlatılır.
- h) Diğer Dîvan Şiir'i türlerinin aksine, beyitler arasında konu bütünlüğü vardır. (Mesneviler aracılığıyla bir olay anlatılırken beyitler arasında bir anlam bütünlüğü bulunmalıdır.)
- i) Mesneviler konularına göre sınıflandırılır: Destansı mesneviler, kahramanlık, savaş konulu mesneviler, aşk konulu mesneviler, dini-tasavvufi konulu mesneviler, ahlâkî konulu mesneviler, eğlence konulu mesneviler, eleştiri konulu mesneviler...
- j) Bir şairin yazdığı beş mesneviye “hamse” denir. Beş mesnevi yazan şair, “hamse sahibi” olarak anılır. Şeyhi ve Fuzuli, hamse sahibi kişilerdir.
- k) Savaş konuları işleyen mesnevilere “Gazavatname”, bir şehrin güzelliklerini anlatılan mesnevilere ise “Şehrengiz” denilmektedir. (WEB_11, 2018)

3.2.3.2. Mesnevi'nin Bölümleri

- a) **Dibâce:** Bu bölüm mesnevinin “önsöz”üdür. Şair bazen bu bölümü düz yazı, bazen de şiir biçiminde yazar. Bu bölümde mesnevinin yazılış amacından bahsedilir.
- b) **Tevhit:** Tanrı'nın varlığının ve birliğinin anlatıldığı bölümdür.
- c) **Münacaat:** Tanrı'nın türlü vasıfları ile övüldüğü bölümdür.
- d) **Naat:** Hz. Muhammed'in türlü vasıfları ile övüldüğü bölümdür.
- e) **Miraciye:** Hz. Muhammed'in “Miraca Çıkması” olayının anlatıldığı bölümdür. (Bu bölüm her mesnevide bulunmayabilir.)
- f) **Medh-i Çihar-yâr-i Güzîn:** Dört Halife'nin (Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali, Hz. Ebu Bekir) türlü vasıflarının övüldüğü bölümdür. (Bu bölüm her mesnevide bulunmayabilir.)
- g) **Medhiye:** Eser kim için yazılmışsa, kimin takdirine sunulmuşsa, o kişinin övüldüğü bölümdür.
- h) **Sebeb-i Telif:** Şair bu bölümde eserin yazılış amacından bahseder. (Bu bölüm her mesnevide bulunmayabilir.)
- i) **Âgâz-ı Dâstan:** Eserin esas konusunun işlendiği bölümdür. Kendi içinde bölümlere ayrılır.
- j) **Hatime:** Mesnevinin son bölümüdür. Uygun bir dille eser sonlandırılır. Eser, yazar adı, yazılış tarihi gibi bilgiler verilir. (WEB_12, 2018)

3.2.4. Mevlâna'nın Mesnevi'si

Mevlana'nın eseri olan Mesnevi, adını, içinde bulunduğu dönemin özelliklerini taşıyan eserin nazım düzeninden almıştır. Mesnevi, 25.618 beyit (bu rakam 25.700'e kadar ulaşır, sebebi, çeşitli yazmalara göre değişiklik göstermesidir) ve altı ciltten oluşmuştur. Mevlâna bu eserinde kendi tasavvuf anlayışı içerisinde varlık, özgürlük, ahlâk, insan felsefelerine değinmiştir. Günlük hayattan, insanlardan, hayvanlardan örnekler vererek oluşturduğu Mesnevi'nin, giriş bölümü olan ilk 18 beyti, Mevlâna'nın bizzat kendi el yazısıyla yazılmış, geri kalanı, isminden eserinde de bahsettiği, öğrencisi Hüsâmeddin Çelebi tarafından kaleme alınmıştır.

Mevlâna Mesnevi'sinde yer verdiği hikâyelerin çoğunu babasından, hocası ve İslâm düşünürü olan Seyyid Burhaneddin ve Şems-i Tebrîzî'den duymuş, bir kısmını da okuduğu kitaplardan almıştır. Ancak bunları birer hikâye olarak değil, anlatmak istediği ilâhi gerçeklere birer örnek olarak seçmiş ve seçtiği hikâyelerin her safhasından bir derin anlam çıkmasını ön görmüştür. Mesnevi'ye aldığı hikâyelerin kaynakları Hint, Yunan ve Roma edebiyatlarına kadar uzanmıştır. (Sarı, 2016)

3.3. MİSTİK (MEVLÂNA'NIN “MESNEVİ MUKADDİMESİ”) ESER İNCELEMESİ

3.3.1. Şiir İncelemesi

Cemal Reşid Rey, *Mystique (Mevlana'nın “Mesnevi” Mukaddimesi)* adlı eserini orkestra ve tenor ses için 1938 yılında bestelemiştir. Eserin notaları Rey'in öğrencisi olan Aydın Karlibel'de mevcut olup, Karlibel, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin 800. doğum yıl dönümü sebebiyle bu eseri piyano ve tenor ses için, orijinaline sağdık kalarak, 2007 yılında tekrar düzenlemiştir.

Cemal Reşid Rey'in öğrencisi Besteci ve Piyanist Aydın Karlibel, eserin tenor ses için bestelenmiş olmasını şu şekilde açıklamıştır: “Dini musikimizin baş icracıları müezzinlerimiz ve mevlithanlarımızdır. Dini musikide kadın sesleri yer almamıştır. Bu gelenek doğrultusunda tasavvufi bir konuyu ele alan bestecinin solo tenor sesi ile yetinmiş olması gayet doğaldır. Altılı'da (Sextuor) aynı görevi sopranoya tevdi etmiş

olması ilginçtir.” (Karlıbel, 2018) Besteci eserde görevi sopranoya vermekle hem kendini tekrar etmemiş, hem de Mistik eserinde yarattığı etkinin tam aksini vurgulamayı amaçlamıştır.

Eserin sözleri, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevi'sinin, eserin isminden de anlaşılabilirliği gibi “mukaddime” kelimesinin anlamı olan 18 beyitlik “önsöz”, “giriş” veya “başlangıç” diyebileceğimiz bölümünden alınmıştır. Orijinali Farsça olan Mesnevi'nin, Farsça okunuşu aşağıdaki gibidir:

1

Beşno eaz ney çon şekayeat mikonead
Eaz codayiha hekayeat mikonad

2

Keaz neyestan ta meara bobride eand
Dear neafiream meard o zean nalide eand

3

Sine khaheam şearhe şearhe eaz ferağ
Ta beguyeam şerh e deard e eştiyağ

4

Hear keasi ku dur mand eaz easl e khiş
Baz cuyeat ruzgare veasl e khiş

5

Mean be hear ceam iyati nalan şodeam
Cofte bead halan o hoş halan şodeam

6

Hear kasi eaz zenne khod şod yâre mean
Eaz dearine mean neacost easrare mean

7

Serre mean eaz naleye mean dur nist
Lik çeaşm o guş ra an nur nist

8

Tean ze can o can ze tean meastur nist
Lik keas ra dide can deastar nist

9

Ateaş east in bange nay o nist bad
Hear ke in ateaş neadaread nist bad

10

Ateaş e eşğ east east keandear ney fetad
Cuşuş e eşğ east keandear mey fetad

11

Ney hearife hear ke eaz yâri borid
Pearde ha eaş pearde haye ma dearid

12

Heamço ney zeahri o teryaği ke did
Heamço ney deamsaz o moştayi ki did

13

Ney headis e rah e por khun mikonead
Ĝesse haye eşğ meacnun mikonead

14

Meahreame in huş coz bihuş nist
Mear zeaban ra moştari coz guş nist

15

Dear ġeame ma ruzha bigah şod

Ruz ha bas uz ha heamrah şod

16

Ruzha gear reaft g ura bâk nist

To beman ey anke çon to pâk nist

17

Hearke coz mahi ze abeaş sir şod

Hearke bi ruzeaş dir şod

18

Dear neyabead hale pokhte hiç kham

Deas sokhean kutah bayead veassealam

Mesnevi'nin, 18 beyitlik giriş bölümünün Türkçe okunuşu ise şöyledir:

1

Bişnev in ney çün hikâyet mîkünet

Ez cüdâyîhâ şikâyet mîküned

2

Kez neyistân tâ merâ bübrîdeend

Ez nefirem merd ü zen nâlîdeend

3

Sîne hâhem şerha şerha ez firâk

Tâ bigûyem şerh-i derd-i iştiyâk

4

Herkesî kû dûr mand ez asl-î hiş

Bâz cûyed rüzgâr-î vasl-î hîş

5

Men beher cem'iyetî nâlân şüdem

Cüft-i bedhâlân ü hoşhâlân şüdem

6

Herkesî ez zann-i hod yâr-i men

Vez derûn-i men necüst esrâr-i men

7

Sırr-ı men ez nâle-i men dûr nist

Lîk çeşm-i gûşrâ an nûr nîst

8

(Bu beyit eserde yer almamaktadır.)

Ten zi cân ü cân zi ten mestur nîst

Lîk kes râ dîd-i cân destur nîst

9

(Bu beyitin ikinci mısrası eserde yer almamaktadır.)

Âteşest îñ bang-i nây ü nîst bâd

Her ki îñ âteş nedâred nîst bâd

10

Âteş-i iskest ke'nder ney fütâd

Cûşîş-i işkest ke'ndeer mey fütâd

11

Ney harîf-i herki ez yârî bürîd

Perdehâyeş perdehây-i mâ dirîd

12

Hem çü ney zehrî vü tiryâkî kî dîd
Hem çü ney dem sâz ü müştâkî ki dîd

13

Ney hadîs-i râh-i pür mîküned
Kıssahây-i ışk-ı mecnun mîküned

14

Mahrem-î in hûş cüz bîhûş nist
Mer zebân râ müştêrî cüz gûş nîst

15

Der gam-î mâ rûzhâ bîgâh şüd
Rûzha bâ sûzhâ hemrâh şüd

16

Rûzhâ ger reft gû rev bâk nîst
Tû bimân ey ânki çün tû pâk nist

17

(Bu beyit eserde yer almamaktadır.)

Herki cüz mâhi zi âbeş sîr şüd
Herki bîrûzîst rûzeş dîr şüd

18

(Bu beyit eserde yer almamaktadır.)

Der neyâbed hâl-i puhte hîç hâm
Pes Sühan kûtâh bâyed vesselâm

Tasavvufa, müziğe ve bilime düşkünlüğüyle bilinen Cumhuriyet Dönemi şairlerinden olan Asaf Halet Çelebi (1907 -1958) tarafından Türkçe'ye tercüme edilen ve Cemal Reşid Rey'in eserinde kullandığı 18 beyitlik giriş bölümünün Türkçesi aşağıdaki gibidir:

1

“Neyin, ayrılıklardan nasıl şikâyet ederek neler hikâye ettiğini dinle:”

2

“Beni kamışlıktan ayırdıklarından beri, feryadımdan erkek kadın ağlamaya başladı.”

3

“İştiyak derdini anlatabilmem için parça parça olmuş, bir yürek isterim”

4

“Aslından uzak kalan, vuslat zamanını tekrar arar.”

5

“Ben her cemiyette ağladım, halleri iyi veya fena olanlarla arkadaş oldum.”

6

“Herkes kendi zannınca bana dost oldu; fakat benim içimden sırrımı aramadı.”

7

“Sırrım feryadımdan uzak değildir fakat her göz ve kulakta onu anlayacak nur yoktur.”

8

(Bu beyit eserde yer almamaktadır.)

“Beden ruhdan, ruh bedenden gizli değildir. Fakat herkesin ruhu görmesine ruhsat yoktur.”

9

(Bu beyitin ikinci mısrası -cümlesi- eserde yer almamaktadır.)

“Bu neyin sesi ateştir, rüzgâr değildir. Her kimde bu ateş yoksa o kimse yok olsun.”

10

“Aşkın ateşi neye, coşması şaraba düştü.”

11

“Ney, sevgilisinden ayrılan herkese dosttur. Onun perdeleri perdelerimizi yırttı.”

12

“Ney gibi hem zehir, hem panzehiri kim görmüştür, ney gibi iştiyaklı bir dostu kim görmüştür?”

13

“Ney kan dolu olan yolu, Mecnun’un aşk hikâyelerini söyler.”

14

“Bu akıla mahrem olan bihuş olanlardan başkası değildir; dili arayan kulak gibi...”

15

“Gamdan günlerimiz vakitsiz geçti. Günler elemelerle arkadaş oldu.

16

“Günler geçerse zararı yok, geçsin. Yalnız zen kal, ey eşsiz pak olan...”

17

(Bu beyit eserde yer almamaktadır.)

“Balıktan başka her şey suya kandı, nasipsiz olanın da rızkı gecikti.”

(*Bu beyit eserde yer almamaktadır.*)

“Ham pişkinin halinden anlamaz, o halde söz kısa kesilmelidir vesselam.”

3.3.1.1. Mesnevi'nin 1'den 18'e Kadar Olan Beyitlerinin Açıklaması

Mevlâna tarafından bizzat yazılan giriş bölümündeki 18 beyte, Mevlevîler (Mevlâna'nın ölümünden sonra oğlu tarafından kurulan ve Mevlâna'nın görüşlerine dayanan bir tarikat) çok önem verirler. Onlarca bütün Mesnevi'nin özeti bu beyitlerdedir. (...) Mevlâna'nın, eserinde “Dinle” diye başlaması da rastgele değildir. Burada, dinlemenin, duymanın, söylemekten önce ve üstün olduğu anlatılır. Gerçekten de Mevlâna, bu ciltte (birinci cilt) , “Yemek de olgun kişiye helâldir, söz de. Sen olgun değilsin; yeme, dilsiz kesil. Çocuk doğunca önce süt emer; bir zaman susar; tümünden kulak kesilir. Sen de kulaksın, oysa dil, senin cinsinden değil. Tanrı, kulaklara, susun buyurdu. Çocuğun söz söylemeyi öğrenmesi için bir zaman dudaklarını yumması gerek. Kulak vermez de “ti-ti” der durursa, kendisini dünyanın dilsizi yapar gider. Daha başlangıçta söze kulak vermeyen, anadan doğma sağırda dilsiz olur, nasıl coşsun da söylesin. Çünkü söz söylemek için önce duymak, dinlemek gerek. Sen de söze dinleyiş yolunda gir. Evlere kapılardan girin; isteklerinizi sebeplerine sarılarak dinleyin” buyurur. Bu 18 beyitte, birinci planda “ney” vardır. Şikâyet etmektedir; ayrılıkları anlatmaktadır. “Kamışlıktan kesildim kesileli feryâd etmedeyim; erkek – kadın, herkes feryâdına uymada, ağlayıp inlemededir. Aslından uzak düşen elbette buluşma çağını arar, her toplumda ağladım, inledim; herkesle eş – dost oldum; herkes kendince bana dost oldu ama içimdeki sırlarımı kimse araştırmadı” demektedir. Mevlâna ney'e aşk ateşinin düştüğünü, hakıyat şarabını aşkın coşturduğunu söyler. “Ney gibi hem zehir, hem panzehir olan, onun gibi solukdaş kesilen yoktur; o, kanlarla dolu bir yolu bildirmede, Mecnûn'un hikâyelerini anlatmadadır” der. Sonunda da ham kişinin, pişkin, olgun kişinin hâlini anlayamayacağını, sözün kısa kesilmesi gerektiğini söyleyip bu 18 beyti bitirir. Eski açıklamalara göre buradaki “ney”, “İnsan-ı Kâmil” yani “Hz. Muhammed”dir. (...) O'ndan çıkan her ses, Tanrı'nın isteklerini bildirir; O'nun istekleri, Tanrı'nın istekleridir. (...) Mevlâna, “Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor” derken, hem kamışlıktan kesilen neyi, hem de Mutlak

Varlık'tan mukayyet (bağlanmış olan) varlığa düşen kendisini kastetmektedir. Varlık Birliği (Vahdet-i Vücut -Tanrı tektir, ondan başka bir güç yoktur-) inancına göre Mutlak Varlık, hiçbir kayıtla kayıtlanamaz; hiçbir sıfatla nitelenemez. (...) Mevlâna, neye düşen ateşin aşk ateşi, şaraba düşen coşkunluğun aşk coşkunluğu olduğunu söyleyerek aşkın, bütün âlemde bulunduğunu bildirmekte, adeta her varlığın yeteneğince kemâle doğru yüceldiğini anlatmaktadır. (...) “Ateş (aşk ateşi) kimde yoksa, yok olsun” demesi, bedduanın tam tersine duadır; “o da bu ateşe düşsün, var olduğu sanılan varlığı yansın, yok olsun” demektir. Buradaki şarap da şüphe yok ki simgedir, insanı varlığından, benliğinden alan, gerçek aşka, irfana, manevi neşe yolunda kendinden geçmeye, mutlu olmaya işaretler. Neyin, hem zehir hem panzehir olması da, kâmil insanın sözüyle, bakışıyla, yetenekli kişilerin kötü huylarını yok etmesine, o kötü huyların zehriyle zehirlenmiş olan ilâhi huylarını diriltmesine işaretler. Mevlâna neyin kanlarla dolu bir yoldan bahsettiğini, Mecnûn'un aşk hikâyelerini anlattığını bildirirken gerçek aşk yoluna işaret etmiştir. (...) “Gamımızla günler geçti, nice günler akşama ulaştı; günler yanışlarla eş kesildi de yandı gitti” beytiyle, bu hâle gelinceye dek nice günler geçirdik deniyor, bu sözlerle Mevlâna, geçirdiği devirleri anlatıyor; aynı zamanda bu olgunluğa erişemeyenlerin hâllerini, gönül alçaklığıyla kendisine mâl ediyor. Sonra da “Günler geçtiyse, de ki: Geçin, gidin, korkumuz yok. Sen kal ey dost, temizlikte sana benzer yok” buyuruyor. Zaman, aslında soyut ve zihinsel bir kavramdır. Geçmiş zaman ancak hatıradadır, zihinde vardır; gelecek ise ufuk gibidir; biz gittikçe o da gider; ulaşmamıza imkân yoktur. Hâl dediğimiz ve bulunduğumuzu sandığımız zamansa boyuna geçmişe akar gider. Aslı olmayanın gittiğine acınmak doğru olmadığı gibi, gelmesini özlemek de boştur. Asıl olan aşktır, aşkın olgunluğuna erişmektir. Mevlânâ'nın burada hitap ettiği gerçek dost kuşkusuz ki kendisine Mesnevi konusunda ayna kesilen Çelebi Hüsameddin'dir. Mevlâna, halifesine “Sen kal” dedikten sonra balıktan başka herkesin suya kandiğini, rızık olmayanın da gününün uzayıp gittiğini söylemiştir. Buradaki balıktan maksat, benliğinden kurtulup benliğini topluma veren, göreceli varlığından geçip gerçek varlık denizine dalan kişidir. Böyle kişinin yaşayışı, o su yüzündendir; sudan çıkarsa ölür. Bu bakımdan da suya kanmaz da kanmaz. (...) Mevlâna, Mesnevi'nin başlangıcı olan, başka bir deyişle manzum (şiir biçiminde yazılmış, düzenli) dibacesini meydana getiren bu 18 beyti, her devirde, her olgunun ham

kişilere söyleyeceği şu sözlerle bitirmiştir: “Ham hiçbir vakit pişkinin hâlini anlayamaz; öyleyse sözü kısa kesmek gerek vesselâm.” (Gölpınarlı, 1990)

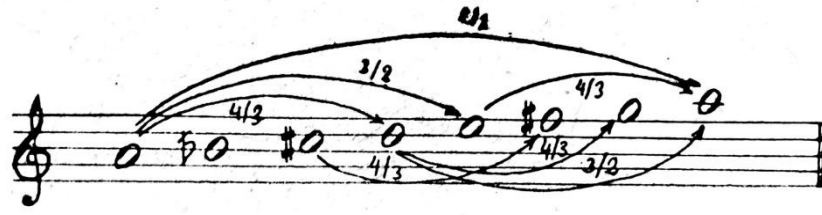
3.3.2. Armoni İncelemesi

Eserde, Modern Dönem eseri olduğu için, bu dönemin getirdiği özellik olarak genel bağlamda uyumlu aralıklar kullanılmamıştır, yani eser atonal bir eserdir. Makamsal materyaller ile çok sesli kullanımın birleşimiyle ortaya çıkan bu eser, form açısından da serbest bir yapıya sahiptir. Bir bütünü oluşturan parçaların tümüne bölüm denilmekle birlikte, bölme ise o bütünü oluşturan parçaların daha da alt parçalara bölünmesiyle oluşmaktadır. Modern Dönem’e kadar olan süreçte modülasyonlar aracılığı ile “bölüm”ler kullanılmıştır. Fakat bu dönem eserlerinde armoni kuralları gereği, tonlar arasında bağlantısız geçişler olduğu için “bölüm”ler yerine “bölme”ler kullanılmıştır. Mistik eserinde de dönem özelliği gereğince eser bir bölümden oluşmakta ve bu bölüm içerisinde fazlasıyla bölmelerden faydalanılmaktadır.

Eserde, Türk Musikisi’nde, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek gibi değerli isimler tarafından önerildiği ve kabul gördüğü için Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi olarak adlandırılan Türk Musikisi Nazariyat Sistemi’nin, Hicaz, Zırgüleli Hicaz ve Hüzzam makamlarından faydalanılmıştır.

Hicaz Makamı

Hicaz Makamı çıkıcıdır. Dizisi VI + 4 şeklindedir; yani bir Hicaz dörtlüsünün tiz tarafına bir Rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pesten tize doğru “S A S + T K S T” ve tizden pese doğru “T S K T + S A S” tertibinde sıralanmıştır (A: 12-13 koma, T: 9 koma, K: 8 koma, S: 5 koma.). Dörtlü ve beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh (La) perdesidir. Hicaz Makamı’nın notası yazılırken donanıma “Si” için bir bakiyye bemolü (4 koma bemol), “Fa” ve “Do” için birer bakiyye diyezi (4 koma diyez) konulur. Hicaz Makamı’nın dizisi şöyledir:



Şekil 3.1 Hicaz Makamı Dizisi

(Arel, 1974)

Zirgüleli Hicaz Makamı

Makam çıkıcıdır. Dizisi 6 + VI şeklindedir; yani bir Hicaz beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsü eklenmek Suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pesten tize doğru S A S T + S A S ve tizden pese doğru S A S + T S A S tertibinde sıralanmıştır. Beşli ve dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh (La) perdesidir. Zirgüleli Hicaz Makamı'nın notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü, "Do" ile "Sol" için birer bakiyye diyezi konulur. Zirgüleli Hicaz Makamı'nın dizisi şöyledir:

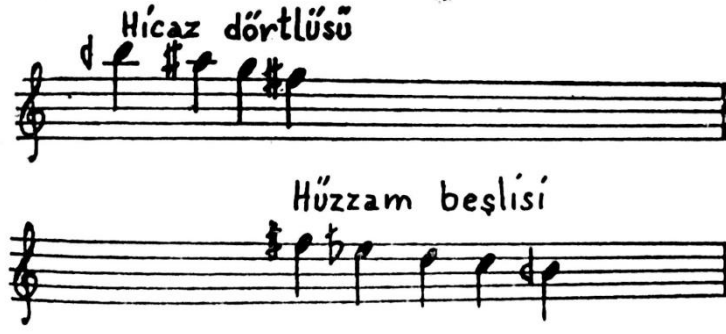


Şekil 3.2 Zirgüleli Hicaz Makamı

(Arel, 1974)

Hüzzam Makamı

Hüzzam beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Çıkıcıdır. Güçlüsü üçüncü derece, yani Nevâ (Re) perdesidir. Notası yazılırken donanıma Fa bakiyye diyezi, Si koma bemolü, Mi bakiyye bemolü işaretleri konulur. Hüzzam Makamı'nı oluşturan beşli ile dörtlü şöyledir:



şekil 3.3 Hüzzam Makamı Dizisi

(Arel, 1974)

Eserin Armoni İncelemesi²

Eserin 1. Bölme'si Mi merkezli Hicaz dizisi sesleriyle donanmıştır. 1 – 13 ölçülerinde, önce Mi, sonra Si kararlı olmak üzere Zirgüleli Hicaz Makamı dizisi sesleri kullanılarak bir giriş etkisi yaratılmak istenmiştir. 1. Bölme'yi de kapsayan 1 – 18 ölçülerinde, dominant bir etki yaratılmak istenmiş, belirli bir ritmik kalıp kullanılmamış, ritimsel anlamda tamamen serbest bir çalışma ortaya çıkarılmıştır.

² Eserin armoni incelemesi Prof. Dr. Hasan UÇARSU ve Mert AYDIN'a danışılarak oluşturulmuştur.

MİSTİK

Cemal Reşid REY
(1904-1985)

Piyano-şan partisiyonu: Aydın KARLIBEL (2007)

Lento $\text{♩} = 50$

Şan

(Arp, Vc., Cb. pizz.) Ne - yin ay - ır - lık - - - lar - dan na -

Piano

4

Şan

sıl şı - ka - yet e - de - rek ne - ler hi - ka - ye et - ti - ği - ni din - le

Piano

7

Şan

(V.ni) *espressivo* (C. angl. solo)

Piano

p *ma molto esp.*

10

Şan

be - ni ka - muş - lık dan a - yır

Piano

Nota 3.1

13 *Un poco piu lento*

dik la nn dan be ri fer ya dim dan er kek ka

un poco rit...

(C.fag., Fag., Vc., Cb.) *p* *sempre espressivo*

16

din ağ la ma ya baş la di

18

(1. Cor, bouche)

Nota 3.2

Eserin Moderato ile başlayan 2. Bölme'sinde (Fa kararlı Hicaz Dizisi), tonalite her ne kadar La merkezli bir dizi gibi gözükse de bestecinin kullanmış olduğu makamsal yapıdan ötürü tam anlamıyla bir tonalite tespiti yapılamamaktadır. Baştaki dizi yine kendini göstermeye devam etse de, artık bu kısımda Mi sesinin olmayışı dikkat çekmektedir. Yani eser artık özellikle Bas seste Mi sesi çözülmemiş, Bas ses Fa'da kalmıştır. Oktavsalsal bir eşlik kullanılırken aynı zamanda Minör 2'li aralıklardan faydalanılmıştır. Bu bölmeden itibaren Kudüm Etkisi (Klasik Türk Musikisi'nde, dini ve din dışı müziklerde kullanılan vurmalsal saz) kendisini bas sesteki pedal ile göstermiştir. Eşlikte, 33.-34. ölçülerde, dış parti (en tiz parti) Hüzam Makamı sesleri kullanılmış, 7'li akorlarla armonilendirilmiştir.

18 Moderato $\text{♩} = 208$

İş - ti - yak der di

(1.er Cor, bouche) (C. angl.)

(Vc., Cb. pizz.)

22 ni an ya ta bil mem i çin

- 2 -

Nota 3.3

25
S. par ça par ça ol muş ol muş bir

28
S. yü rek bir yü rek is

31
S. te rim

34

3

p Corni (bouche)

- 3 -

Nota 3.4

Aşağıda yer alan 3. Bölme, 2. Bölme'nin eşlik yapısı ile aynı bulunmaktadır. 2. Bölme'de olduğu gibi Eksilmiş 5'li akorların kullanılması burada da dikkat çekmektedir, 7'li akorlar 3 sesli akorlar haline dönüşmüştür. 36 – 46 ölçüler arasında kalan bu bölmedeki notaları, “soprano, alto, tenor, bas” olarak sınıflandıracak olursak, Bas'lar m2'li olarak ikiye ayrılmıştır, Kudüm Efektini devam ettirmektedir. Tenor, alto, soprano da bize, çoğunlukla Eksilmiş 5'li akorları duyurmaktadır. Bu sebeple besteci, Eksilmiş 5'li akorları tonik akora bağlayamadığı için eser belli bir tona bağlanmamış oluyor. 35. ölçüde, eşlikteki en tiz parti, Hüzzam'a benzeyen oktatonik (peşi sıra bir yarım, bir tam, bir yarım, bir tam...) dizi kullanılmıştır. Oktatonik dizide sekiz farklı ses bulunmasının yanı sıra, bu kısımda bu sekiz sesin tamamı kullanılmamıştır. Eserdeki oktatonik dizi 43. ölçüye kadar devam etmektedir.

34

S.

As lın dan

(C. angli., Clar.)

- 3 -

Nota 3.5

37
u zak ka lan

40
vus lat za ma
Un poco agitato.....
(V.ni)
p

ed.....a c c e l e r a n d o

43
ni ni tek rar a

46
rar

4

f

- 4 -

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It contains five systems of music. The first system (measures 37-39) features a vocal line with lyrics 'u zak ka lan' and a piano accompaniment. The second system (measures 40-42) includes the instruction 'Un poco agitato.....', a vocal line with lyrics 'vus lat za ma', and a piano accompaniment with a '(V.ni)' marking and a dynamic marking '*p*'. The third system (measures 43-45) is marked 'ed.....a c c e l e r a n d o', with a vocal line containing lyrics 'ni ni tek rar a' and a piano accompaniment. The fourth system (measures 46-47) shows a vocal line with the word 'rar' and a piano accompaniment. A circled number '4' is placed above the final measure of the vocal line. The piano accompaniment in the final system has a dynamic marking '*f*'. The page number '- 4 -' is centered at the bottom.

Nota 3.6

4. Bölme'nin (47 – 52 ölçüler), diğer bölmelere oranla daha kısa oluşu dikkat çekmektedir. Bu bölme diğer bölmeye hazırlık yaptığı için bir ara, geçiş bölmesi olarak adlandırılabilir. Do# merkezli Hicaz Dizi içerisinde yan sesler ile zenginleştirilmiştir.

46 Un poco piu moderato $\text{♩} = 96$

rar Ben her ce mi

(Trp.) *p*

- 4 -

Nota 3.7

49 un poch...rit... A Tempo (senza agitazione)

S. yet te ağ la dim

(Fl., Ob.) *p molto espressivo*

52 Hal le ri i yi ve ya

- 4 -

Nota 3.8

53 – 65 ölçüleri arasında kalan 5. Bölme, Do# merkezli Hüzam Makamı tınları kullanılmıştır. Do# merkezli tınlar 58. ölçüde kaybolmuştur. 59. – 65. Ölçülerinde Mi kararlı Zırgüleli Hıcaz'ı andıran bir ezgiye geri dönüş yapılmıştır.

52

S. Hal le ri i yi ve ya

(Fl., Ob.)

p molto espressivo

55

S. fe na o lan lar la ar ka daş ol

58

S. dum her kes ken di

- 5 -

Nota 3.9

61
zan nin ce ba na dost ol

64
du

6

Nota 3.10

66 – 77 ölçüleri arasında kalan 6. Bölme’de, gerek eşlikte gerekse melodide yoğun bir kromatisizm kullanılmıştır, daha önce karşımıza çıkmamış olan bir durum söz konusudur, Tenor partisi, oktav Bas partileri ile desteklenmiştir.

The image shows a musical score for three parts: Tenor, Bass 1, and Bass 2. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (64, 67, and 70). The Tenor part is written in a single staff with lyrics underneath. The Bass 1 and Bass 2 parts are written in two staves each, with the Bass 2 part often playing an octave lower than the Bass 1 part. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "du", "Fa kat be nim i çim", and "den sır ri mi". A circled number "6" is placed above the Tenor staff in the first system, indicating the sixth measure of the section. The page number "- 6 -" is centered at the bottom of the score.

Nota 3.11

73
S. a ra ma di

76
S. sir rim fer ya

7

Detailed description: This image shows a page of a musical score. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 73, features a vocal line (S.) with the lyrics 'a ra ma di' and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 76, features a vocal line (S.) with the lyrics 'sir rim fer ya' and a piano accompaniment. The piano part includes a circled number '7' above a measure. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Nota 3.12

Eksik 5'li, Artık 4'lü sesler, üç sesli tınılardan faydalanılan 7. Bölme'de, ikinci ve üçüncü bölmelerde kök pozisyonunda olan akorların bu sefer çevrimleri kullanılmıştır. 83. ölçüden 8. bölmeye kadar yarım perdelerle kadans yapma eğilimi vardır.

76

S. sır rım fer ya

79

S. dım dan u zak de ğil

82

S. dir Fa kat her göz ve ku

- 7 -

Nota 3.13

85

lak da o nu an la ya cak nur

The image shows a musical score for page 85. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, with the lyrics "lak da o nu an la ya cak nur" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment includes a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal line in the left hand.

Nota 3.14

8. Bölme, 88 – 98 ölçülerinden oluşmaktadır. Hicaz Makamı üzerinden Mi merkez alınmış ve Zirgüleli Hicaz Dizisi olarak devam etmiştir. Eşlikte yeden ses olarak geçen Mi#, şan partisinde Fa Naturel olarak geçmektedir. Melodi, Mi merkezli Zirgüleli Hicaz tınılarıyla bitmiştir.

88
yok dur

91
Bu ne

94
yin se si a teş dir

- 8 -

Nota 3.15

Nota 3.16

9. Bölme Re karar sesli Hicaz Makamı ile başlamaktadır. 103. Ölçüde Bas parti Re Hicaz şeklinde ilerlerken, sağ el eşlik m9 aralığını kullanarak yine miB üzerinden hicaz çalmaktadır. 99 – 107 ölçüleri arasında kullanılan Hicaz Makamı ve m9 tınısı 109. ölçüde başlayacak olan tema için bir giriş görevi görmektedir. 109. Ölçüden itibaren, daha önce duyduğumuz 99 – 107 ölçülerindeki Hicaz Makamı, 108 – 117 ölçüleri arasında daha hızlı bir tempoda eşlik etmektedir. 110. ölçüden 117. ölçüye kadar olan kısımda oktav aralıklı bir eşlikten faydalanılmıştır. Eserin atonalitedeki zorluğunu şancı için daha kolay hâle dönüştürmek ve o temanın daha yoğun bir biçimde duyulmasını sağlamak amacıyla 110. ölçüden 117. ölçüye kadar olan ölçülerde oktav aralıklı bir eşlikten faydalanılmıştır. 113. Ölçüden 10. Bölme'ye kadar olan kısımda Re merkezli Hüzzam rengi, kromatisizmden faydalanılarak duyurulmaya çalışılmıştır.

97 9 Piu lento $\text{♩} = 72$

Rüz gar de ğil dir

102 *A f f r e t t a n d o*

106 *u n p o c o* *Meno lento* $\text{♩} = 88$

109 Aş kın a te şi ne ye coş ma sı şa ra ba düş

Nota 3.17

112
dü Ney sev gi li sin den ay ri lan

Accelerando poco a poco.....

115
her kes e dost dur

Nota 3.18

10. Bölme, 11. Bölme'nin hazırlığı niteliğinde bulunmaktadır. 120. ölçüde sağ elde paralel akorlar kullanılmış, fakat dış partide makamsal tınılara başvurulmuştur. 123. ölçüde Bas seste yine Hicaz tınıları kullanılmış ve 113. ölçülerdekine benzetilerek eser 11. Bölme'ye bağlanmıştır. 127. ölçüdeki şan partisinde art arda bulunan Do# - Sib - La notaları, eserde La Majör tonalitesine gitme hissiyatı oluşturmaktadır. Eğer Batı Müziği türünde aranje edilmiş olsaydı tonaliteyi Re Minör olarak düşünebilirdik, fakat 11. Bölme'nin ilk ölçüsü olan 128. Ölçüdeki giriş akoru da bize eserin gitmek istediği tonalitenin La Majör olduğunu işaret etmektedir.

118 (10) A Tempo

122 O - nun

- 10 -

Nota 3.19

125 Accelerando

S. per - de - le - ri per - de - le - ri - - mi - zi yırt - di

Nota 3.20

11. Bölme'yi 128 – 139 arasındaki ölçüler oluşturmaktadır. Dış partideki 16'lık notalarda makam çağrışımı yapılmaya çalışılmış ve kromatik dizilerden faydalanılmıştır. 128. ölçüde akorlar arası bir kromatisizm kullanılmıştır. Bas partide (sol el), yine makamsal bir eşlik kullanılmıştır. Şan partisinde kullanılan aralıklar (M3 – m3), ton dışıdır. Daha az makam ve Artmış 2'li aralıklar kullanılarak bu bölmede özellikle diğer bölmelere oranla daha modern bir atonalite etki oluşturulmak istenmiştir.

128 (11) Piu agitato $\text{♩} = 104$

S. Ney gi - bi

130

S. hem ze - hir hem ze - hir hem pan - ze - hi - ri kim gör -

133

S. müş dür Ney gi - bi iş - ti - yak

- 11 -

Nota 3.21

136

li iş ti yak lı bir dos tu kim gör

139

müş dür Ney

12

Accelerando.....

Nota 3.22

Aşağıda bulunan 12. Bölme’de, müzik Bas sesteki Do# üzerine oturmuştur. 11. Bölme’nin etkisinde kalınmadan (ritmik anlamda değil, tonal anlamda) ilerlenmeye çalışılmıştır. Bu bölmede de ton dışı notalar kullanılarak atonal yapı işlenmiş ve makamsal öğelerden uzak kalınmış, yoğun kromatisizm eşlik ile ritim hızlı, canlı tutulmuştur. 146. Ölçüden itibaren Bas sese eklenen farklı merkezli seslerle ilerlemiştir. Hicaz tınlarına başvurulmuştur.

139
müş dür Ney

12

Accelerando.....

142
kan do lu o lur yo lu Kan do lu o

p o c o a

145
lan yo lu Mec nu nun aşk

- 12 -

Nota 3.23

148

s.

hi ka ye le ri ni söy

Nota 3.24

13. Bölme 6 ölçüden oluşmaktadır. Bu bölme 14. Bölme için küçük bir geçiş pasajı olarak yazılmış, 156. ölçünün ikinci vuruşunda şan partisiyle 14. Bölme'ye geçiş yapılmıştır. Bas sesteki 16'lık notalar Hüzzam Dörtlüsü'nden kromatizme giden bir seyir görülmektedir.

150 (13) Sempre piu agitato $\text{♩} = 120$

S. ler Bu a kı la mah

153

S. rem o-lan bi huş o-lan - lar - dan baş - ka - sı de-ğil - dir

(14)

156

S. Di - li a - ra yan ku - lak

- 13 -

Nota 3.25

14. Bölme, yedi ölçüden oluşmaktadır. 13. Bölme'nin sonundaki Bas seste bulunan kromatik gidişat bu bölmede sona ermiştir. Tek bir temadan Re Karar sesine bağlanmak istenmiştir. Hem eşlikte, hem de melodide paralel beşli akorlar kullanılmış, bu akorların yardımıyla daha tonal bir çağrışım yapılmaya çalışılmıştır.

156

14

Di - li a - ra yan ku - lak

- 13 -

Nota 3.26

160

ol - du - ğu gi - bi

ff

Nota 3.27

15. Bölme'de 33. Ölçüdeki müzik fikirlerinin aynısı piyano eşliğinde görülmektedir. 166. ölçü 4,5/4'lük ölçü birimiyle yazılmıştır. Bestecinin bu ölçüyü 9/8'lik yazmamasının sebebi, Batı Müziği'ndeki veya Türk Müziği'ndeki 9/8'lik ritimler şeklinde duyulmasını istememesi olabilir. Dolayısı ile besteci bu ölçüyü kendine özgü bir ölçü sayısı ile bestelemiştir, aynı 2.Bölme'de (35. ölçü) olduğu gibi. Bu ölçünün ardından eser, 8/8'lik ölçü birimiyle ilerlemeye devam etmiştir. 8/8'lik ölçü birimini 4/4'lük yazmamasının sebebi ise, ritmi Aksak Türk Ritmi gibi duyurmak istemesinden kaynaklanmaktadır. 164. ölçüden itibaren 15. Bölme'nin eşlik yapısında her ne kadar oktav farklılıklar bulunsa da, bu bölmenin eşlik yapısı 2. Bölme'nin eşlik yapısı ile aynıdır.

164 Moderato $\text{♩} = 208$ (Ben ritmico)

Gam dan gün - le - ri - miz

167 va - kit - siz geç - di Gün - ler

i c r a n d o

170 e - lem - ler - le ar - ka - daş ol - - - du

- 14 -

Nota 3.28

Aşağıda bulunan 16. Bölme'yi 173 – 183 ölçüleri arası oluşturmaktadır. Bu bölmede, atonal etki yaratmak için makam materyallerinden daha az faydalanılmıştır. 178 – 180 ölçüleri arasında bifonik doku (tutulu ses üzerinde çalınan melodi) mevcuttur. 180 – 182 ölçüler arası ise *fede out* etkisinde yazılmıştır.

173 Agitato $\text{♩} = 116$ 16. Bölme

176 *A c c e l e r a n d o*.....

179 *R i t* *Piu lento* $\text{♩} = 60$

Gün - ler ge - çi - yor

183 (17) *Subito animato* $\text{♩} = 112$ *R i t . molto*....

za - ra - nı yok Geç - sin Fa -

- 15 -

Nota 3.29

184 – 192 ölçüleri arasında kalan 17. Bölme, final bölmesidir. Daha çok bir *coda* bölümü özelliği taşımaktadır. Şan partisi yarım kadans (La Minör tonunun Dominant'ı olan Mi Majör) ile biterken, eşlik partisi 6'lamalardan oluşan makamsal (Hicaz) malzemelerle La Minör tonuna geçiş yapar. Sonrasında ise La Minör tonunda tam kadans ile eser sonlanır. Şan partisinde 192. ölçüde bulunan Sol# notasının uzamasının sebebi bu yüzdendir.

183 (17) Subito animato $\text{♩} = 112$ Rit. molto...

S. za - ra - nı yok Geç - sin Fa -

- 15 -

Nota 3.30

188 Primo tempo (lento) $\text{♩} = 50$ eş

S. kat sen kal ey eş

191 sız pak o - lan

(Un poco meno lento) $\text{♩} = 72$

(Fag., C.fag., soli) *p* 6

(vc., Cb. pizz.)

Nota 3.31

BÖLÜM SON: SONUÇ ve ÖNERİLER

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan önce İslam Medeniyeti, "Ebced Notası"nı kullanmış, bu nota 9. yüzyılda Ebced Harfleri'nden yararlanılarak oluşturulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun da bir dönem kullandığı bu nota sistemi, zamanla işlevselliğini kaybetmiş, bu doğrultuda Hamparsum Limonciyan'ın geliştirdiği ve kullanılmasını sağladığı "Hamparsum Nota Dizisi" uzunca bir süre kullanılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Gerileme Dönemi'ne girmesi birtakım reformların gerekliliğini ortaya çıkarmış, böylece imparatorluk çeşitli alanlarda Batı'yı örnek alma ve Batılılaşma yolunda adımlar atmıştır. Bu bağlamda müzik alanında da görülen Batı etkisi, Avrupa'dan getirtilen müzisyenlerle çeşitli Klasik Batı Müziği eserlerinin icrası ile başlamış, davet edilen besteci ve müzisyen eğitmenler aracılığı ile devam etmiştir. Batılılaşma hareketleri çerçevesinde, müzik konusunda desteğini almak üzere davet edilen Donizetti Paşa aracılığıyla, daha önce kullanılan Hamparsum Nota Sistemi yerini, Batı'da kullanılan, günümüzde de kullanılmaya devam eden nota dizilerine bırakmıştır. Böylece saray, Batılı türde nota dizisiyle tanışmış ve reform, müzik üzerinde etkisini günden güne arttırarak göstermeye başlamıştır. Saray hanedanının da tek sesli müzik türü ve bestelerinin yanı sıra, çoksesli müzik ile ilgilendikleri, bu türde eserler besteledikleri, hatta kadınların orkestra oluşturulmasına müsaade edildiği dikkat çekmiştir. Önceleri sadece saray içerisinde düzenlenen müzik etkinlikleri, daha sonra kurulan tiyatro yapılarıyla halkın beğenisine sunulmuş, buralarda yine yurt dışından getirtilen operalar, operetler, müzikaller sahnelenmiştir. Gerileme Dönemi'nden çıkmak için yapılan reformlarla da yükselişe geçemeyen Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığı, Sultan VI. Mehmed Vahideddin ile son bulmuştur.

Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'i ilan etmesiyle, birçok kavram ile birlikte ulusalcılık ve millî birlik kavramlarının da oluşması ve gelişmesi için bir takım yeni çalışmalar yapılmış, Atatürk'ün, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için başlattığı devrimlerinin bir uzantısı da müzik alanında gerçekleştirilmiştir. Toplumun

çağdaş medeniyetler seviyesine erişmesi için sanat öğesinin önemine her konuşmasında vurgu yapan Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nde her alanda olması gerektiği gibi müziğin de bağımsızlık kazanması gerektiğini düşünmüş ve “Ulusal Çoksesli Müzik” kültürünün oluşması için çalışmalar başlatmıştır. Böylece konservatuvarların, müzik eğitim kurumlarının, sanat okullarının kurulması için çalışmalar başlatılmış, halkın, müziğe ilgi duyan ve yeteneği olan herkesin sanatla bir araya gelmesi hedeflenmiştir. Bu hedefler doğrultusunda kurulacak okullarda eğitim vermesi, bağımsız ve ulusal çoksesli müzik anlayışının oluşması için Avrupalı müzisyenlerden destek alınmış, Avrupa'ya öğrenci yollanmış ve Avrupa'da müzik eğitimi tamamlayan müzisyen öğrencilerin yurda geri dönmesi sağlanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk kuşak bestecileri arasında yer alan ve “Türk Beşleri” olarak anılan bestecilerden biri olan Cemal Reşid Rey de, Atatürk'ün önerileri doğrultusunda ulusal müziğin gelişmesine yönelik önemli çalışmalar yapan bestecilerden biri olmuştur.

1920'li yıllarda Fransız etkisi ile bestelediği eserlerinin yanı sıra, daha çok Halk Türküleri ve oyun havalarını çokseslilendiren Cemal Reşid Rey, üçüncü dönem eserlerinde İslâm Mistisizmi'ne yönelmiş, aynı zamanda yüksek sanat üretiminin yanı sıra kent kültürüne yönelik eğlence müziğini de önemsemiş, bu bağlamda operetler bestelemiş, birbirinden tamamen farklı ve uzak iki ayrı dil ve üslupta müzik üretiminde bulunmuştur.

Besteci, Mistisizm'e yöneldiği eserlerinde, Yunus Emre'nin, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin ve İslâm Felsefesi'nin önemli isimlerinin dizelerini kullanmış, “Mistik” adlı eserinde Mevlâna'nın Mesnevi'sinin 18 beyitlik giriş bölümünü işlemiştir. Bu yaratı evresinde kendisinin de belirttiği gibi tek sesli tasavvuf müziğinde bambaşka duygular ve ritimlerle buluşan ve her birini ayrı ayrı eserlerinde işleyen besteci, bulunduğu dönemin özgür ve karmaşık polifonik yapısını da eserlerine aktarmıştır. Rey, Modern yüzyıl müzik özellikleri gereğince, eserinde armoni kurallarına çok bağlı kalmamış, Mevlâna gibi önemli bir düşünürün eserinin tasavvufî dizeleri ile yine kendince bir kural, bir yeni müzik disiplini oluşturmaya çalışmış, ritimde ve armonide 20. yüzyıl müzik kuralları çerçevesinde tasavvuf müzik türü olan “Mevlevî Müziği” etkisini yaratmayı amaçlamıştır. Müziğinin zengin duygusunu, seçtiği yapıtın sözleriyle birleştiren besteci, aslında iç dünyasından madde dünyasına seslenmiş ve anlatmak istediklerini Mesnevi aracılığı ile dile getirmiştir.

Eser, metin olarak incelendiğinde, Mesnevi'nin özeti niteliği taşıyan giriş bölümünde kullanılan "Ney" sembolü ile Hz. Muhammed'in işaret edildiği görülmektedir. Tanrı ile kul arasındaki görevinden ötürü, Ney'den çıkan her nota Tanrı'nın isteklerini bildirmektedir.

Ulusal bir besteci olmasının yanı sıra evrensel değerlerde de eserler ortaya çıkaran Rey, "Mistik" eserinde kendi manevi eğilimini de ön plana çıkartarak Mevlâna ile duygu birliğine gitmiş, manevi dünyasının maddi dünya ile kaynaşamadığını yansıtmaya çalışmıştır. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi yüksek sanat eserleri ile kent kültürüne ait bestelediği eserler birbirinden çok uzak dünyalardır.

Tüm insanlığa hitap eden Mevlâna'nın sözleri, yine tüm insanlığa hitap edebilecek bir duygu yoğunluğu olan bu eser ile Rey tarafından birleştirilmiştir. Nasıl ki Tanrı aşkı evrensel ise, müzik de evrenseldir. İşte bu yüzden evrensel bir nitelik taşıyan Mevlâna'nın Mesnevî Mukaddimesi yani diğer adıyla Mistik eseri, müziğin Tanrı aşkı ile birleştiren en dikkat çekici eserlerden biri olarak görülmektedir.

Bu çalışma ile, çok az ele alındığı düşünülen Cemal Reşid Rey eserlerinden biri olan "Mistik" eseri için kaynak oluşturmak amaçlanmış, özgün eser analizi ile katkıda bulunulmuştur.

KAYNAKLAR

- [1] Alaner, B., Baloğlu, Ç.: (2011), “*Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları – Yayıncıları ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser*”, T.C. Anadolu Üniversitesi Atatürk Müzik Araştırmaları Merkezi Yayınları, Eskişehir, Türkiye, 37.
- [2] Altar, C. M.: (1993), “*Opera Tarihi IV*”, Kültür Bakanlığı, Ankara, Türkiye, 264-265, 269, 274-278, 280-281.
- [3] Alimdar, S.: (2016), “*Osmanlıda Batı Müziği*”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Türkiye, 6, 9, 16, 23, 26-27, 175.
- [4] Arel, H. S.: (1974), “*Türk Musikisi Nazariyatı*”, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği Yayınları, İstanbul, Türkiye, 21, 22, 23, 125.
- [5] Aytepe, O., Prof. Dr.: (2011), “*Herkes İçin Osmanlı Tarihi*”, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, Türkiye, 119, 134-136, 143-146, 161-164, 168-169.
- [6] Ceylân, C.:(2010), “*Mevlânâ’dan Önce ve Sonra Mesnevî*”, Rûmî Yayınları, İstanbul, Türkiye,23-24.
- [7] Çubukçu, İ. A., Prof. Dr.: (1986) “*Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, No: 174, Ankara, Türkiye, 5, 8.
- [8] Davison, R. H.: (2005: İkinci Basım), “*Osmanlı İmparatorluğu’nda Reform, 1856 – 1876*”, (Çeviri: O. Akınhay), Princeton University Press, Princeton, USA, (Orijinal Basım Yılı: 1963) 9, 25-26.
- [9] Gölpınarlı, A.: (1990), “*Mesnevi Tercemesi ve Şerhi*”, 1. Cilt, 3. Basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, Türkiye, 15, 17, 20-22.
- [10] İlyasoğlu, E.: (1988), “*Çağdaş Türk Bestecileri*”, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 25-27, 30-33.
- [11] İlyasoğlu, E.: (2005), “*Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*”, Dünya Kitapları, İstanbul, Türkiye, 244-245.
- [12] Kaygısız, M.: (2000), “*Türklerde Müzik*”, Kaynak Yayınlar, İstanbul, Türkiye, 175, 208-209, 231-233, 277.
- [13] Rey, C. R.: (2007), “*Orkestra Yazuları*”, Pencere Yayınları, İstanbul, Türkiye, 9, 22-23.
- [14] Sarı, E.: (2016), “*Mesnevi’den Hikâyeler*”, Net Medya Yayıncılık, Antalya, Türkiye, 7.
- [15] Kürkçüoğlu, S.: (2006), “*Ahmed Adnan Saygun ve Kerem Operası*”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 13-16.
- [16] Uçarsu, H., Prof. Dr.: (2018), Kişisel Görüşme(30.04.2018), (T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Konservatuarı, İstanbul)
- [17] Karlıbel, Aydın.: (2018), Kişisel Görüşme(13.05.2018), (Mecidiyeköy, İstanbul)

- [18] WEB_1, 2015, Âşık Paşazade, Prof. Dr. Halil İnalçık, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu, http://www.turktarih.com/osmanli_devletinin_kurulusu.html, 27.12.2016.
- [19] WEB_2, 2017, Yeni Rehber Ansiklopedisi, Bab-1 Ali, www.beyaztarih.com/ansiklopedi/babiali, 20.07.2017.
- [20] WEB_3, 2017, Güneş Yakartepe, Abdülaziz Dönemi Müzik-Musiki ve Sanat Durumu, <http://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-ve-muzik/abdulaziz-muzige-iligisi/abdulaziz-donemi-muzik-musiki-ve-sanat-durumu/>, 13.07.17.
- [21] WEB_4, 2017, Güneş Yakartepe, Sultan V. Murad Osmanlı Batı Müziği İlgisi, <http://osmanli.site/osmanli-muzik-musiki-sultan/muzisyen-bestekar-padisah-sultan/sultan-v-murad-muzisyen-bestekar-piyani-padisah/>, 17.07.17.
- [22] WEB_5, 2016, Güneş Yakartepe, II. Abdülhamit Döneminde Musiki ve Sanat, <http://abdulhamid.site/abdulhamid-ve-eserleri/osmanli-sultani-2-abdulhamid-kimdir-donemi-muzik-ve-sanat/>, 27.11.17.
- [23] WEB_6, 2017, Halife Abdülmecid Efendi, <http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Sultans.aspx?KisiId=8>, 29.07.2017.
- [24] WEB_7, 2017, Cumhuriyet'in İlanı, <http://www.meb.gov.tr/belirligunler/10kasim/inkilapları/siyasi/cumhuriyet.htm>, 14.08.2017.
- [25] WEB_8, 2015, Mehtap Aydın, Türk Beşleri'nin Eserlerinde Gelenekli Müziklerimize İlişkin Unsurların Kullanımları ve Bu Unsurların Kullanımları Ekseninde İki Örnek Piyano Eserinin Analizi, <http://www.ayk.gov.tr/icanas38/muzik-kulturu-ve-egitimi-music-culture-and-music-education-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0-%D0%B8-%D0%BC%D1%83/>, 20.08.17.
- [26] WEB_9, 2018, Hz. Mevlâna'nın Hayatı, <http://www.mevlana.com/>, 13.02.2018.
- [27] WEB_10, 2013, Doğanhan Murat Yücel, Mevlâna Felsefesi, Düşünce, Fikir ve Anlayışı, <http://www.dmy.info/mevlana-felsefesi/>, 13.02.2018.
- [28] WEB_11, 2018, Mesnevi Nedir, Mesnevi'nin Özellikleri, <https://www.edebiyatciyim.com/mesnevi-nedir-mesnevinin-ozellikleri/#2>, 05.03.2018.
- [29] WEB_12, 2018, Mesnevi Nedir, Mesnevi'nin Özellikleri Nelerdir, <http://www.dilededebiyat.net/turk-edebiyati-tarihi/islamiyetin-etkisindeki-turk-edebiyati/divan-edebiyati/divan-siirinin-genel-ozellikleri/divan-siiri-nazim-bicimleri/mesnevi-nedir-ozellikleri-nelerd>, 05.03.2018.

ESERİN PİYANO EŞLİKLİ NOTASI



Sa. Seto Kırksıncıya
en iyi dileklerle,
A. Korulu
S. 9 2017

CEMAL REŞİT REY

MİSTİK

Piyano -Şan

CEMAL REŞİT REY

MİSTİK

(Şan ve Orkestra için Poem)

Mevlana Celaleddin Rumi'nin 800ncü Doğum Yıldönümü vesilesi ile Piyano-şan için düzenleyen : Aydın KARLIBEL (2007)

MEVLANA CELALEDDİN RUMI'nin MESNEVİ sinin ASAF HALET ÇELEBİ tarafından türkçeye tercüme edilen başlangıcından alınmıştır.

Neyin ayrılıklardan nasıl şikayet ederek neler hikaye ettiğini dinle:

“Beni kamışlıktan ayırdıklarından beri feryadımdan erkek kadın ağlamaya başladı.”

“İhtiyak derdini anlatabilmem için parça parça olmuş bir yürek isterim.

“Aşlından uzak kalan vuslat zamanını tekrar arar. Ben her cemiyette ağladım,halleri iyi veya fena olanlarla arkadaş oldum. Herkes kendi zannince bana dost oldu; fakat benim içimden sınıımı aramadı.

“Sırrımı faryadımdan uzak değildir fakat her göz ve kulakta onu anlayacak nur yoktur.”

Bu neyin sesi ateştir, rüzgar değildir.

Aşkın ateşi neye, coşması şaraba düştü.

Ney, sevgilisinden ayrılan herkese dosttur. Onun perdeleri perdelerimizi yırttı.

Ney gibi hem zehir, hem hanzehiri kim görmüştür, ney gibi ihtiyaklı bir dostu kim görmüştür ?

Ney kan dolu olan yolu, Mecnunun aşk hikayelerini söyler.”

Bu akıla mahrem olan bihuş olanlardan başkası değildir;dili arayan kulak gibi...

Gamdan günlerimiz vakitsiz geçti.

Günler elemlemlerle arkadaş oldu. Günler geçerse zararı yok, geçsin.

Yalnız zen kal, ey eşsiz pak olan....

MİSTİK

Cemal Reşid REY
(1904-1985)

Piyano-şan partisiyonu: Aydın KARLIBEL (2007)

Lento ♩ = 50

Şan
(Arp, Vc, Cb. pizz.) Ne - yin ay - n - lık - - - - lar - dan na -

Piano

4
an
sil şi - ka - yet e - de - rek ne - ler hi - ka - ye et - ti - ği - ni - din - le

io.

7 (1)
an
(V.ni) *espressivo* (C.angi. solo)
io. *p* *ma molto esp.*

10
Şan
be - ni ka - muş lık dan a - yır

io.

13 *Un poco piu lento*

dik la rın dan be ri fer ya dım dan er kek ka

un poco rit.

(C.fag.,Fag.,Vc.,Cb.)

p *sempre espressivo*

16

dın ağ la ma ya baş la dı

5

18 *Moderato* ♩ = 208

İş - ti - yak der di

(1.er Cor, bouche) (C. angl.)

pp

(Vc.,Cb. pizz.)

22

ni an ya ta bil mem i çin

25

S

par ça par ça ol muş ol muş bir

28

S

yü rek bir yü rek is

31

S

te rim

p Corni (bouche)

34

S

As İn dan

(C. angl., Clar.)

37

u zak ka lan

40

Un poco agitato.....

vus lat za ma

(V.ni)

p

ed.....a c c e l e r a n d o

43

ni ni tek rar a

46

Un poco piu moderato $\text{♩} = 96$

rar Ben her ce mi

(Trp)

p

49 un poch. rit... A Tempo (senza agitazione)

S. yet te ağ la dım

52 (Fl. Ob.) Hal le ri i yi ve ya

p molto espressivo

55 fe na o lan lar la ar ka daş ol

58 dum her kes ken di

61

zan nın ce ba na dost ol

64

du

6

67

Fa kat be nim i çim

70

den sı rı mı

73

S.

a ra ma dı

76

S.

sır rım fer ya

7

79

S.

dim dan u zak de ğil

82

S.

dir Fa kat her göz ve ku

85

lak da o nu an la ya cak nur

88 (8)

yok dur

91

Bu ne

94

yin se si a teş dir

97 9 Piu lento $\text{♩} = 72$

S. Ruz gar de ğil dir

102 *A f f r e t t a n d o*

S.

106 *u n p o c o* *Meno lento* $\text{♩} = 88$

S.

109

S. Aş kın a te şi ne ye coş ma sı şa ra ba düş

112

dü Ney sev gi li sin den ay ri lan

Accelerando poco a poco.....

115

her kes e dost dur

118 (10) A Tempo

122

O - nun...

125 *A c c e l e r a n d o*

S. per - de - le - ri per - de - le - ri - - mi - zi yit - di

128 (11) *Piu agitato* ♩ = 104

S. Ney gi - bi

130

S. hem ze - hir hem ze - hir hem pan - ze - hi - ri kim gör -

133

S. müş dür Ney gi - bi iş - ti - yak

136

li iş ti yak li bir dos tu kim gör

139

müş dür Ney

(12)

Accelerando.....

142

kan do lu o lur yo lu Kan do lu o

p o c o a

145

lan yo lu Mec nu nun aşk

148

S. hi ka ye le ri ni söy

150 (13) Sempre piu agitato ♩ = 120

S. ler Bu a kı la mah

153

S. rem o-lan bi huş o-lan - lar - dan baş - ka - sı de-ğil - dir

(14)

156

S. Di - li a - ra yan ku - lak

160

ol - du - ğu gi - bi

ff

15

Moderato $\text{♩} = 208$ (Ben ritmico)

164

Gam - dan gün - le - ri - miz

167

va - kit - siz ge - ç - di Gün - ler

l e r a n d o.....

170

e - lem - ler - le ar - ka - daş ol - - - du

173 *Agitato* $\text{♩} = 116$ 16. Bölme

176 *Accelerando*.....

179 *Rit.....* *Piu lento* $\text{♩} = 80$

Gün - ler ge - çi - yor

183 (17) *Subito animato* $\text{♩} = 112$ *Rit. molto....*

za - ra - nı yok Geç - sin Fa -

188 *Primo tempo (lento)* ♩ = 50

kat sen kal ey eş

191 *(Un poco meno lento)* ♩ = 72

siz pak o lan

(Fag., C.fag., soli)

(vc., Cb. pizz.)

ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Marmaris'te doğdu. İlk, Orta ve Lise öğrenimini Marmaris'te tamamladıktan sonra 2006 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera Ana Sanat Dalı'nda öğrenim görmeye hak kazandı. 2011'in Haziran ayında başarılı bir ortalamayla mezun oldu. 2012-2013 Eğitim-Öğretim Yılı'nda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi'nde Pedagojik Formasyon Eğitimi'ni tamamladı. Üniversite yıllarından bu yana Aydın Uştuk, Alper Kazancıoğlu, Güzin Gürel, Licinio Montefusco, Ümit Daşdöğen, Seta Kürkcüoğlu gibi isimlerle teknik ve repertuvar çalışmalarını yaptı ve bu zamana kadar birçok ustalık sınıfına aktif katılımında bulundu. Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Oyunculuk Bölümü'nde 2014-2015 Eğitim-Öğretim Yılı'nda Şan ve Solfej Dersleri; 2015-2016 Eğitim-Öğretim Yılı'nda, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü'nde Müzik Tarihi dersleri; 2016-2017 Eğitim-Öğretim Yılı'nda yine aynı bölümde Çağdaş Müzik Akımları dersleri vermeye başladı. Kasım 2016-Haziran 2017 tarihleri arasında İstanbul Eğitim ve Araştırma Hastanesi Kulak Burun Boğaz Hastalıkları Polikliniği Ses Hastalıkları Kliniği'nde gönüllü klinik gözlemci olarak bulundu. Marmara Üniversitesi'nin 2018'in Nisan Ayı'nda düzenlediği Dünya Ses Günü Sempozyumu'na "Profesyonellerde Performans İlintili Ses Hijyeni" adlı konu başlığıyla konuşmacı olarak katıldı. Bu zamana kadar "Foniyatri" ile ilgili pek çok eğitime dinleyici olarak katılımında bulundu. Şu anda, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki görevine ve 2017'nin Ekim ayından itibaren, Yeditepe Üniversitesi İhtisas Hastanesi Kulak Burun Boğaz Hastalıkları Anabilim Dalı'nda klinik gözlemine devam etmektedir.