

**TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK MÜZİĞİ'NİN SEYRİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esra BAVATIR

404011006

175070

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 26 Nisan 2004

Tezin Savunulduğu Tarih : 20 Mayıs 2004

Tez Danışmanı : Yrd.Doç. F.Cengiz ÜNAL

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Selahattin İÇLİ

Yrd.Doç. Şerife GÜVENÇOĞLU

MAYIS 2004

ÖNSÖZ

Bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Yüksek Lisans Tezi" olarak hazırlanmıştır.

Tanzimat'ın ilanından Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde müziğimizde meydana gelen değişiklikler, tez çalışmasının konusunu kapsamaktadır.

Tarih boyunca varlık göstermiş uygarlıklar, özgün toplumlar görüntüsünde olmalarına karşın; birbirlerinin kültürlerine doğal bir ilgi duymuşlar, bu ilgi de kültürler arası alışverişi doğurmuştur.

Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma hareketleri ile değişim gösteren müziğinin Tanzimat'tan, Cumhuriyet'e gelene kadar hangi evrelerden geçtiği ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada bana yardımcı olan Danışman Hocam Yrd. Doç. F. Cengiz Ünal'a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul
26.04.2004

Esra BAVATIR

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
TÜRKÇE ÖZET	V
İNGİLİZCE ÖZET	VI
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. TANZİMAT VE DÖNEMİN MÜZİK ANLAYIŞI	2
1.1.Tanzimat'tan Önce Türk Müziği'nin Genel Görünümü	2
1.2.Tanzimat Dönemi	6
1.2.1.Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı'nın Siyasal Durumu	7
1.2.2.Tanzimat'ın İlanı	9
1.3.Tanzimat Dönemi'nde Kültürel ve Sanatsal Faaliyetler	12
1.3.1.Tanzimat Dönemi Müziği	14
BÖLÜM 2. TANZİMAT SONRASI-CUMHURİYET ÖNCESİ GEÇİŞ DÖNEMİ	18
2.1.XIX. Yüzyılın İkinci Yarısındaki Sanat ve Müzik Ortamı	18
2.2.XX.Yüzyılın İlk Çeyreğindeki Sanat ve Müzik Ortamı	26
BÖLÜM 3. TANZİMAT DÖNEMİ MÜZİĞİ'NİN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİĞİ'NE ETKİSİ	33
SONUÇ	41

KAYNAKLAR	42
------------------	-----------

EKLER

EK-A: 1890'ların Sonlarında Bir Askeri Okul Bando Müzikası	45
EK-B: Bir Konser Programı	45
EK-C: İstiklal Marşı'nın İlk Nota Basımının Kapağı	46
EK-D: Darü'l-Elhan Müzisyenleri	47
EK-E: Atatürk'ün Meclis Konuşmalarından Bir Bölüm	47
EK-F: Posta Pullarında Müzisyenler; Hacı Arif Bey	48
EK-G: Posta Pullarında Müzisyenler; Tanburi Cemil Bey	49

ÖZGEÇMİŞ	50
-----------------	-----------

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK MÜZİĞİ'NİN SEYRİ

ÖZET

Bu çalışmada Türk Müziği'nin Tanzimat Fermanı ve Cumhuriyet gibi iki önemli tarih süreci sırasında geçirdiği evreler incelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu Tanzimat Fermanı'nın ilanından önce ilk olarak III.Selim Dönemi'nde Batılılaşma hareketleri ile tanışmıştır. III.Selim'in müzisyen kimliği ile Batılılaşmanın Türk Müziği üzerindeki ilk görüntüleri ve III.Selim'in bu alandaki denemeleri ortaya çıkmıştır. Tanzimat Fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşmayı bir devlet politikası olarak seçmesi sonucunda, Türk Müziği'nde Batı etkisi iyiden iyiye hissedilmeye başlamıştır. Bu etki Cumhuriyet Dönemi'nde artarak devam etmiştir. Bu iki tarihsel dönemin yanı sıra, Tanzimat Dönemi Müziği'nin Cumhuriyet Dönemi Müziği üzerine etkisi de göz önünde bulundurulmuştur. Bu etkileşim sürecinde Tanzimat'la başlayan Batı hayranlığının her alanda olduğu gibi, müzikte de daha çok taklit yönünde geliştiği görülmüştür. Bu gelişim Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Müziği'nin ihmaline dahi yol açmıştır. Tanzimat Fermanı sonrası Türk Müziği'ne Batı'dan olumlu olarak nota yazısı, yeni form ve çalgılar ve plak kayıtları gibi teknik alanlarda yenilikler alınmıştır. Böylece Türk Müziği eserlerinin günümüze aktarımı sağlanmıştır. Ancak bu olumlu etkilerin yanı sıra Cumhuriyet Dönemi ve sonrasındaki süreçte Batı etkisinin Türk Müziği'ni olumsuz yönde de etkilediği görülmüştür. Şöyle ki; Türk Müziği radyolarda çalınmamış, okullarda Türk müziği eğitimi yapılmamış, 1975 yılına kadar Türk Müziği konservatuvarı dahi kurulmamıştır. Böylece Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Müziği'nin seyri sırasında Batı'dan hem olumlu hem de olumsuz anlamda etkilenildiği ve bugünkü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nın oldukça güç süreçlerden geçtikten sonra kurulduğu görülmüştür.

THE DEVELOPING OF TURKISH MUSIC FROM TANZİMAT TO CUMHURİYET

SUMMARY

In this project; the phases of Turkish Music were researched, during the Tanzimat Fermanı and cumhuriyet which both are very important parts of Turkish history. The first meeting with the West of the Ottoman Empire was at the Period of III.Selim which was before the Tanzimat Fermanı. With the musician side of III.Selim, the first apparition of the Westernization at the influence of the Turkish Music and the experiments of III.Selim about this area were come on the scene. After the Ottoman Empire choosen the Westernization as a government politicly with the Tanzimat Fermanı, the influence of the West at the turkish Music started to be seen clearly. This influence went on with increasing at the Period of Cumhuriyet. Besides these two historical periods, also the influence of the Period of the Tanzimat Music to the Period of the Cumhuriyet Music was kept in mind. At the phase of this interaction the admiration of the West which staeted with the Tanzimat was increased in every areas and also in music, to the direction of copying. This developing even caused to negligence of Turkish Music. after the Tanzimat Fermanı with good meaning some technical news were had from the West such as; note, new forms and instruments and records. In this way, the transfer of the Turkish Music's opus' were achieved so far. But besides these good influences, at the Period of Cumhuriyet and after, it was seen that, the influence of the West effected badly to the Turkish Music. Such that; the Turkish Music was not played on radios, was not learned at schools and even until 1975 the Turkish Music Conservatory was not established. In this manner, there were good and bad effects from the West from Tanzimat to Cumhuriyet of Turkish Music and it was seen that how this Conservatory of Turkish Music could be established after lot's of difficult phases.

GİRİŞ

Bir Türk-İslam uygarlığı olan Osmanlı İmparatorluğu, pek çok farklı kültürü de bünyesinde barındırmaktaydı. Bu kültürler topluluğu bir bütün teşkil etmekteydi.

Güçlü bir orduya sahip olan Osmanlı İmparatorluğu, XVIII. Yüzyıl başlarına gelinene kadar, bu bütünün korunmasında etkili olmuştur. Fakat bu yüzyıldan itibaren İmparatorluğun gerileyerek, savaşlarda yenilmesinin doğurduğu toprak kaybı, Batı'nın ordu alanında artık daha güçlü olduğu bilincini geliştirmiştir. Böylece de Batı ile her alanda etkileşim başlamıştır.

Tarihimizde önemli iki yaprak olan Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemleri ve bu dönemlerin meydana getirdiği değişikliklerin müzikal seyrinin ilginç görüntüsü bende bu alanda bir araştırma yapma isteği uyandırmıştır.

Türk Müziği'nin yıllar itibariyle ne gibi değişimlerden geçtiği ve Batı Müziği'nin bu yenilikler üzerindeki etkisi, kültür alışverişine bir örnek teşkil etmektedir. Bu etkinin olumlu bir yansıması olarak, yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bulunan pek çok değerli eserimizin günümüze kadar ulaşması ve gelecek kuşaklara da aktarılması, Türk Müziği'nin tarihsel gelişimi açısından önemlidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun "Batılılaşma Politikası" sürecinde, Tanzimat'la Cumhuriyet arasındaki dönemde kültür ve müzik sanatı alanında geçirdiği değişimin bilinmesinin; gerek kendi kültürünü yaşatmak, gerekse de dış dünyadaki müzik oluşumlarından haberdar olmak adına her genç müzisyenin taşıdığı bir sorumluluk olduğu inancındayım.

BÖLÜM 1 . TANZİMAT VE DÖNEMİN MÜZİK ANLAYIŞI

Türk Musikisi, çağlar boyunca pek çok tarihsel olayın etkisiyle değişimlere uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Fermanı'nın ilanı, dönüm noktası kabul edilen bir tarihsel olaydır ve her alanda büyük yankılar yaratmıştır. Tanzimat'tan sonra, Cumhuriyet Dönemi'ne gelinceye kadar, Türk Musikisi pek çok evreden geçmiştir. Bu iki önemli tarih çerçevesinde Türk Musikisi'nin seyri incelenirken, ilk olarak Tanzimat öncesi döneme bakmakta fayda vardır.

1.1. Tanzimat'tan Önce Türk Müziği'nin Genel Görünümü

Türk Musikisi, yakın geçmişten günümüze uzayan zaman dilimi içinde, bir kesim tarafından belli bir tarihsel dönemin, belli bir zümrenin, bir kesim tarafından da Osmanlı saray müziği ya da divan müziği olarak tanımlanmıştır. Türk, Arap ve Acem kültürlerinin bir sentezi olan tek sesli, makamsal ve öncelikle insan sesine dayanan Türk Musikisi, Tanzimat Dönemi'ne kadar Osmanlılar tarafından sadece musiki olarak adlandırılmıştır.^[1]

Bu noktada Türk Musikisi'nin ses aralıkları, makamları ve usulleri bakımından özgün bir yapısının olduğunu ve asla yukarıda adı geçen kültürlerin bir sentezi olmadığını belirtmekte fayda görüyorum. Türk Musikisi; kendine özgü ses sistemiyle, Batı Müziği Ses Sistemi ile beraber kabul gören iki büyük ses sisteminden birisidir ve bu özel yapısı nedeniyle bir sentez müziği olmaktan çok uzaktır.

[1].“Geçmişten Günümüze Türk Müziği”,Aşk ve Hüzün,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

Tanzimat öncesi Osmanlı toplumunun merkezi kültüründe tek musiki türü vardı; bugün “klasik” denilen, okumuş çevrenin musikisi: Osmanlı şehir musikisi. Yerel nitelikteki halk musikisi türleri ile gayrimüslim cemaatlerin dini ve dindışı musikileri birer “çevre” musikisi niteliğindeydi. Osmanlı şehir musikisi bu çevre musikilerinin üzerinde, daha yüksek bir düzeyde oluşan, toplumun çeşitli kesimlerini ortak bir dilde birleştiren merkezi bir musikiydi.^[2]

Osmanlı toplumunda musiki icra'ı belli birtakım yerlerde yapılırdı. Saray'da Enderun adı verilen bölüm, çeşitli saray ve devlet hizmetleri için eleman yetiştiren bir okul niteliğindeydi. Burada musiki de öğretilir ve icra edilirdi. Askeri müzik Mehterhane'nin ve mehter takımlarının işiydi. Dini musiki, musikiye yer veren tariklerin dergahlarında, özellikle Mevlevi ve Bektaşî dergahlarında icra edilirdi. Din dışı eğlence müziğine de, şehzadelerin sünneti, düğünler gibi özel olaylar için düzenlenen alaylar dışında, devlet büyüklerinin, zenginlerin konaklarında düzenlenen özel toplantılarda ya da aşık kahvelerinde yer verilmiştir.^[3]

Musikideki bu genel görünüm, XVIII. yüzyılda Osmanlı'daki kültürel yapının önce sarsılmaya başlaması, daha sonra bu yüzyılın sonlarında görülen batı etkisi, ardından XIX. yüzyıl ortalarında bu etkinin imparatorluğun “Batılılaşma” politikasına dönüşmesiyle değişime uğramıştır. Batılılaşma süreci sırasında imparatorluğun siyasal, sosyal ve ekonomik hayatıyla beraber, kültür ve sanat anlayışı da yeniliklerin etkisi altında kalmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yükseliş döneminin başlangıcı, Batı'da Ortaçağ'ın sonuna rastlar. Bu dönem, Batı'da “çoksesli” müziğin başladığı dönemdir. Batıcılık anlayışının doğurduğu kültür alışverişi sonucunda, imparatorluğun başındakiler sanatın diğer alanlarıyla beraber müzik alanında da yeniliklerle ilgilenmeye başlamışlardır.^[4] Musiki alanında bu değişim özellikle III.Selim Dönemi'nde (1789-1807) doruk noktasına ulaşmıştır. Batı Müziği bu dönemde saraya girmiştir. Ancak genel olarak dönemin müzik hareketleri incelendiğinde; dönemin kendinden önce gelen Klasik Dönem'in geleneksel yapısının pek dışına

[2].Bülent Aksoy,“Cumhuriyet'in Sesleri”,*Cumhuriyet Dönemi Musiki'sinde Farklılaşma Olgusu*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.30

[3].“Geçmişten Günümüze Türk Müziği”,Aşk ve Hüzün,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

[4]. Esra Bavatır,*Avrupalılaşmanın Osmanlı Saray Müziği'ne Etkileri*,İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Temel Bilimler Bölümü Bitirme Çalışması,İstanbul 2001,s.4

çıkmadığı görülür. Buna rağmen; yeni bir bakış açısı yakalanmış, form ve makamlar geliştirilerek pek çok yeni eserler ortaya koyulmuştur. Dönem bir köprü görevini üstlenerek, hem geleneksel üslubu koruyup günümüze taşımış, hem de yeni bir üslubu başlatmıştır.^[5] III.Selim bestekar kimliğiyle verdiği eserlerin yanı sıra, nota, form, makam ve usul alanlarında da pek çok yeniliğe öncülük etmiştir. Dönemin en büyük yeniliği “şarkı” formunun çok fazla kullanılmasıdır.

III.Selim'den sonra tahta geçen II.Mahmud yeniliklerin takipçisi olmuştur. 1826 yılında Yeniçerilik kaldırılırken, bu ocağın askeri bandosu demek olan Mehterhane de kapatılmış, bu arada başına batılı musikiciler getirilerek “Muzıka-i Hümayun” kurulmuştur. O zamana kadar Türk Musikisi sanatkarları Enderun, Mehterhane ve Mevlevihanelerden yetişiyorlardı. Muzıka-i Hümayun kurulduktan sonra bu müessesenin bir de Türk Musikisi kısmı açılmıştır.^[6] Yeni yaratılan Asakir-i Mansureyi Muhammediye kuvvetlerinin bir unsuru olarak, Enderun mektebinin mensupları tarafından oluşturulan bu muzıkanın başına önce İstanbul'da bulunan Monsieur Manguel getirilmiş, ancak hizmeti yeterli görülmediği için azledilmiştir.^[7] Bunun üzerine ünlü operacı Gaetano Donizetti'nin kardeşi, Guiseppe Donizetti, “Osmanlı Muzıklarının Eğitmeni” olarak İstanbul'a gelmiştir.^[8] Bu ilk bando, çağdaş bir monarşinin hükümdarı imajını vermeye çalışan II.Mahmud tarafından, yabancı devlet adamlarına verilen yemeklerde, padişahın muhtelif teftiş ve halka görünüşlerinde, resmi şenliklerde görevlendirilmiştir.^[9]

Böylece Batı Müziği iyiden iyiye Osmanlı'da yer etmeye başlamış ve zamanla halk kademesinde de tanınmıştır. Muzıka-i Hümayun, zaman içinde Merkez'in (sarayın ve padişahın) müzik zevkine, yaklaşımına göre nitelik değiştirmiş, özellikle Abdülmecid Dönemi'nde gelişip, Avrupa'nın ünlü müzisyenlerinin ilgisini çekecek düzeye gelmiş (Franz List, Luigi Arditi, August Von Adelburg, Vieuxtemps gibi önemli müzisyenlerin ziyaretleri bu döneme rastlar) ve opera-operet kültürünü, orkestra geleneğine geçişi hazırlamıştır.^[10]

[5].Bavatır,a.g.e.,s.10

[6]. *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*, Sayı 12, İstanbul 2003, s.52

[7].Selim Deringil, 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Müzik, s.32

[8].Bülent Aksoy, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C.V, s.1216

[9].Deringil,a.g.e.,s.32

[10].Gönül Paçacı, “Cumhuriyet'in Sesleri”, *Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul 1999, s.10

Tanzimat öncesi dönemde çok değerli müzik adamları eserler meydana getirmişlerdir. XIX. yüzyılın başından Tanzimat Dönemi'ne doğru; Rum asıllı bestekâr *Tanbûrî İsak* (1745-1814), Nâyî Osman Dede'nin torunları ve mevlvî bestekârlar *Ali Nutkî Dede* (1762-1804), *Abdûlbâkî Nâsır Dede* (1765-1821) ve *Abdûrrahim Kûnhî Dede* (1769-1831), mûsikîşinas padişah III.Selim (1761-1808), tanbûrî mûsikîşinas *Nûman Ağa* (1750-1834), Kômürcüzâde *Hâfız Mehmet Efendi* (ö. 1835), kendi adını taşıyan nota sistemini îcâd eden Ermeni asıllı mûsikîşinas *Hamparsum Limoncuyan* (1768-1838), ünlü bestekâr *Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi* (1778-1846), bestekâr *Şâkir Ağa* (1779-1840) ve kardeşi *Kemânî Mustafa Ağa* (ö. 1840), Enderun mûsikîşinaslarından *Kemânî Rıza Efendi* (1780-1852) ve musikişinas padişah *II.Mahmut* (1785-1839), gibi değerli sanat adamları karşımıza çıkmaktadırlar.^[11] Bestekar yönlerinin yanı sıra Abdûlbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limoncuyan nota yazısı üzerine yaptıkları çalışmalarla da döneme katkıda bulunmuşlardır.

Bu dönemin bestekarlarından bahsederken Hammamizade İsmail Dede Efendi'ye ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. İsmail Dede, Osmanlı tarihinin en bunalımlı dönemlerinden birinde yaşadı. Bir uygarlık ve kültür değişimi üzerinde daha da hızlanan bir toplumsal çöküş ortamında yetişti. Yenilik hareketlerinin yarattığı tepkilerden doğan kanlı olayları gördü. III.Selim Dönemi'nin sınırlı Batılılaşma eğilimlerini, II.Mahmud Dönemi'nin hem Doğu'ya hem de Batı'ya yönelişlerini, Abdülmecid'in toplu bir yenileşmeyi öngören Batıcılığını izledi. Kabakçı Mustafa Ayaklanması, III.Selim'in öldürülmesi, Alemdar olayı, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, Mehterhane'nin yerine kurulan Muzika-yı Hümayûn ile ilk resmi Batı müziği öğreniminin başlaması, Tanzimat Fermanı, yaşadığı yılların önemli olaylarıdır. Yaşama biçiminde, kültür ve sanatta görülen "yeni" ile "eski", "geleneksel" ile "yabancı" arasındaki çatışmaya bu değişme süreci yol açmıştır. Bunu izleyen iki yüzyılda Türkiye'nin müzik dünyasında baş gösteren ikilik, daha Dede'nin yaşadığı yıllarda bile büyük gerginlik yaratmıştı. Dönemin bu çelişkileri, huzursuzlukları onun müziğini etkilemiştir.^[12]

[11].Ozan Yarman,*Türk Musikisi'nin Kısa Bir Tarihçesi*, www.turkmusikisi.org/makaleler

[12].*Hammamizade İsmail Dede Efendi*,T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, www.discoverturkey.com/kultursanat/tb-dede.html

Müziğin her türüne açık tutumunun bir ürünü olarak yapıtları, Türk müziğinin her düzeyde o güne kadar ki gelişiminin geniş ve yetkin bir özetidir. İtrî'den sonra gelen besteciler arasında hiçbirinin sanatı Dede'nin ki ölçüsünde toplayıcı değildir. O, gitgide gelişen teknik ustalığıyla Klasik üslubun bütün inceliklerini yansıtmıştır. Genel olarak Klasik üsluba bağlı kalmış olmakla birlikte, çağdaşlarında bulunmayan bir yenilik çabası da görülür. Sanatının ayrı bir yönü olan bu özellik, Klasik üslubu içinden değiştirmek isteyen bir anlayışın ürünüdür. Gerçi bu yenilik arayışı onunla başlamış değildir, daha öncekilerde de aynı doğrultuda bir çaba görülür; ama bu arayış Dede'de en ileri noktasına ulaşır.^[13]

Yenilikçi yönü, eski ile yeniye yadırgamadan kaynaştırabilmesi ve üslubuyla kendinden sonraki tüm bestecileri etkilemiş olması dolayısıyla Dede Efendi'nin musikimizde ayrı bir yeri vardır. Bu yüzden üslubu "Dede Efendi Tavrı" diye nitelendirilir.^[14]

Tanzimat öncesi dönemde Türk Müziği'nin genel görünümüne baktığımızda; Batı kültürü ile tanışma ve bu kültürün etkisiyle Türk Müziği'nin değişim sürecine girmesi ön plana çıkmaktadır. Batı Müziği'nin saray dışında, halk kademesinde de tanınmaya başlaması bu dönemin ilgi çekici bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

1.2.Tanzimat Dönemi

Tanzimat Dönemi, tarihimizde dönüm noktası olarak kabul edilen ve bugünüümüzü anlamada çok önemli ipuçları taşıyan bir dönemdir. Bu özelliğinden dolayı Tanzimat Dönemi'ni incelerken, bu dönemi hazırlayan faktörleri de göz önünde bulundurarak Tanzimat'tan önceki ortama kısa bir göz atmakta fayda vardır. Bu bölümde öncelikle Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı'daki siyasal ortam, dönemin öncesi ve gelişimiyle beraber incelenecektir. Daha sonra Tanzimat'ın ilanı ve doğurduğu sonuçlar üzerinde durulacaktır.

[13].A.g.e.

[14].A.g.e.

1.2.1. Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı'nın Siyasal Durumu

Osmanlı Uygarlığı, özü itibariyle bir Türk-İslam kültürü olmakla beraber, imparatorluğu oluşturmuş olan diğer etnik ve dinsel kültürlerin de katıldığı bir birleşimdi. Bu birleşim; Batı'daki sınıf ayrılıklarının aksinde bir görüntü çizmektedir ki, bu da sınıfların arasında kültürel bir birliktelik ortaya koymaktadır.

XVII. asır, Osmanlı "Gaza Devleti"nin Avrupa'yı, yani "Diyâr-ı Küfr"ü, "Diyar-ı İslâm"a çevirme ideallerinin yavaş yavaş değiştiği ve artık yer yer aksaklıkların görülmeye başlandığı bir dönemdir. Bilhassa yöneticiler arasındaki siyasi çekişmeler ve iktidar kavgası, ekonominin daralması, paranın değer kaybetmesi, rüşvetin yayılması, ehil olmayanların rütbe kazanması ve bürokratların iktidardan pay kapmak için askerleri isyana sürüklemeleri, ülkeyi içinden çıkılmaz badirelere sürükler. Ortam öylesine güvensizleşmiştir ki, padişahlar devlet işlerini emanet edecek ehil insanlar bulamazlar. Diğer taraftan devşirme ve dönme bürokratlar kendi çıkarlarını halkın isteklerinden üstün tutmaya başlamıştır.^[15]

Böylece Osmanlı'nın kültürel yapısı XVIII. yüzyıl başlarından itibaren sarsılmaya başladı. Osmanlılar asıl dehalarını, yarattıkları imparatorluğun örgütlenmesinde göstermişlerdi.^[16] Kültürel yapının sarsılması ve Osmanlı düzeninin çözülmeye başlaması sonucunda; Avrupa ile girilen savaşlar yenilgiyle sonuçlanmaya ve bu da sürekli toprak kaybına neden olmaya başladı. İmparatorlukta Batı'nın artık askeri alanda daha güçlü olduğu fikri yaygınlaştı ve zamanla yerleşti. Giderek bu değişim yalnızca askeri alanda değil, diğer pek çok alanda da etkisini göstermiştir. Bu etki; dönemin aydınlarının Osmanlılık akımının yetersizliğini ileri sürerek, karşı tez olan Batıcılık akımını geliştirmelerine yol açmıştır.

Gerek imparatorluğun askeri alandaki başarısızlıkları, gerekse Avrupa ile ilişkilerin artması sonucunda XVII. yüzyılın sonlarına doğru Batı'daki değişikliklerin farkına varılmıştır. Batı'nın askeri kuruluşlarından örnek alma çabaları sonucunda Osmanlı Ordusu'nda ilk ıslahat hareketine kalkışan padişah II.Osman oldu. Bu yenilik hareketleri I.Mahmut (1730-1754), I.Abdülhamit (1774-1789) ve özellikle III.Selim (1789-1807) Dönemi'nde daha da ileri götürülmüş olmasına karşılık sürekli

[15].Muzaffer Taşyürek, *Sonun Başlangıcı: Tanzimat*, www.enfal.de/otarih63.htm

[16].*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C.XXII, s.8947

geleneksel Osmanlı kültürünün tepkisini almış, Selim'in 1807'de tahttan indirilmesi ile de bir süre kesintiye uğramıştır. III.Selim, imparatorluğu sırasında Batı'da kurduğu Osmanlı elçilikleriyle, Avrupa hakkında sürekli bilgi edinmiş ve bu da imparatorluğun Batı modelini seçmesine yol açmıştır.

III.Selim'den sonra tahta geçen II.Mahmut, kesintiye uğramış olan ıslahat hareketlerini tekrar canlandırarak, yeniliklerin önündeki en büyük engel olan Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmış; "Asakiri Mansure-i Muhammediye" adında yeni bir ordu kurmuş ve bu orduya subay yetiştirmek için de "Mekteb-i Harbiye" adlı okulu açmıştır. Böylece de bugünkü Türkiye Cumhuriyeti Ordusu'nun temelleri büyük ölçüde atılmıştır.^[17]

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile başlayarak Sultan II.Mahmud döneminde ortaya çıkan yenilik hareketleri ve Sultan Abdülmecid'in tahta çıkar çıkmaz ıslahat hareketlerine devam etmek amacıyla olduğunu göstermesi Osmanlı devlet yapısındaki değişimin başlangıcıydı.

Osmanlı'da toplumsal hastalıkların gizlenemeyecek ölçüde artmasıyla, Osmanlı bürokrasisi Avrupa'ya bir başka gözle bakmaya başlamıştır. "Lale Devri" batılılaşma hareketlerinin dönüm noktasıdır. Padişah III.Selim'in açtığı çığır, II.Mahmud ve Abdülmecid ile hız kazanır. Ama bu çığır, ciddi çelişki ve tutarsızlıkları olan, bu haliyle memleketi nereye götüreceği meçhul bir çığırdır. Avrupa'yı örnek alanlar, iddialarının aksine, bilim ve teknik alanında değil, kültür ve siyasette, eğlence ve sefahatta taklitten öte gidememektedir. Avrupa'ya okumaya gönderilen öğrenciler, sömürgelerden zulümle elde edilen servetler sayesinde zenginleşmiş kentleri görünce komplekse kapılırlar. Kendi ülkelerinin içerisinde bulunduğu problemlerin gerçek sebeplerine inmeden, cazibesine kapıldıkları "Gardrop Avrupacılığı"nı ülkelere taşımaya kalkışırlar. Bürokrasiden kılık-kıyafete, eğitimden eğlenceye bir dizi reformlar yapılır. Artık Osmanlı'nın simgesi sarığın yerini fes, şalvarın yerini setre pantolon alır. Fransız mürebbiyeler tutulur, alafranga hayat tarzı Osmanlı konaklarına girer. Tercüme furyası başlar. Mekteplerde, basın dünyası ve edebiyatta Fransız modası ağır basmaktadır.^[18]

[17].Bavatır,a.g.e.,s.3

[18].Taşyürek,a.g.e.

Diğer taraftan, bir takım mahfillerin desteğiyle sesini fazlasıyla duyurabilen Batı hayranı bir yazar-çizer ve gazeteci kuşağı vardır. Bunlar, geleneklerle alay eden tiyatro eserleri, kendi medeniyetiyle hesaplaşma iddiasında makaleler, hikayeler ve romanlar yazmaya başlar. Onlara göre yeryüzünde insanca yaşama zemini sağlayan tek medeniyet Avrupa'nındır.^[19]

Tanzimat Dönemi'nde ilgi; düşünce, görüş ve yazılarıyla Fransız devrimini hazırlayan Aydınlanma devri filozoflarına yönelmiş, onlardan çeviriler yapılmıştır.^[20]

Osmanlı toplumunda Tanzimat'a kadar "geleneksel yapı" içinde bulunarak toplumsal sorunları çözme anlayışı egemen olmuştur. Bazı yeniliklerin kaçınılmazlığı Tanzimat ile birlikte açık ve sürekli olarak ifade edilmeye başlanmıştır.^[21] Devletin yapısal yeniliklere duyduğu gereksinimi karşılayabilmek için devlet adamları ciddi bir arayış içindeydiler. Bu arayışta dış baskılar gibi iç nedenler de baskıda bulunmaktaydı. Bu nedenle Tanzimat sürecinin başlangıcı ve ilerleyişini doğru yorumlayabilmek için hem iç nedenleri hem de Avrupa devletlerinin baskılarını göz önüne almak gerekir.^[22]

Bu dönemde Batılılaşma adı altında yapılan çalışmaların Batı'daki bilimsel ve teknolojik gelişmeleri örnek almaktan çok; Batı sosyal hayatına özenmek ve taklit etmek şeklinde ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu görüntünün; Tanzimat'ın ilanına duyulan ihtiyacı hazırlayan sebeplerden birisi olduğu açıktır.

1.2.2. Tanzimat'ın İlanı

XIX. yüzyıl, Osmanlı Devleti için zor ve karmaşık bir tarihi dönemdir. Tanzimat Fermanı'na kadar Müslümanların egemen olduğu, diğer dinlere mensup milletlerin ise kendileri için belirlenmiş ve sınırları çizilmiş bir haklar ve sorumluluklar dairesi içinde yaşadığı bir toplum yapısı vardır. Devletin sınırları içinde yaşayan bütün milletlerin bir ortak kimlik altında toplanmasına ihtiyaç duyulmamış, bu talep de edilmemiştir. Ancak Batılı devletlerin ve Rusya'nın, gittikçe zayıflayan Osmanlı

[19].A.g.e.

[20].Arslan Kaynarca, "Türkiye'de Felsefenin Evrimi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.III, s.762

[21].İlyas Doğan, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Aydınlarında Çağdaşlaşma Sorunu ve Arayışlar*, www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cmk.htm

[22].A.g.e.

Devleti'nin karşısına gayrimüslimlerle ilgili birtakım taleplerle çıkması, Osmanlı Devleti'ni bu müdahaleler karşısında bir tedbir almaya yöneltmiş ve Osmanlı aydınları ve devlet adamları din, dil ve milliyet ayrımı gözetmeksizin bütün halkı aynı şemsiye altında toplayacak bir ortak kimliğe ihtiyaç duyduğunu fark etmişlerdir. Tanzimat Fermanı'nın ilanının arkasında bu ihtiyacın bulunduğu söylenebilir.^[23]

Tanzimat hareketleri Osmanlı'ya batılı anlamda bir düşünce biçimi ve yönetim şekli getirmek için Avrupa'dan esinlenerek yapılan programlı bir yenilik ve kültür hareketiydi.^[24] Tanzimat öncesi girilen reformların Osmanlı Devleti'ndeki gerilemeyi ve yönetilenlerin içinde bulundukları durumu düzeltememiş olması bu fermanın ilanı yönündeki arayışlara hız kazandırmıştır.

Sultan I.Abdülmecid tarafından Londra elçiliğinden alınıp, Hariciye Nazırlığı'na (Dış İşleri Bakanlığı) getirilen Mustafa Reşit Paşa, Avrupa siyasetini iyi bilen bir devlet adamıydı. Tanzimat hareketinin bugüne kadar yapılan ıslahatlardan farklı olduğunu Sultan I.Abdülmecid'e kabul ettirdi.^[25]

Tanzimat Fermanı; Topkapı Sarayı'nın Gülhane Bahçesi'nde düzenlenen ve yabancı elçilerle, devlet adamlarının hazır bulunduğu bir toplantıda, Mustafa Reşit Paşa tarafından 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edildi.^[26] Büyük bir halk huzurunda okunan ferman; kişilerle devlet arasındaki ilişkilere hukuki yönden yenilikler getirerek, şeriata dayanan eski yasaları tamamen değiştirmeyi ve ıslahat hareketlerinin siyasal ve hukuki yönden teminat altına alınmasını öngörmekteydi. Tanzimat Fermanı'na tarihimizde Tanzimat-ı Hayriye veya Gülhane Hatt-ı Humayun'u da denir.^[27]

XIX. yüzyılda Osmanlı hukuk sisteminde en çok göze batan konu hukuk önünde eşitliğin tam olarak yasal düzeyde sağlanmamış olmasıydı. Gerçi bu durum devletin sisteminin en önemli özelliklerinden biri olan millet sisteminin uygulanıyor

[23].Ahmet Mithat Efendi'nin *Eserlerinde Ermeniler*, www.bolsohays.com/makaleac.asp?referans=93

[24]. *Tanzimat Fermanı*, www.osmanli700.gen.tr/padisahlar/31tanzimat.html

[25].A.g.e.

[26].A.g.e.

[27].A.g.e.

olmasından kaynaklanmaktaydı. Fakat artık sistemin kendini savunmasının değil, gerekli reformlarla düzeltilmesi gereği daha ağır basmaktaydı. Tanzimat Fermanı bu amaçla atılan önemli bir adımdı.^[28]

Tanzimat Fermanı'nın getirdiği önemli yenilikler şunlardı; Müslüman veya gayrimüslim olan herkesin can, mal, namus güvenliği devlet garantisi altına alınacak, vergiler herkesin gelirin göre düzenli bir şekilde alınacak, askerlik belirli bir düzene göre olacak, mahkemeler herkese açık olacak ve mahkeme kararı olmadan kimse idam edilmeyecek, herkesin mal ve mülk sahibi olması ve bunu miras olarak bırakabilmesi sağlanacak, rüşvet ve iltimas kaldırılacak, kanun gücünün her gücün üstünde olduğu kabul edilecekti.^[29]

1839 Fermanı gerçi bir anayasa değildir. Fakat birey devlet ilişkisinde, tebalıktan vatandaşlığa geçiş yolunda, başlangıç noktasıdır. Fermanla teminat altına alınan birey; iç ve dış faktörlerin de etkisiyle günümüze kadar siyasal yaşamımızda ve hukuk sistemimizde halen devam eden bir süreç şekillenmiştir. Fakat öğretilerde fermanın batıda daha önce ilan edilen insan hak ve özgürlükler hakkındaki bildirilerle benzerlikler taşıdığı, söz konusu bildirelerde doğal bir hak olarak yer alan eşitliğin fermanla açıkça ifade edilmemekle beraber dayandığı, temel felsefesinde yer aldığı savunulmuştur.^[30]

Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'nde anayasal düzenin başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Bu fermanla Sultan I.Abdülmecid, kendi gücünün üzerinde bir güç olduğunu kabul ediyordu. Tanzimat Fermanı ile azınlıklara bazı haklar verilmişti. Bu hakları bahane eden Avrupa devletleri Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmaya devam ettiler. Oysa Tanzimat Fermanı, bir anlamda bu tip müdahaleleri önlemek için ilan edilmişti.^[31]

Çıkış noktası; dış müdahaleleri ortadan kaldırarak, Osmanlı Devleti'ni bağımsız bir güç haline getirmek olan Tanzimat Fermanı; adaletli ve eşitlikçi felsefesiyle azınlıklara bazı haklar vermiştir. Fakat bu durum Batı ülkelerinin, devletin iç yapısına yönelik müdahaleleri ile sonuçlanmıştır.

[28].Doğan,a.g.e.

[29].Tanzimat Fermanı,a.g.k.

[30].Doğan,a.g.e.

[31].Tanzimat Fermanı,a.g.k.

1.3. Tanzimat Dönemi'nde Kültürel ve Sanatsal Faaliyetler

Tanzimat Dönemi'nde kültür ve sanat alanındaki en büyük gelişme edebiyatta görülmüştür. XIX. yüzyılda batılılaşma akımına koşut olarak gelişmeye başlayan Türk Edebiyatı, roman, öykü, tiyatro gibi yeni türlerin denenmesiyle çağdaş bir çizgiye girmiştir. Batı ile ilişkiler, aydınların batı dillerini öğrenmeleri, batı edebiyatından yapılmaya başlanılan çeviriler, batıdaki siyasal eğilimlerle, ideolojilerle tanışma bir uygarlık değişimini de gerektirmiştir. Batılılaşma ve buna bağlı olarak yeni bir kültüre açılınması başlangıçta Türk Edebiyatı'nı da Batı Edebiyatı'nın güdümüne sokmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle demektedir; "sırf edebi ceryanlar yönünden bakılırsa, bu yüz sene içinde Türk Edebiyatı'nın Garp Edebiyatları'nda ve bilhassa Fransız Edebiyatı'nda mevcut bütün cereyanları uzak ve yakın fasılalarla, muntazam surette takip ettiği görülür." [32]

Tanzimat Edebiyatı sanatçıları, Divan Edebiyatı'nda bulunan şiir, tarih, mektup, v.b gibi edebiyat türlerini Batı anlayışına göre yenileştirmişler; ayrıca, Divan Edebiyatı'nda hiç bulunmayan makale, tiyatro, roman, hikaye, anı, eleştirme, v.b. gibi yeni edebiyat türleri getirmişlerdir. [33]

Bileşimin gerçekleştirilemediği Tanzimat Dönemi'nde, şiir en azından biçim olarak bir geleneğe yaslanmasına karşın, öykü ve roman tür olarak yenidir. Tanzimat sanatçısı için Yeni Türk Edebiyatı'nı kurmak için gayret eden, 1825 - 1840 yıllarında doğan ve zevk ve gayretleri hemen hemen aynı olan, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi yazarlar Fransız klasikleri ile beraber XVIII. yüzyıl Fransız filozoflarını ve yine Fransız romantiklerini de okumuşlardı. Verdikleri ürünlerde de romantikleri izlemişlerdi. Ne var ki Tanzimat romantikliği, Batı'daki örneklerde olduğu gibi, bu akımı besleyen toplumsal ve düşünsel özden yoksundu. [34]

Tanzimat Edebiyatı'nın özellikle ilk devirlerinde yetişen sanatçıların çoğu (Ziya Paşa, Namık Kemal, v.b...) Montesquieu, Rousseau, Voltaire, v.b. gibi Fransız devrimci yazarlarının etkisi altında kalarak, makale ve şiirlerinde zulme, haksızlığa, hırsızlığa, geriliğe karşı şiddetli bir dille mücadeleye girişmişler; vatan, millet,

[32]. "Amatörce Edebiyat", Türk Yazın Tarihinde Akımlar, <http://amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=809>

[33]. "Yeni Türk Edebiyatı", *Tanzimat Edebiyatının Genel Özellikleri*, <http://yenikserce.sitemynet.com/yte/tnzedb.htm>

[34]. "Amatörce Edebiyat", a.g.k.

hürriyet, hak, adalet, kanun, meşrutiyet, v.b. gibi kavramları memlekete yaymaya çalışmışlar, “toplum için sanat” anlayışını benimsemişlerdir. Tanzimat Edebiyatı’nın ikinci devrinde yetişen sanatçılar ise (Recai-zâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Sami Paşa-zâde Sezai v.b.) toplum işlerine daha az karışmışlar, “sanat için sanat” anlayışını benimser görünmüşlerdir.^[35]

Doğu düşüncesinde birey olarak insan yoktur, Tanrı vardır yalnızca ve insan onun suretidir. Oysa Tanzimatçı edebiyatçıların karşılaştıkları batılı insan, eğitilmiş, bilgili, toplumu ileriye götüren yaratıcı insandır. Onlar da hemen, bu insanın oluşumu üzerine düşüneceklerine, o insan gibi olmaya çalışmışlardır. Böylesi bir çabanın inanmış, duygulu, coşkulu bir aydın tipi yaratacağı açıktır. Kısacası, batı romantizmi, Tanzimatçıların ruhsal durumuna uygun düşmektedir. Romantizmin belli başlı niteliklerini basitleştirmekte ve her romanda kullanılabilecek reçeteler biçimine getirmekte ustalaşan Tanzimat sanatçıları; ekonomik ve toplumsal koşulların ezdiği, İslam gizemciliğinin etkisiyle kendini edilgen bir dünya görüşüyle koşullamış Türk insanının günlük yaşamında yüzeysel olarak ele alınınca hemen ağlamaklı bir romantikliğe konu olabilecek tablolar çoktur.^[36]

Sözgelimi esir kız ya da esir erkek bütün Tanzimat romanında boy gösterir. Ama esir insanda yola çıkarak esirlik kurumuna, giderek toplumsal düzenin bozukluğuna bıçak atabilmek olası iken işin duygusal yanına kaçılmıştır, hep.^[37]

Tanzimat sanatçıları gerçekçiliği tam olarak algılayamadılar ve gerçekçi betimlemeler yapmaktan öteye geçemediler. Gerçekçiliği kavrayamamaları bir yana tam anlamıyla bir romantikte olamadılar. Ayrıca, Tanzimat sanatçıları gerçekçilik ile doğalcılığı aynı kabul etmişlerdir. İlk gerçekçi ürünlerden sayılan Nabizade Nazım’ın Karabibik’idir. (1890) İki akım arasındaki ayrımı ancak Edebiyat-ı Cedideciler yapmışlardı. Türk Edebiyatı’nda, gerçekçiliğin bilinçli olarak Halit Ziya Uşaklıgil ile başladığını söylemek yanlış olmaz. Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu bir roman dilinin gerçekleştirilebilmiş olması ve dönemin aydınlarının ruh durumunu yansıtmaları açısından gerçekçi çizgide yer almışlardır.^[38]

[35].“Yeni Türk Edebiyatı”,a.g.k.

[36].“Amatörce Edebiyat”,a.g.k.

[37].A.g.e.

[38].A.g.e.

1.3.1. Tanzimat Dönemi Müziği

XIX. yüzyılda yavaş yavaş Batı'ya açılmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat'la beraber Batılılaşmayı bir siyaset olarak benimsemiştir. Bunun doğal sonucu olarak ve bilinçli bir tutumla her alanda ve müzikte Batı'ya yönelme benimsenmiştir. Müzikteki batılılaşma; Osmanlı Sarayı'nın Avrupa'dan gelen sanat elçileri ve büyük müzik ustalarıyla tanışmaları ve bu müzik ustalarının bazılarının İstanbul'da kalarak, Batı Müziği dersleri vermeleri sonucunda ortaya çıkmıştır.

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi; Osmanlı Sarayı'nın Batı'yla ilk tanışması III.Selim Dönemi'nde olmuştur. Ondan sonra tahta geçen II.Mahmud, amcası olan III.Selim'in izinden giderek, Mehterhane yerine "Muzika-i Hümayun"u kurmuş, daha sonra da Abdülmecid "Tanzimat Fermanı"nı ilan etmiştir.

Osmanlı Hânedanı'nın en ünlü bestekârı, şair, neyzen, hattat ve tanbûrî III.Selim'in sanat çevresi Osmanlı Mûsikîsi'nde son ihtişamın yaşandığı bir yenilik sahnesi oldu. Bu sahnede, yönetmen padişah'tan başka, Tanbûrî Emin, Nu'man ve Zeki Mehmed Ağalar, Nasır Abdülbakî Dede, Hamparsum, Küçük Mehmed Ağa, Şehla Hafız ve Kemani Ali Ağa, Zekai Dede ve Şakir Ağa ile genç Kemani Rıza Efendi görev aldılar. Sadullah Ağa ile Dellâlzâde ise sahne dışında kalmayı tercih eden klâsikçilerdi. II.Mahmud'dan Halîfe Abdülmecid'e kadar geçen 114 yıllık süre, sadece, Osmanlı Mûsikîsi'nin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda, geleceğin Türk Mûsikîsi'ni hazırlayan büyük mûsikîcilerin de yetiştiği bir tarih dilimidir. Bu dönemde, III.Selim'in başlayıp II.Mahmud'un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmâil Dede, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde, Kazasker Osman Bey ve Yusuf Paşa gibi son klâsikleri yaratmış, ama aynı zamanda klâsik formlardaki (klâsik güfteli ve büyük usullü) eserlerin, yerlerini bir XVIII. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı. III.Selim'in keşf ve himaye, II.Mahmud'un itibar ve taltif ettiği İsmâil Dede'yi (1777-1845), müzikte Donizetti'nin eğittiği Abdülmecid sarayında tutmayı başaramadı. Mevlevî ayîninden ilahîye, besteden Rumeli türküsüne kadar hemen bütün klâsik ve dinî formlarda 300'e yakın eser bestelemiş, hem derviş (yani halk), hem saray adamı gibi birbirine zıt iki özelliği daima korumuş olan Dede, Mızıkâ-i Hümayun şefleri Donizetti ve Guatelli'den kendilerine verdiği Türk Mûsikîsi bilgilerine karşılık öğrendiği Batı Mûsikîsi'nin melodik esprisine dayalı "Kâr-ı Nev", "Yine neş'e-i muhabbet" ve "Yine bir gülnihal" gibi eserler de bestelemiş olmasına rağmen, oyununu kendisi de

beğenmemiş olmalı ki, ünlü "Artık bu oyunun tadı kalmadı!" sözünü söyleyerek 68 yaşında hacca gitmiş, tadı kalmayan Osmanlı sarayından kaçayım derken koleraya yakalanıp Mekke'de ölmüştür.^[39]

Tanzimat Dönemi Müziği, Osmanlı Türk Musikisi'nin bozulma ve çöküş dönemidir. Türkiye'yi ordusuyla müziğinden başlayarak Batı kültürünün taklitçisi bir ülke durumuna getirecek "yenilik" hareketlerinin başlatıcısı, Fransız dostu III.Selim'di. Yerleştiricileri ise, annesi, Napolyon'un karısının kuzini ve I.Abdülhamid'in odalığı bir Fransız olan (önce Aimee de Rivery, sonra Nakşidil Sultan) II.Mahmud'la onun dahi kabul etmediği Tanzimat'ı 16 yaşında bir çocuk olarak tahta çıkan Abdülmecid'e kabul ettiren Reşid Paşa olmuş, yapılmak istenen inkılaplar da Osmanlı Mûsikîsi'nin çöküşünü hazırlayan bir inkılaba dönüşmüştür. Bir tür buldumcuk sevdasıyla batılılaşma etiketi olarak görülen opera, tiyatro ve orkestraların resmî itibarı gitgide arttırılırken, millî mûsikînin okullarda öğretimi dahi yasaklanacak kadar aşağılanması, eski klâsik fasıl icralarının gitgide seyrekleşmesi, koro icrasının soloya hep daha fazla tercih edilir olması, peşrevlerin bütün olarak icra edilme adetinin kalkması, eğitim arterinin kesilmesi sonucu zamanla kalitesizleşen şarkılar karşısında gazelin de yok edilip taksim son plana atılması ve nihayet, yalnız müziğin değil, bütün evrenin temeli olan ritmin önemsizleştirilerek aletin (kudümün) kaldırılması, bu bozulmanın belli başlı sebepleri arasındadır.^[40]

Oysa yapılması gereken; bir yandan Batı Müziği'ndeki olumlu gelişmeleri takip ederken, diğer yandan kendine özgü yapısını bozmadan Türk Müziği'ni geliştirmek olmalıydı.

1826'da ilan edilen "Musikî Tanzimatı" Batı Musikisi'ni getirdi Osmanlı toplumuna. Musikinin merkezindeki ikilik böyle başladı.^[41] İkilik o dönemde yarattığı mevzii gerginliğe rağmen bir çatışmaya, vuruşmaya dönüşmedi. Saray da Batı Musikisi'ni desteklerken, eski musiki için vermekte olduğu geleneksel desteği sürdürdü; iki musikiyi kendi haline bıraktı.^[42]

39.Cinuçen Tanrıkorur,*Osmanlı Musikisi*, www.turkmusikisi.net/osmanli_musikisi/osmanli_musikisi.htm

40.A.g.e.

41.Bülent Aksoy,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet Dönemi Musikî'sinde Farklılaşma Olgusu*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.30

42.Fusun Üstel,"Cumhuriyet'in Sesleri",*1920'li ve 30'lu Yıllarda Milli Musikî ve Musikî İnkılabı*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.41

Bu aşamada Osmanlı-Türk Müziği'nin tamamen ikinci plana atılarak, Batı Müziği'nin öne çıkartılmasının; gelişme diye adlandırılmayacağı ve Türk Müziği'ne yarardan çok, zarar getirdiği aşıkardır.

Osmanlı Cemiyeti'nde ilk batılılaşma hareketi nasıl orduda başladıysa, musiki sahasında da ilk batılılaşma hareketi ordu bandolarında başlamıştır. 1826'dan beri devam eden Mehterhane ve bando ikiliği de Tanzimat'la beraber büsbütün kalkıyor. Bu suretle ordu, musiki reformunu daha Tanzimat'ın başında halletmiş bulunuyor.^[43] Tanzimat'la başlayan bu doğu-batı ikiliği imparatorluk yıkılıncaya kadar devam etti.^[44]

Gerçekte asıl musiki reformu; öncelikle kendi müziğimizi çok iyi bilerek, bunun yanı sıra Batı Müziği'ne de hakim olup, ondan olumlu anlamda ne şekilde faydalanılacağını saptamakla gerçekleştirilebilir.

Tanzimat'la birlikte, 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynanmaya başlanır. Batı'dan gelen sanatçıların bu temsilleri, çoksésli müzik dünyasını zenginleştirir. Ardından 1840'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyaları gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahneler.^[45]

Avrupa müziğinin etkileri yalnız II.Mahmud Dönemi'nde askeri bandoya çoksésliliğin girmesiyle kalmaz, nota yazımı ve basılması, koroların kurulması, Batı çalgılarının Türk sazları içinde yer almaları ve saz heyetinin icra sırasında oturtuluş şekline kadar Osmanlı müzik dünyasında değişiklikler yaratır.^[46]

Tanzimat ve sonrası dönemde form alanında pek çok yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde klasik formlardaki uzun bestelerin yanısıra, daha kısa olan "şarkı" formu tercih edilmiştir. Aynı yenilik, güftelerde de kendini göstermiştir.

Klâsik formlardaki sözlü eserlerde besteciler güftenin manasıyla yetinmez, hatta bu manadan kuvvet almaya ihtiyaçları olmadığını göstermek istemişçesine

[43].Nureddin Şazi Kösemihal,"Cumhuriyet'in Sesleri",1949'dan Bir Türk Musikisi Tartışması,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.115

[44].Kösemihal,a.g.e.,s.114

[45].Evin İlyasoğlu,"Cumhuriyet'in Sesleri",Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.70

[46].A.g.e.,s.70

çok defa sadece bir beytini besteledikleri güfteye, besteleme sırasında terennüm adı verilen ilaveler yaparlardı. XIX. yüzyıldan itibaren yaşama şartlarında ve zaman kullanma anlayışında meydana gelen değişikliklerin sonucu olarak, büyük formlu eserlerin başlıca özelliği olan bu terennümlerin parçayı fazla uzattığı, ağır ve ağıdalı hale getirdiği düşünülürdü; daha kısa, daha özlü ve lirik ifade şekilleri aranmaya başlandı. Bunun ilk çaresi ise, önce uzun terennüm bölümleri olmayan, sonra da güftedeki kelimelerin uzatılmadan (heceler uzun ezgilerle yayılıp sürdürülmeden) bestelenmesine imkan verecek küçük usullerin kullanılması idi. İşte, Osmanlı Edebiyatı'nda XVIII. yüzyıldan sonra yazılmaya başlanan ve bu amaca klâsik gazel ve kasidelerden daha uygun düşen şarkı formundaki şiirler, Hacı Arif Bey'le (1831-1884) sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru haline geldi.^[47]

Tanzimat'tan sonraki Batılılaşma politikası ile sarayda çalınan sazların arasına piyano ve keman da girmiştir. Bu dönemde özellikle piyano yalnız saraya değil, evlere de girdi ve çok yaygın bir biçimde kullanılan bir saz oldu. O kadar ki; piyanolu bir ev yahut piyano çalan genç kız imgesi Batılılaşmanın kalıplaşmış bir simgesi haline geldi.^[48]

Osmanlılar, Batılılaşma hareketlerinin başladığı XIX. yüzyıl öncesinde de bir çok batı sazıyla tanışmışlardı. Batı'da çok yaygın olarak kullanılan org, Klasik Türk Müziği seslerini içinde barındırmadığından, makamların tatbikini zorlaştırıyordu. Bu yüzden, Osmanlı müzisyenleri tarafından pek tercih edilmemişti. Kornetto, korangle gibi Avrupa nefesli sazlarından Klasik Türk Müziği'ne uyanlar tercih edilmişti.^[49] Tanzimat'tan sonra piyano ve keman da Osmanlı Sarayı'nda kullanılan sazların arasına girmiştir.^[50]

Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan form, ritm gibi teknik konularda ve bazı yeni sazlarla tanışılması anlamında olumlu sayılabilecek etkilenmelerin yanı sıra; zaman zaman Türk Müziği'nin yapısını bozmaya ve ikinci plana atmaya yönelik çalışmaların da yapılması, etkilenmenin olumsuz ve aksayan yönlerini gözler önüne sermektedir.

[47].Tanrıkorur,a.g.e.

[48].Bülent Aksoy,"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma",*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*,C.V,s.1216

[49].Bavatır,a.g.e.,s.36

[50].A.g.e.

BÖLÜM 2 . TANZİMAT SONRASI-CUMHURİYET ÖNCESİ GEÇİŞ DÖNEMİ

3 Kasım 1839'da ilân edilen Tanzimat'la birlikte, Osmanlı İmparatorluğu Batı'ya kapılarını açmış, bunun sonucunda XVIII. yüzyıl Avrupa'sını Aydınlanma Devri'nden Fransız İhtilali'ne götüren fikir ve görüşlerin bazıları Osmanlı'da yer bulmuştur.^[51] Tanzimat sonrası dönemde tamamıyla bu yönde bir değişim sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu, Batılılaşma'yı bir devlet politikası olarak seçmiştir. Bu değişim, XX. yüzyılda da devam etmiş ve Cumhuriyet'e gelinceye kadar had safhasına ulaşmıştır.

2.1. XIX. Yüzyılın İkinci Yarısındaki Sanat ve Müzik Ortamı

Osmanlı'da, yenileşmenin her yönüyle kendini hissettirdiği; imparatorluğun yönetim biçiminin, yapılanma ve bir ölçüde "dünyaya bakışının" tedricen değiştiği XIX. yüzyıl, Cumhuriyet'le birlikte iyice hızlanacak olan değişme ve yenileşmeye ilişkin uygulamaların hazırlayıcısı olan dönemdir. Sanat ortamı ise; hem bu yenileşmeden etkilenmekte, hem de yenileşmenin aksettiği başlıca alan olarak bizzat bu değişime katkıda bulunmaktadır. Resim, edebiyat, mimari gibi alanların yanı sıra, özellikle müzikteki çeşitlenmeler ve türlerin kendi içindeki biçim ve içerik değişimleri izlenildiğinde, "Tanzimat" sözcüğünün çağrıştırdığı tüm etkilenimler açık, seçik görülebilmektedir.^[52]

II.Mahmud tarafından kurulmuş olan Muzıka-i Hümayun, Avrupa askeri bandolarına benzeyen bir müzik teşkilatıydı. Mahmud'un icad ettiği geleneği oğlu Sultan Abdülmecid de sürdürmüştür. Onun da döneminde görev başında bulunan

[51].Ülker Öktem, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlılar'da Felsefe*, <http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/143/12.htm>

[52].Gönül Paçacı,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.10

Donizetti Paşa, “Mecidiye Marşı”nı besteleyecektir.^[53] Abdülmecid’in özel hekimi Dr. Spitzer, padişahın kır gezilerinde çadırından “opera parçaları” hatta “Fransızların milli marşı”nın sedaları geldiğini yazmıştır.^[54]

Donizetti’nin 1856’da ölümünden sonra saray bestecisi olarak bir başka İtalyan, Callisto Guatelli, onu izlemiştir. Ancak Sultan Aziz Batı Musikisi’ne fazla düşkün olmadığı gibi, halka karşı popülist bir tavır takınarak, bu pek de benimsemeyen müzik türünü geri plana çekti. Ancak, donanma ve orduya verdiği önem nedeniyle, bandonun kalitesi yükseltildi. Bunun üzerine Guatelli, Sultan Abdülaziz’e “Aziziye Marşı”nı bestelemiş ve beğenildiği için de Paşa rütbesine yükseltilmiştir.^[55]

Abdülhamit Dönemi’ne gelindiğinde artık ikinci nesil resmi müzisyenlerden söz edebiliriz. Bu dönemde Sultan, muzikanın “Batılı muzikalarla rekabet edecek dereceye gelmesini” emretmiştir.^[56] Abdülhamid’in kişisel yaklaşımının içerdiği dikkate değer bir yön de; onun alafranga müziği, bilhassa opera-operet sevdiğini belirtmesinin yanı sıra; Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima bağlama çalındığına dair görüşleridir.^[57]

Bilindiği gibi, 1850’li yıllardan önce matbu güfte mecmuaları yoktu. Elyazması güfte mecmualarıysa, nitelikleri gereği, yaygın bir kullanım için yazılmıyorlardı. Her yazma güfte mecmuası onu yazanın, ya da öğrencisinin istifadesi için yazılırdı. Her kullanan da ona, bir önceki sahibinin bilmediği ve kendi geçtiği eserleri ekleyebilirdi. Yani yazma güfte mecmuaları hep kişisel hafızaya destek görevi görür ve/veya yine kişisel olarak geçilmiş, meşkedilmiş sözlü eserlerin geçici bir listesi olarak görülürdü. Bir başka deyişle, bu mecmualardan hiçbir zaman mevcut repertuarın tüketici bir tesbiti işlevi beklenmiyordu, beklenemezdi de. XIX. yüzyılın ikinci yarısında durum değişmiş ve güfte mecmualarına repertuar saptanması işleviyle birlikte, eğer mecmua sahibi besteciye, yeni bestelenmiş eserlerin yayını ve yayılması işlevlerinin hiç değilse bir bölümü yüklenmiş olabilir.^[58]

[53].Deringil,a.g.e.,s.32

[54].Aksoy,a.g.e.,s.1216

[55].A.g.e.

[56].Mahmut Gazimihal,*Türk Askeri Muzikaları Tarihi*,s.84

[57].Aksoy,a.g.e.,s.1223

[58].Cem Behar,*Osmanlı’da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk*,s.89-90

www.zamangazetesi.com.tr

Türk Müziği'nin günümüze aktarımı açısından güfte mecmualarının önemi çok büyüktür. Bu yenilikler; daha önce sözünü ettiğimiz Batı'dan olumlu anlamda etkilenmeye örnek teşkil etmektedir.

Tanzimat Dönemi'nde ülkeye birçok Avrupa opera ve operet kumpanyaları gelmiş, bunların etkisi sonucu, özellikle gayrimüslim Osmanlı sanatçıları arasında bu türde eser verme gayretleri görülmüştür.^[59] İstanbul'da (surlar içindeki asıl İstanbul'da) ilk çokseslilik etkinlikleri 1870'lerin başlarında, Direkler Arası denen (eski Bizans çarşısı) bugünkü Şehzadebaşı'nda Bayezid Tiyatrosu'nda operet etkinlikleri olarak başlar.^[60] Bu çalışmaların hiç kuşkusuz en çok tanınanı Dikran Çuhacıyan'ın, ilk olarak 1875'te temsil edilen "Leblebici Horhor Ağa" adlı operetiydi.^[61]

Ülkeye giren ve iltifat ta gören Batı Müziği'nin yanı sıra, geleneksel müziğe bakacak olursak bu dönemde çok önemli bir toplamla karşılaşırız. Klasik üslupta eser veren pek çok değerli besteci: Dede Efendi'den Zekai Dede'ye; romantik, şarkı formu ağırlıklı eser veren Hacı Arif Bey'den Rahmi Bey'e, Lemi Atlı'ya; saz icrasında fırtınalar estiren Tanburi Cemil Bey'den Udi Nevres Bey'e..... daha pek çok isim, XX. yüzyıla doğru parıldayan örnekler olarak sayılabilir.^[62]

Bu örnekler; ülkede Batı Müziği'nin oldukça yaygın olduğu bir dönemde, Klasik üslubun varlığını sürdürmesinin göstergesi niteliğini taşımaları bakımından çok büyük anlam ifade etmektedirler.

Bu noktada, Batı Kültürü'nün etkisiyle, birtakım çevrelerin Batı Kültürü yeğlediğini ve böylece Türk Musikisi'nin, sanat alanında "ecnebi rakipler" edindiğini ve onlardan esinler aldığını kaydetmek yerinde olacaktır.^[63]

1868'de Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda ilk Türk operetleri, daha sonra da ilk Türk operaları sahnelenmeye başlar. Örneğin, Dikran Çuhacıyan'ın Arif'in Hilesi, Kemani Haydar Bey'in Pembe Kız, Çengi gibi operetleri... Bu tiyatrodan,

[59]. "Çağdaş Türk Müziği", *Türk Beşleri*, www.beethovenlives.net/turkmuzigibilgi.htm

[60]. Kemal Sünder, "Cumhuriyet'in Sesleri", *Çoksesliliğe Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul 1999, s.50

[61]. "Çağdaş Türk Müziği", a.g.k.

[62]. Paçacı, a.g.e., s.11

[63]. Yaman, a.g.e., s.3

Naum Tiyatrosu'ndaki İtalyan operaları gibi Batı'dan gelen kumpanyalarla Fransız operaları sunulmuştur. Aynı zamanda kanto geleneğinin de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda başladığı bilinir.^[64]

Resmi müzik XIX. yüzyılın devletleri protokolünde giderek daha da belirgin bir rol almaya başlamıştır. Bu yüzyılın en görkemli temâşalarından olan "Dünya Sergileri"nde de muhtelif devletlerin malları sergilenir ve bir yandan da bu devletlerin bugünkü tabirle "tanıtımı " yapıldı. Bu sergilerin en ihtişamlısı 1893 Chicago Sergisi olmuştur. Burada oldukça büyük bir "pavyon" açan Osmanlı Devleti'nin "milli marşı" olarak "Hamidiye Marşı"nın çalınması Muzika-i Hümayun Nezaretine emredilmiştir.^[65]

Bu dönemde marş bestelemek çok önemli bir müzik uğraşı halini almıştır. Muzika-i Hümayun'dan yetişenler 1880'li yıllarda değişik askeri kurumlarda, kara ve deniz bandoları kurarak çoksesli marşları yaygınlaştırdılar. Bütün bu kurumlardan yetişen öğretmenler sanayi mekteplerinde ve çeşitli sultanilerde (lise) öğretmenlik yapmaya başladılar.^[66]

Marş bestelemenin çok prestijli bir uğraş haline gelmesinin en iyi göstergesi, bizzat şehzadelerin marş bestelemesidir. 1894'te Abdülhamid'in veliahtı Burhaneddin Efendi donama için bir "Marş-ı Ali" bestelemiştir.^[67]

Muzika-i Hümayun'un dışında da bando kuruluşları vardı. "Tophane Muzikası" bunların en önde gelenidir. Tophane Müşiri Zeki Paşa tarafından 1891'de Tophane San'at Okulu'nun bir kolu olarak yetenekli öğrencilerden kurulan bu muzikanın başına öğretmen olarak İtalo Selvelli atanmıştır.^[68]

Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra bando ve orkestranın başına Guatelli Paşa getirilir. Ardından gelen D'Aranda Paşa ise Muzika-i Hümayun'un bandosunu Fransız tipi bir bando haline dönüştürür. Aynı zamanda nota kütüphanesini düzenler. II.Abdülhamid Dönemi'nde bandonun komutanlığına Necip Paşa gelir. 1890'da Zati (Arca) Bey'in kurduğu 65 kişilik koro, ilk çoksesli koro olarak tarihe geçer.

[64].İlyasoğlu,a.g.e.,s.70

[65].Deringil,a.g.e.,s.33

[66].İlyasoğlu,a.g.e.,s.71

[67].Deringil,a.g.e.,s.34

[68].Bavatır,a.g.e.,s.30

II.Abdülhamid, Saray'da İtalyanlardan oluşan daimi bir opera ve operet kadrosu kurdurmuş, ayrıca Yıldız Saray Tiyatrosu'na İstanbul'daki opera toplulukları kadar yurt dışından da sanatçılar getirtmiştir. Guatelli Paşa saray opera ve orkestrasını da yönetmiştir.^[69]

Hacı Arif'in ses devrimini Tanbûrî Cemil'in saz devrimi izledi. Bir Saint-Saens, bir Paganini, bir Mozart gibi, sanat ufkunda yüzyıllarda bir gelip geçen kuyruklu yıldızlar misali Türk Mûsikîsi semâlarını aydınlatan Cemil Bey, 45 yıllık dünya misafirliği içinde eline aldığı hemen bütün Türk Mûsikîsi sazlarını o ana kadar tasavvuru dahi imkansız olan bir müzikalite ve dinamizmle çalmış, bu dünyadan ayrıldıktan sonra da, Türk Mûsikîsi'nin hemen bütün dal ve sanatçıları üzerinde silinmez izler bırakmıştır. 1871 yılında İstanbul'da doğmuş olan sanatkârı, bu sebeple, hiç ölmemiş kabul etmek mübalağa sayılmaz. Mevlana'nın "ayrılığın acısıyla feryad eden" neyi gibi, bir ömür boyu hıçkırarak çaldı. Başlı başına bir form haline getirdiği 'taksim besteciliğinin, ilk borulu gramofon plaklarına sığdırabildiği küçük şaheserleri, büyük İtalyan şairi Leopardi'nin şiirlerindeki coşkun melalin mızrab ve yay dilinden ifadesi gibidir. Hem şahsî, hem içtimaî kaderinin müteverrim melali içinde Osmanlı Mûsikîsi'nin en muhteşem mersiyesini yazan Cemil'in mesîha-nefes dehası, aynı anda, eşi görülmemiş bir ters-ikiz güçle Türk Saz Mûsikîsi'nin "yeni çağı"nı başlattı. Batı Mûsikîsi'nin melodik ve ritmik felsefesine hep daha müsamahakar besteciler, modern peşrev diyebileceğimiz medhal formunu getiren Cemil öğrencisi R. Ş. Fersan (1893-1965). Udî Nevres (1873-1937). Ş. M. Targan (1892-1967), Mes'ud Cemil (1902-1963) ve R. Aysu (d. 1910), Tanbûrî Cemil'in açtığı ışıklı yolun kilometre taşlarıdır.^[70]

Cemil'in saz mûsikîsinde yaptığı devrimi, Türk Mûsikîsi'nin Picasso'su Sadeddin Kaynak (1895-1961) sözlü müzik besteciliğinde devam ettirmiştir. Ömrünün ilk 31 yılını dinî ve klâsik mûsikîyi öğrenmeye ayıran Kaynak, alışılmış şarkı formuna karşı yerleştirdiği fantezi'lerine geçmeden önce klâsik formlarda da benzersiz üslubunu apaçık gösteren eserler verdi. Ancak, bazı tutucu yazarlarca şiddetle eleştirilmiş olan tarafı, araç oldukları halde amaç haline dönüşmüş olan güfte-makam-usul zincirlerini kıran fantezileriyle Türk Mûsikîsi'ne yeni bir ufuk açmış olmasıdır. Tabiat tasvirlerinden (Enginde yavaş yavaş günün minesini soldu) hamasî destanlara (Yanık Ömer, Memesiz Fadime), lirik fantezilerden (Gönlüm

[69].İlyasoğlu,a.g.e.,s.71

[70].Tanrıkorur,a.g.e.

özledikçe görürdüm hele) halk türkülerine (İncecikten bir kar yağar, Gemim gidiyor baştan), ilahilerden rövü müziklerine (Alabanda) kadar, içinde recitativo (konuşur gibi usulsüz icra)'ların da yer alabildiği, ses ve saz unsurlarının (alışılmış sınırlarının zorlanması başka) ayrılmaz bir bütün halinde kaynaştırıldığı uzun soluklu kompozisyonları (Menekşelendi sular, Dertliyim, Kalplerden dudaklara) getiren, çoğunluğun rahatça anlayabileceği sadelikte güfte kullanma akımını başlatan; dinleyicisi ile konuşan, hitab eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin neşeyle mırıldandığı cantabile müziği yaratan; Mustafa Çavuş'la İbrahim Ağanın halk edebiyatı ürünlerini klâsik anlatım araçları arasına almalarından sonra, halk müziği motiflerini de (Tanbûrî Cemil ve Bartok gibi) ısrarla kullanan ve nihayet "ilk film müziği bestecisi/imam" kişiliğiyle ilave ettiği bütün bu özellikleriyle yüzyılımızın sözlü müzikte romantizmden çağdaş realizme geçişi sağlayan büyük bestecisi Kaynak'tır.^[71]

Türk Musikisi'nde, çağlar boyunca çeşitli çalgıların kullanıldığı, dönem dönem bunlardan kimilerinin terkedildiği, kimilerinin rağbet gördüğü bilinmektedir. Eskiden çok kullanılan "çenk", "musikar" gibi çalgıları bugün ancak minyatürlerde görüyoruz. Uzun süre ilgi görmeyen "kanun" XIX. yüzyıl sonlarında, özellikle Kanuni Hacı Arif Bey'in çabasıyla fasılda yer almaya başlamış ve giderek vazgeçilmez çalgılar arasına girmiştir. Gene aynı dönemde, Santuri Edhem Efendi gibi bir ustanın elinde olgunlaşan "santur" ise, daha sonra yetişen birkaç ustaya rağmen, bugün terkedilmiş durumdadır.^[72] XIX. yüzyıl sonlarında saray çevrelerinde ve aydınların arasında Batı Müziği ile uğraşanların sayısı çoğalır.^[73] XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyılın başlarında, özellikle İstanbul'da, genç hanımlar arasında ud ya da piyano çalmak moda olmuştur.^[74] Ve İstanbul'da o tarihlerde bir piyano fabrikası olduğu bilinir. Bu hanım piyanistlerden biri de Leyla Saz Hanım'dır. Anılarından öğrendiğimize göre, yüksek burjuva ailelerinin kızları Çırağan ve Dolmabahçe Sarayları'nın meşkhanelerinde Muzıka-i Hümayun'daki öğretmenlerle çalışmışlardır.

[71].A.g.e.

[72]. "Geçmişten Günümüze Türk Müziği", *Aşk ve Hüzün*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s.6

[73]. İlyasoğlu, a.g.e., s.70

[74]. "Geçmişten Günümüze Türk Müziği", a.g.k., s.6

Aynı dönemde sarayda hanımlardan kurulu büyük bir koronun varlığını da biliyoruz.^[75] Gene o dönemde, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere, sazlarında üstadlığa yükselmiş pek çok sanatkarın yetiştiği bilinmektedir.^[76]

XIX. asrın sonlarına doğru nota yayıncılığının başlaması, Batı notasının yaygınlaşması, geleneksel müziğin de bu açıdan (yazılabılme, kaydedilebilme) yeni bir sürece girmesine vasıta olur. Gerçi Klasik Türk Müziği'nin güfte ve nazari esaslarını içeren birtakım yayınları vardır, ama bu dönemde, Batı notası ile çok ciddi sayılarda eserler yayınlanır (Zaderyan ve Arşak fasılları, müntehabat notaları gibi).^[77]

Aynı dönemde Klasik Türk Musikisi'nin ilmi yapısını ve hesaplarını, İstanbul'da yaşayan üç Mevlevi şeyhinden başka kimse bilmemektedir. Önce Rauf Yekta Bey, sonra Suphi Ezgi ve Arel bu hesapları öğrenir, geliştirir ve bugün hala geçerli olan nazariyenin temellerini atarlar.^[78]

1948'de Belediye Konservatuarı'ndaki görevinden ayrılan Arel, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği'ni kurdu. Bu derneğin yayın organı olan Musiki Mecmuası'nda birçok yazısı yayınlandı. Çoğu müzikle ilgili olan bu yazılarındaki görüşleriyle, geleneksel müziği bırakıp yerine Batı müziğini almak gerektiğini düşünenlerle, geleneksel müziği olduğu gibi korumak gerektiğini savunan ve Batı müziğine karşı çıkanlar arasında yer aldı.

Arel bir tür uzlaşma öneriyordu. Çokseslilik bir üstünlüktü, ama onu Batı Müziği Ses Sistemi'yle, çalgılarıyla ve besteleme, çalgılama teknikleriyle birlikte almak ulusal bünyeye uymazdı. Yapılması gereken, geleneksel ses sisteminde ve makamlardan kopmadan, geleneksel çalgıları geliştirerek çoksesli Türk Müziği'ni yaratmaktı. Arel'in bu görüşleri, aralarında kaldığı iki karşıt grup üzerinde de etkili olamadı. Birinci gruptakiler geleneksel çalgıları orkestraya katmamakta ve Ankara Devlet Konservatuarı'nda (o zamanki tek devlet konservatuarı) bir Türk Müziği bölümü açmamakta kararlı davranırken, ikinci gruptakiler de Arel'i, Türk Müziği'ni

[75].İlyasoğlu,a.g.e.,s.70

[76].”Geçmişten Günümüze Türk Müziği”,a.g.k.,s.6

[77].Paçacı, a.g.e.,s.12

[78].A.g.e.

yoğlaştırmakla suçladılar. Bununla birlikte, Arel'in özellikle 1943-48 arasında Belediye Konservatuari'nda verdiği derslerin etkisiyle, Arel-Ezgi Sistemi, kimi noktaları eleştirilse de, genel kabul gördü. ^[79]

Bestecilik, dolayısı ile tür ve biçim bilgisi (form bilgisi) ile ilgili ilk çalışmaları da yapan kişi olan Suphi Ezgi, Arel'le, basit makamları oluşturan tam dördlü ve beşlilerin sayıları, adlandırmaları ve bileşik (mürekkep) makamlarının, hangi makamların yada dördlüler ve beşlilerin birleşmesinden oluştuğu konusunda derin fikir ayrılıklarına düşünce, birbirlerinden ayrılmışlar, dolayısı ile Hüseyin Saadettin Arel, bağımsız olarak çalışma imkanı bulmuştu. ^[80]

Arel'de ve Ezgi'de ana dizi olarak Çargah adı verilen do-re-mi-fa-sol-la-si-do dizisi ele alınmıştı. Oysa, geleneksel sanat müziğinde böyle bir dizi yoktu. Gelenekteki çargah makamı adıyla anılan makamın dizisinde, si sesi koma bemollü ve re sesi de bakiye bemollüydü. Dolayısıyla, bu dizinin ana dizi olarak alınması yanlıştı. Arel, segah sesini Yekta gibi natürel ses olarak kabul etmediği için batının yazı dizisinden yola çıkarak bu diziye ana dizi olarak ele almak zorunda kalmıştı. ^[81]

Bir dizinin sekizli gösterilmesi demek, bu dizinin pest ve tiz oktavlarında seslerin değişmez olduğunu belirtme demektir. Özellikle tampere dizgede kullanılan bu yöntemin, Türk Müziği'ne uygulanması hatalıydı. Çünkü, makam dizilerinde sesler iki oktav içinde değişebilirdi. Örneğin, Uşşak makamında, acem sesinin bir oktav pestinde ırak sesinin bulunması, Saba makamında, düğah sesinin bir oktav tizinde şehnaz sesinin bulunması gibi. Kuşkusuz ki, Arel'in, buna rağmen makam dizilerini sekizli göstermesi sistemin bir gereği idi. ^[82]

Osmanlı'nın kozmopolit yapısı içinde Osmanlı Müziği'ne ciddi katkılarda bulunan farklı etnik ve dini cemaatten müzisyenler, özellikle o dönem piyasa fasıl müziğinde önemli yer tutmuşlardır. ^[83]

Her ne kadar formlar küçülmekte, şarkı formu öne geçmekte ve Batı Müziği'nin melodik-ritmik etkisi eserlere aksetmekte idiyse de; bu karşılaşma daha

[79].www.pankitap.com/yazarlar/sadettina.html

[80]. *Türk Müziği Ders Notları*, <http://turkmuzigidersleri.sitemynet.com/nazariyat.html>

[81].A.g.e.

[82].A.g.e.

[83].Paçacı,a.g.e.,s.12

çok “kendisini farketme” anlamına gelmektedir. Bu iki tür musikinın yan yana yer aldığı, eğitim ve uygulama açısından bariz bir yönlendirmenin olmadığı söylenebilir de, farklı fikir akımlarının geliştiğı, Batı-Doğu değerlendirmelerinin, tartışmalarının arttığı bir dönemdir bu.^[84]

Bu değerlendirme ve tartışmaların; Türk Müziği’ni anlama ve araştırma yönünde olumlu sayılabilecek etkileri olduğunu ve bu araştırmaların Arel’in bugünkü Türk Müziği’nde geçerliliğini koruyan nazari sistemini oluşturmaya yol açtığını belirtmekte fayda vardır.

2.2. XX. Yüzyılın İlk Çeyreğindeki Sanat ve Müzik Ortamı

XIX. yüzyılın sonuna doğru Hacı Arif Bey’in, “nev-zemin” diye adlandırılan eserleriyle estirmeye başladığı rüzgar, bu rüzgara kapılanların günden güne çoğalmasıyla XX. yüzyılın ilk çeyreğinde de devam etmiş, gitgide yerleşen ve yaygınlaşan şarkı modası bu yüzyılın ikinci çeyreğinde de, gerek şarkı, gerek fantezi biçiminde, hızını yitirmeden sürüp gitmiştir.^[85]

XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde Osmanlı Devleti ile Almanya İmparatorluğu arasındaki yakın ilişkiler resmi müzik alanında da kendini göstermiştir. Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm’in Sultanahmet Meydanı’nda 1901’de Sultan Abdülhamid’e armağan ettiği Alman Çeşmesi’nin açılış merasiminde Alman ve Osmanlı muzıka heyetleri karşılıklı hünelerlerini sergilemişlerdir.^[86]

XX. yüzyılın hemen başında, Tanzimat Dönemi’nin yıldız icracısı, geleneksel tanbur çalış tarzında devrim yapan ancak temel musiki prensiplerine sonuna dek bağlı bir bestekar olan Tanburi Cemil Bey, Musiki-i Osmani’yi, Batı Müziği sistemiyle birlikte anlatan ilk kitabı, Rehber-i Musiki’yi yayınladı.^[87]

1908’de Meşrutiyet’in ilanı ile Saffet Bey, ilk Türk şef olarak Muzıka-i Hümayun’un başına geçer. Muzıka-i Hümayun, o sıralarda orkestra, bando ve fasıl

[84]. A.g.e.,s.11

[85]. “Geçmişten Günümüze Türk Müziği”,*Kalplerden Dudaklara*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

[86].Deringil,a.g.e,s.35

[87].Tanburi Cemil,*Rehberi Musiki*,Dersaadet 1318

heyetinden oluşmaktadır. Saffet Bey, saray orkestrasına ilk kez büyük senfonik yapıtlar çaldırtır, sarayın bando ve orkestrası halk konserleri vermeye başlar. Daha sonra Zati Bey, ardından Zeki Bey topluluğun başına geçerler. Zeki Bey (Üngör), 1917'de bu orkestra ile Avrupa turnesi yapar.^[88]

Bugünkü anlamda halka açık "konser" benzeri olaylar Meşrutiyet'ten sonra, İstanbul'un belli semtlerindeki birtakım kahvelerde, belli zamanlarda, sazende ve hanendelerden oluşan toplulukların icralarıyla başlamış ve giderek yaygınlaşmıştır. Böylece tıpkı Avrupa'da olduğu gibi, Osmanlı Devleti'nde de, musiki, seçkinlere mahsus bir eğlence olmaktan çıkıp halka açılmıştır.^[89]

Öte yandan, geleneksel müziğin, Batı ezgilerinden, hatta usullerinden etkilenmesiyle, XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak meydana getirilen vals'lere, mazurka'lara, kadril'lere, kanto'lara, tango'lar, foks-trot'lar, caz-band'lar, fantezii'ler eklenmiş ve giderek daha fazla kulağın batı tarzına da ısınması, alışması sağlanmıştır. Plak firmalarının bu dönemde hemen her tür müzik alanındaki üretimi dikkat çekicidir.^[90]

II.Meşrutiyet'in ilanı, toplumsal yaşamda da hızlı değişmelere yol açacaktır.^[91] Bu dönemde ünlü bestekarların makamlı marşlar bestelemeye başlamaları dikkat çekicidir. Ciddi müzikolog ve bestekar Rauf Yekta Bey'in "On Temmuz'u takdis edelim" başlığını taşıyan Karcıgar makamında ve sofyan usulünde bir marş bestelediğine tanık olunur.^[92] Aynı şekilde, İzmir'de bulunan Hoca Rakım Elkutlu'nun da Abdülhamid için Rast makamından, alafranga tarzında bir marş bestelediği görülmüştür. II.Meşrutiyet'in ardından Zati (Arca) Bey'in yazdığı Nihavent marşın ismi ise "Meclis-i Mebusan Marşı" dır.^[93]

II.Meşrutiyet Dönemi'nde, musiki eğitiminde genel bir boşluk olduğu, işin yalnızca cemiyetler, meşkhaneler, tekke ve mevlevihaneler, kişisel gayretler gibi

[88].İlyasoğlu,a.g.e.,s.71

[89]."Geçmişten Günümüze Türk Müziği",*Aşk ve Hüzün*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.6

[90]."Geçmişten Günümüze Türk Müziği",*Kalplerden Dudaklara*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

[91].Paçacı,a.g.e.,s.11

[92].A.g.e.

[93].A.g.e.

özel kanallar yoluyla sürdürüğü; üstelik Doğu-Batı kültürü tartışmalarının çok yoğunlaştığı bir ortamda devletin eğitimi üstlenmesi ve düzene koyması yönünde genel bir istek vardır. Seyyid Abdülkadir'in, Maarif Nezareti'ne bu yönde verdiği bir raporu özellikle belirtmek gerekir. Bu rapor daha sonra Darü'l Elhan'ın kuruluşunda etkili olmuştur.^[94]

Bir de İstanbul'da Darü'l Muallimat'ta (Kız Öğretmen Okulu) ciddi bir Türk Musiki eğitimi göze çarpar. Bestekar Medeni Aziz Efendi burada uzun yıllar ders vermiştir.^[95]

Dönemin en ünlü sazendesi olan Tanburi Cemil Bey bile, resmi ortamlardan ve ilişkilerden kaçınan yapısına rağmen, 31 Mart Vakası ertesi oluşan coşkulu ortamda halk huzurunda ilk kez yapılacak bir salon konseri vermeye razı olur.^[96]

1910'da Muzıka-i Hümayun muallimlerinden Zati Bey, Muzıka Mektebi'ni kurar.^[97] Bu okul, İstanbul Şehir Bandosu'nun temeli sayılabilir.

Darü'l Musiki-i Osmani, Darü'l Feyz-i Musiki, Darü't Talim-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti gibi müziğe halk arasındaki ortak katılımı yaygınlaştıran icra ve eğitim yapıları olarak musiki dernekleri, Türk Müziği tarihinde çok önemli yer tutar. II.Meşrutiyet'ten sonra ülkenin her yanında çok sayıda musiki cemiyeti kurulmuş olup, bu sivil yapılar kanalıyla halkın müzik gereksinimi önemli ölçüde karşılanmıştır. Ayrıca büyük konaklarda ve evlerde düzenli olarak yapılan musiki meşkleri de oldukça yaygındır.^[98]

XX. yüzyılın başından itibaren giderek yaygınlaşan gramofonlar, sosyal hayatın değişmez bir parçası haline gelmişler; önemli miktarda plak yayınlanmış, hatta daha sonraları İstanbul'da taşplak fabrikaları kurulmuştur.^[99]

Ses kaydının gerçekleştirilmesinden kısa bir süre sonra Amerika'da ve Avrupa'da, bu işin ticaretini yapan firmalar kurulmuş ve bu firmalar, Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul yanında, Selanik, İzmir gibi önemli şehirlerinde de

[94].M. Nazmi Özalp,Türk Musikisi Tarihi,Derleme,Ankara 1986,s.81-82

[95].Yılmaz Öztuna,Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi,Ankara 1990,C.II,s.451

[96].Mesut Cemil,Tanburi Cemil'in Hayatı,Ankara,s.125

[97].Paçacı,a.g.e.,s.11

[98].A.g.e.,s.11-12

[99].A.g.e.,s.12

temsilcilikler aracılığıyla çalışmalarını sürdürmüşler, daha da sonra da, kurulan yeni firmalarla işbirliği yapmışlardır. 1912'de İstanbul'da Feriköy'de Blumenthal Biraderler tarafından, Türkiye'nin ilk plak fabrikasının işletime açılmasıyla bu alanda yerleşme yolunda önemli bir adım atılmıştır.^[100]

1912'de Şehremini Cemil Paşa'nın teşebbüsü ile Paris Odeon Tiyatrosu Müdürü Mösyö Antuvan İstanbul'a getirilerek bir tiyatro mektebi kurulmasına karar verilir. "Darü'l Bedai" adı verilen bu okulun, verilecek temsillere yerli müzik üretilmesi amacıyla bir de musiki kolu vardır. Musiki bölümünde Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta Bey, Leon Hancıyan, Hafız Yusuf Efendi gibi usta müzisyenler yer almaktadır. Garp Musikisi Bölümü'nün hocaları ise Zati, Zeki, Asaf, Radeglia, Silveli, Furlani, Hege gibi değerli kişilerdir. Musiki kısmının müdürü ise Ali Rifat Bey'dir.^[101]

Darü'l Bedai'nin uzun ömürlü olmaması, I.Dünya Savaşı'nın güç şartlarından dolayıdır. 14 Mart 1916'da, tamamen kapanmasından sonra, yalnızca müzik eğitimi veren ve klasik eserlerimizi tesbit etmesi hedeflenen yeni bir kurum oluşturulması amacıyla Ziya Paşa başkanlığında bir musiki encümeni kurulur. Üyeleri Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekaizade Ahmet Efendi ve Şehzade Ziyaeddin Efendi'dir.^[102]

Kurulan okulun adı "nağmeler evi" anlamındaki Darü'l Elhan'dır. (Daha sonra İstanbul Konservatuvarı ve İstanbul Belediye Konservatuvarı adlarını alan bu kurumun, yakın müzik tarihimizde belirleyici bir önemi vardır.)^[103]

1914'te kurulan Darü'l Bedai'nin musiki kolu ve ardından 1916'daki Darü'l Elhan, Türk Musiki eğitim tarihinin dönüm noktalarından birini oluşturur. Dönemlerinin en ünlü ve üstad müzikçilerini bünyesinde bulunduran Darü'l Elhan, başta Rauf Yekta Bey olmak üzere daha sonra Saadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi önemli teorisyenler vasıtasıyla Türk Müziği biliminin bu yüzyıldaki temel kurumu olmuştur.^[104]

[100]. "Geçmişten Günümüze Türk Müziği", *Kalplerden Dudaklara*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s.5

[101]. Paçacı, a.g.e., s.12

[102]. A.g.e.

[103]. A.g.e.

[104]. Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesleri", *İki Musikin Karşılaşma Süreci ve Eğitim*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul 1999, s.105-106

17 Mayıs 1916 tarihinde o zamanki deniz muzıklarına takviye amacıyla Tirimüjgan mektep gemisinde açılmış olan Bahriye Musiki Mektebi'nin talimathanesinde okulu çok iyi dereceyle bitirenlerin öğrenimlerini tamamlamak üzere Avrupa'ya gönderilmeleri kaydı vardı. Böylece okula alınan öğrenciler, bandoda yetişmek üzere nefesli sazlar öğrenmeye başlamışlar, yanısıra yabancı deniz bandolarında olduğu gibi hem bando hem de orkestra aletlerini aynı zamanda çalabilecek öğrencilerin yetiştirilmesi amacıyla, okula bu doğrultuda tertibat alınmış, yaylı sazlar da öğretilmeye başlanmıştır.^[105]

Opera ve operet kültürü özellikle büyük şehirlerde yaygınlaşmakta, Beyoğlu'nda meşhur operalar bazı İtalyan kumpanyalarınca oynanmaktadır. Ayrıca yerli operetler yazılmakta, bir takım revü şarkıları, tango, vals gibi popüler şehir kültürünün ürünleri özellikle 20'lerde çok taraftar bulmaktadır.^[106]

1910-1923 arasında etkinlik gösteren Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, Çuhacıyan'ın opera ve operetlerini sahnelemiştir. Bu sıralarda büyük ilgi derleyen Çuhacıyan'ın "Leblebici Horhor"u, ilk Türk opereti olarak tarihe geçer. İstanbul'da 1920'li yıllara dek pek çok operet sahnelenmiş, operet ve müzikli oyunlar için pek çok tiyatro açılmıştır. Hemen hepsinin amacı Türk ezgilerini Batı Müziği tarzında armonize ederek renkli bir bileşime varmaktır.^[107]

Bu arada saray dışında da bazı özel konaklarda ve derneklerde klasik müzik konserleri verilmekte, zamanın ünlü virtüözleri ve bestecileri İstanbul'a gelmektedir. Cemal Reşit Rey'den öğrendiğimize göre; onun çocukluğu sırasında Kuruçeşme'deki Osman Hamdi yalısına gelen ve konserler verenler arasında Saint-Seans, Jacques Thibaud, Charles Widor, Pierre de Breville, Raoul Lapara gibi isimler vardır. Union Française gibi derneklerde ise yerli ve yabancı sanatçılar düzenli klasik müzik konserleri vermeye başlamıştır.^[108]

Milli mücadele ve işgal yıllarındaki bazı yabancı heyetlerin geldiği, İstanbul konservatuarını Beyaz Rus ve Alman müzisyenlerden oluşan bir kadronun yönettiği bilinmektedir. Bu dönemde; İzmir'in işgalinden sonra Ankara'ya giden, garp cephesi

[105].Pars Tuğlacı,*Mehterhaneden Bandoya*, İstanbul 1986,s.76

[106].Gönül Paçacı,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.12

[107].İlyasoğlu,a.g.e.,s.71

[108].A.g.e.

bandosunu yöneten İsmail Zühtü Bey; Edirne'de Ahmet Yekta Bey, İstanbul Bahriye Muzıka Mektebi şefi Halit Recep Bey, Muzıka-i Hümayun'dan Zati Bey, Darülfakka musiki hocası Kazım Bey, Veli Bey gibi pekçok müzisyen, Mehmet Akif Bey'in milli marş olarak seçilen İstiklal Marşı'nı bestelemişlerdir. 13 Mart 1923'te Darü'l Elhan heyetinin Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda verdiği "fevkalade konser", "Anadolu kahramanlarına armağan-ı zafer" adlı marşla başlamaktadır. Marşın bestekarı Darü'l Elhan Reisi Ziya Paşa'dır.^[109]

XX. yüzyılın başından ortalarına kadar, ûdî, çellist, kemençezen ve bestekâr Ali Rifat Çağatay (1867-1935), Zekâî Dede'nin bestekâr oğlu Ahmet Irsoy (1869-1943), bestekâr Lem'i Atlı (1869-1945), müzik kuramcısı ve tanbûrî bestekâr Suphi Ezgi (1869-1962), müzikolog ve neyzen bestekâr Rauf Yekta (1871-1935), bestekâr Râkım Erkutlu (1872-1948), bestekâr Abdülkâdir Töre (1873-1946), müzikbilimci ve bestekâr Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Ermeni asıllı bestekâr Üdî Arşak Çömlekçyan (1880-1930), kânun virtüozu Âmâ Nâzım Bey (1884-1921), Giriftsen Âsım Bey'in bestekâr oğlu ûdî, giriftsen ve piyanist Mûsâ Süreyya Bey (1884-1932), bestekâr ve ûdî Şerif Mûhittin Targan (1892-1967), bestekâr Refik Fersan (1893-1965), hâfız bestekâr Saadettin Kaynak (1895-1961), solist bestekâr Münir Nûrettin Selçuk (1899-1981), bestekâr Selâhattin Pınar (1902-1960), müzik kuramcısı ve bestekâr Ekrem Karadeniz (1904-1981), müzik araştırmacısı Mahmut Râgıp Gâzimişâl (1900-1961) ve Tanbûrî Cemil Bey'in bestekâr oğlu Tanbûrî Mesut Cemil (1902-1963) gibi eşhasın Türk Mûsikîsi üzerine yenilikçi ve kuramsal uğraşlarını görüyoruz.^[110]

İşte bu dönem zarfında, Alla Turka ile Alla Franga kültürlerin ayrışmaya başlaması sâyesinde, Türk Mûsikîsinin yanısıra Batı Müziği birikimlerinin de ayrıca edinildiğini gözlemlemek mümkündür, ki bu olgu, 20. yüzyılın başlarında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde Türk Beşleri ekolüyle, keza Çağdaş Türk Müziği denilen ve Türk Mûsikîsinden ayrı bir mevkiye sâhip olan "Batı-Türk Müzik Kültürü" senteziyle sonuçlanmıştır.^[111]

Türk Beşleri ile ortaya çıkan Çağdaş Türk Müziği ekolünün; Batı-Doğu tartışmalarına çözüm üretmekten ve Türk Müziği'ni geliştirmekten uzak olduğunu

109.Gönül Paçacı,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.13

[110].Yarman,a.g.e.

[111].A.g.e.

belirtmek gerekir. Bu ekol sonucunda oluşturulmaya çalışılan Batı-Türk Müziği gibi bir türün, Türk Müziği'nin Batı Müziği'nden oldukça farklı yapısı ve Batı Müziği'ne uyarlanma gibi bir ihtiyacının olmaması açısından çok gerekli ve geçerli bir tür olmadığı açıktır.

Hepsinden önemlisi Türk Müziği, özgün karakteriyle Batı Müziği ile mutlaka bir noktada buluşturulmasına gerek olmayan, farklı sistemde bir müziktir ve bir sentez müziği değildir.

XX. yüzyılın ilk çeyreği sona ermek üzereyken, I.Dünya Savaşı sonrası işgale uğramış, parçalanmış Türk yurdunu kurtarmak için Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Türk ulusunun başlattığı Kurtuluş Savaşı zaferle sona ermiş ve 1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla yeni bir dönem başlamıştır.^[112]

[112]. "Geçmişten Günümüze Türk Müziği", *Kalplerden Dudaklara*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s.7

BÖLÜM 3 . TANZİMAT DÖNEMİ MÜZİĞİ'NİN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİĞİ'NE ETKİSİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk olarak III.Selim Dönemi'nde başlayıp, daha sonra II.Mahmud Dönemi'yle devam eden Batı'ya yönelme hareketleri; Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla, devletin Batılılaşma politikası haline dönüşmüştür. Bu politika; siyasal ve sosyal gelişimi sırasında, kültürel ve sanatsal ortamı etkilemiş ve müzik de bu etkileşimden nasibini almıştır.

II.Meşrutiyet öncesi ve sonrası cereyan eden entellektüel düzeyli tartışmalar Cumhuriyet kurulduktan sonra eski deneyimler ve birikimler bağlamında yol gösterici olmuştur. Bir toplumun geçirdiği dönüşümü tarihten, siyasal gelişmelerden ve sosyal yapıdan soyut olarak ele almak mümkün değildir. I.Dünya Savaşı öncesinde ve savaş sırasında din unsurunun da devleti bir arada tutmaya yetmediğinin somut bir şekilde ortaya çıkması, toplumumuz açısından hem çağdaşlaşma hem de kurulacak olan Cumhuriyet'in yapısını oluşturmada etkili olacaktır. Tanzimat ile hızlanan sosyal ve siyasal alandaki temkinli modernleşme yöntemi istenen sonucu verememiştir. Bu deneyim modernleşme konusunda daha radikal yöntemler izlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu nedenle her alanda daha kararlı bir şekilde değişimi hedefleyen adımlar Cumhuriyet'in kurucu kadrolarınca atılmıştır. Halen dünyada modernleşmeye karşı ciddi bir alternatif toplumsal ve siyasal sistem oluşturulamadığına göre yapılan tercih doğruluğunu her geçen zamanda teyit ettirmektedir. En azından batı karşıtı siyasal sistemlerin bile Batı Uygarlığı'nın bulunduğu noktaya ulaşmayı bir hedef olarak belirlemesi ve Batı kültürel değerlerinin giderek Doğu tarafından bile daha evrensel nitelikte görülmeye başlanması bu tercihin doğruluğunu gösteren ölçütlerden sadece biridir.^[113]

[113].Doğan,a.g.e.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e gelinene kadar yavaş yavaş ağırlığını hissettirmeye başlayan müzikte Batı'ya yönelme, Cumhuriyet Dönemi'nde tam ve etkin bir şekilde yerini almıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kültür, bir devlet politikası olarak önemli bir işlev haline getirilmiştir.

Cumhuriyet'in devraldığı, Osmanlı'ya oranla daha homojenleşmiş olan nüfus, ulus-devletin kuruluş sürecinde tek tip bir milli kimlik hedefine doğru yönlendirilmekte ve ulusun tarihsel-kültürel yapısı yeniden ele alınıp tanımlanmaktaydı. Cumhuriyet'in ilk 10-15 yılı, bu hedefin tesisi ve Batı uygarlığı düzeyine ulaşmak ülküsü amacıyla gösterilen yoğun çabalarla dikkat çeker.^[114]

Türkiye'de üzerinde en çok tartışılan sanat dallarından biri de müziktir. Bu durum Cumhuriyet'in ilk yıllarında da böyleydi. Osmanlı toplumunda merkezi bir anlayışla yönlendirilen müzik, Cumhuriyet'in ilanından sonra oldukça çalkantılı bir dönem geçirdi.^[115]

Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun yenileşme hamleleriyle başlayan ve Cumhuriyet ile birlikte iyice hızlanan yenilikçi akımların, yeni bir hayat tarzının, her alanda büyük değişikliklere yol açtığı dönemdir. Esir edilmeye çalışılırken kendisine vurulmak istenen zincirleri kırıp atan, ümmetlikten çıkıp ulus olmanın heyecanıyla, Büyük Önder'inin gösterdiği çağdaş uygarlık yolunda hızlı adımlarla ilerlemeye çalışan Türk Milleti, sanatta da yeni atılımlar peşinde, bir yandan, Batılı güzelliklere açılmaya çabalarırken, bir yandan da, daha önceleri ihmal ettiği öz benliğine dönüp, onda gizlenen güzellikleri yeniden keşfetme coşkusu içindedir. Bu coşkulu uğraşın müzik sanatına da yansması kaçınılmazdır.^[116]

Cumhuriyet'ten sonra müzik eğitimini, toplam eğitim ortamı içinde değerlendirecek olursak karşımızda, tevhid-i tedrisatın uygulanmasından itibaren; geleneksel biçimlerle, yeni ve daha standardize bir modelin uyuşmazlığını içeren bir süreci buluruz. Türkiye'de musiki eğitimi, kendi kurallarını ve aktarım yöntemlerini zaman içinde oluşturmuş, dışındaki dünyaya ve gelişmelere kendi dinamiği içinde

[113].Doğan,a.g.e.

[114].Gönül Paçacı,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.13

[115].*Çok Sesli Müzik*,Hürriyet Gazetesi,29 Ekim 1998

[116].*"Geçmişten Günümüze Türk Müziği"*,*Kalplerden Dudaklara*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

uygun çözümler üretmiş bir musikin; Batı Musikisi eğitimi esas alınmış yeni bir yapıyla karşılaşması sorununu başından itibaren taşımıştır.^[117]

Cumhuriyet'ten sonra, müzik dünyamızda ortaya çıkan yeni akımlar, kökleri yüzyıl öncesine, Muzıka-i Hümayun'un kuruluşuna kadar uzanan alaturka-alafranga zıtlaşmasına yeni boyutlar katarken, farklı kesimlerin sanatkarlarını karşılıklı etkilemekten de geri durmamıştır. Eskiden, fasıl müzikçileri arasında "dağı" sıfatıyla anılan halk tarzı parçalar giderek daha çok ilgi çekmeye başlamış, tekke ve fasıl geleneğinden gelen bazı müzikçilerin, halk müziğine de yakın ilgi duymaları ve bu tarzı eserlerinde başarıyla yansıtmalarıyla da ileride "Türk Halk Müziği" adıyla, başlı başına bir tür olarak ortaya atılacak tarza zemin hazırlamıştır.^[118]

Aslında farklı musiki türlerine ve zevklerine bağlı olduğu halde ittifak edip iki kanattan (Türk Musikisi ile Batı Musikisi) birinde toplanan eğilimler ve zevkler zamanla bütünden koparak bağımsızlığını ilan etmiştir. Böylece merkezde gözlenen yekparelik bozulmuş, bütünlük parçalanmış, sonuçta kökleri Tanzimat'a dayanan musiki ikiliği büsbütün sona ermese bile çeşitlenerek etkisizleşmiştir.^[119]

İkilik o dönemde yarattığı mevzii gerginliğe rağmen bir çatışmaya, vuruşmaya dönüşmedi. Saray da Batı Musikisi'ni desteklerken, eski musiki için vermekte olduğu desteği sürdürdü; iki musikiyi kendi haline bıraktı.^[120]

Her ne kadar, alaturka-alafranga çatışması devletin kültür politikası içinde, üst düzeyde bir sentezle çözülmek istenmiş ise de, bu sentezin meyveleri henüz yeterince olgunlaşıp yaygınlaşmamış, iki kesim arasında tam bir uzlaşma sağlanamamıştır. Buna karşılık, geleneksel müzik, bir yandan geçmişin eserlerini notaya alıp yayınlama, çeşitli dernek ve topluluklarca düzenlenen öğretim, konser, plak doldurma gibi çalışmalarla sürüp giderken, bir yandan da, halka yönelen, kolay anlaşılır parçaların üretilmesi ve bu parçaların genç, yetenekli ve nitelikli sanatçılar tarafından geniş kitlelere duyurulması ile yeni bir ivme kazanmıştır.^[121]

[117].Gönül Paçacı,"Cumhuriyet'in Sesleri",*İki Musikin Karşılaşma Süreci ve Eğitim*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.104

[118].*"Geçmişten Günümüze Türk Müziği"*,*Kalplerden Dudaklara*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.5

[119].Bülent Aksoy,"Cumhuriyet'in Sesleri",*Cumhuriyet Dönemi Musiki'sinde Farklılaşma Olgusu*,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul 1999,s.30

[120].A.g.e

[121].*"Geçmişten Günümüze Türk Müziği"*,*Kalplerden Dudaklara*,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2003,s.6

Hem köklü geleneğiyle, hem de yetiştirdiği üstatların bıraktığı kültür mirasıyla Türk Sanat Müziği, kitleler arasında etkinliğini her zaman korudu. Halk Müziği alanında ise özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında, çoksesli müzik-teksesli müzik tartışmaları yoğun bir biçimde yaşandı. Bir dönem bu tartışmalar o kadar yoğunlaştı ki, bu tür müzik radyolarda bile çalmadı.^[122]

Tanzîmat'la gelen doğu-batı kültür çatışmasının sembolü alaturka-alafranga zıtlığı ile tekseleli-çokseleli çekişmesi gibi, Türk Sanat Müziği - Türk Hafif Müziği bozuk politik terminolojisi de Osmanlı asırlarında hiç mevcuda olmamıştır. Klâsik Osmanlı bestekârlarının türkû, koşma, semâî, destan formundaki 'folklorik' bestelerine karşılık, çoğunun bir tarikat bağlantısı olan halk şairleri de tekke edebiyatı ürünlerini ortaya koydukları klâsik dîvanlar yazmışlardı. Ayrıca 'halk müziği sazı - klâsik müzik sazı' diye bugünkü gibi kesin politik bir ayırım söz konusu değildir.^[123]

Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisi'nin geleneksel olmaktan çıkıp bir anı olarak muhafaza edilmesi gereken herhangi bir tarihsel değer haline dönüşme süreci kolay olmadı, epey sancılı dönemler ve kararlar gerektirdi. Aslında gelenek kendi bilincine sahip değildir ve alışılmış bir aktarım zincirinin halkalarından oluşur. Elbette ki gelenek, dış etkilere kapalı değildir; ama dış etkileri tedricen ve seçici bir şekilde özümser.^[124]

Bir kültürel gelenek ancak yavaş yavaş evrilir, ani sıçrayışlar yapmaz, halkaların koparılmasından da onulmaz yaralar alır. Örneğin XIX. yüzyılda Tanzimat sonrasında Türk Musikisi dünyası Batı'dan gelen çeşitli etkileri benimsemeyi ve özümsemeyi pekâlâ becerebilmişti. Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisi kendi hayatîyetini güçlü bir şekilde Cumhuriyet Dönemi'nin başlarına kadar korumuşsa bunu Avrupalılaştırmanın etkilerini büyük ölçüde benimseyebilmesine, geleneğin içine alabilmiş olmasına borçludur. Bu dönemde müzik dünyamızda Batılılaşmaya pek kültürel direnç yoktur. Bilâkis, kısmî özümsemeler ve etkilenmeler söz konusudur. Bu özümsemelerle geleneğin zenginleştiği ve çeşitlendiği söylenebilir.^[125]

[122].Çok Sesli Müzik,a.g.k.

[123].Tanrıkorur,a.g.e.

[124].Cem Behar,Aşk Olmayınca, <http://212.154.21.40/2001/06/24/yazarlar/butunyazarlar.htm>

[125].A.g.e

Ne var ki, Türk Musikisi egemen gelenek konumundan varlığını ancak bir muhafazakârlık çerçevesinde belirleyebilme konumuna kendi dinamikleriyle, kendi evrimiyle ulaşmadı. Bu konuma 1920'li ve 30'lu yıllardaki bazı tepeden inme siyasi kararlar sonucu geldi, daha doğrusu getirildi. Bu yolda alınmış tedbirleri ve konmuş çeşitli yasakları biliyoruz. (Osmanlı/Türk Musikisinin resmî kurumlarda eğitim yasağı, musikî eğitimi de yapılan tekke ve zaviyelerin kapatılması, radyolarda yayın yasağı, vs.).Yapılan, bu musikinin kendini yeniden üretme koşullarının ortadan kaldırılması idi. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti, kültürel olarak kendini tanımlayabilmek için yabancı etkileri değil, öncelikle çeşitli alanlarda yerleşik Osmanlı geleneklerini reddetme yolunu seçti. Ve müzik alanında da geçmişi kendine düşman bildi, Osmanlı/Türk geleneğini geri ve ilkel olarak niteledi.^[126]

Çok sesli müzik eğitimi, senfonik orkestra, müzikli sahne oyunları, gerçi Atatürk zamanından önce yurdumuza gelmiştir. Ama çok gelişmiş bir musiki kültürünün temel birikimleri olan bu kuruluşlar, asıl Atatürk zamanında ve onun kişisel ilgisi ve direktifleriyle kurumlaşmış, Cumhuriyet Türkiye'si kültürünü belirleyen elemanların başında yer almışlardır. Latin harflerinin kabulü ve Türkçe'nin sadeleşmesi esasına dayanan dil devriminin yanı sıra; Atatürk dönemi kültür değişmelerinin en önemlisi bir bakıma da en verimli musiki alanında gerçekleştirilmiştir.^[127]

Milli olmak ve çağdaşlaşmak cumhuriyet devletinin kurucusu Atatürk tarafından konulan, birbirini tamamlayan iki kültür ilkesi olduğu halde, Atatürk'ün ölümünden sonra, özellikle çok partili siyasi hayata geçildikten sonra bu iki temel kültür ilkesi, birbirine karşıt hale getirildi; "Milli Olmak" gericilik, "Çağdaş Olmak" ilericilik haline dönüştürüldü. Bu, kültür hayatımızda büyük bir kargaşalık ve keşmekeşe yol açtı.^[128]

Bu durumun en keskin görüntülerine özellikle müzik alanında rastlanmaktadır. "Türk Musikisi – Batı Musikisi", "Tek Sesli Musiki – Çok Sesli Musiki" gibi uzlaşmasına imkan olmayan karşıtlıklar yaratılmıştır. Bunlar hatta zaman zaman düşmanlığa varan kültür cepheleri haline sokuldu.

[126].A.g.e

[127]."Çağdaş Türk Müziği",a.g.k.

[128].A.g.e

Sonuçta, belirli bir milli kültür siyaseti olması gereken devletin yapısı içinde iki karşıt kültür siyaseti güden müzik kurumları ortaya çıktı.^[129]

Bu dönemde Atatürk'ün Türk Musiki'ni sevmeyi ve dinlenmesini istemediği yolunda birtakım yanlış inanışlar ortaya atılmıştır.

Atatürk'ün geleneksel Türk Musikisi'ne sevgisi herkesçe bilinen bir gerçektir. Fakat devletin geleceğe yönelik kültür siyasetini kendi kişisel eğilimlerinden farklı tutuyordu. Cumhuriyet Türkiye'sinin musiki siyasetini bizzat kendisi belirlemişti. Senfonik orkestra, musiki eğitim kurumu, yaratıcı sanatçı yetişmesini teşvik, Türk Musikisi'nin senfonik orkestrayla çalınabilir biçimlere sokulması, sahne için müzikli Türk eserlerinin yaratılması... Atatürk'ün bu musiki siyaseti geleneksel Türk Musikisine bir düşman kültürü muamelesi yapılmasından çok farklı bir şeydi. Nitekim Vasfi Rıza Zobu hatıralarında, Atatürk'ün Dellalzade İsmail Efendi'nin İsfahan bestesini dinledikten sonra, kendisine bu konuda şunları söylediğini belirtiyor:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizlerde öyle. Ama bir Avrupalı'ya bu eseri böyle okuyup ta bir zevk vermeye imkan var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestralarıyla... Çaresi her ne ise, mesela Ruslar ne yapmışlarsa. Biz de Türk Musikisi'ni milletler arası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı Musikisi'ni alıp kendimize maledelim, demedim...yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum...”^[130]

O çağdaş, ileri, teknolojik üstünlüğe sahip olan ve çoksesli olarak uygulanan Batı Musikisi'nin mutlaka bilinmesini istiyordu. Ancak Türk Musikisi'nin özüne dokunmadan, çağdaş kurallara göre ele alınması ve geliştirilmesi taraftarı idi. Hayatının her safhasında Türk Müziği ile beraber olan Atatürk, Türk Musikisi'ni inkara kalkışmazdı.^[131]

[129].A.g.e

[130].A.g.e

[131].Cengiz Ünal,*Müziksel Gelişmede Atatürk'ün Türk Musikisinden Beklentisi*,www.itu.edu.tr

Atatürk'ün Türk Musikisi'ni tüm dünyaya dinletmek isteğiyle söylediği sözlerin, O'nun Türk Musikisi'ni reddettiği şeklinde yorumlanması oldukça üzücüdür. Atatürk'ün asıl mesajı; Türk Musikisi'ni özünden uzaklaştırmadan, Batılıların da anlayıp, dinleyebileceği ve sevebileceği bir şekilde sunmak olarak algılanmalıdır.

Cumhuriyet'le birlikte değişen değer yargıları, yaşayış biçimi, toplumsal ve ekonomik sistem müziği de etkiledi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Rauf Yekta, Mesut Cemil, Refik Fersan, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak gibi ustaların da etkisiyle Klasik Türk Müziği belki de 'son parlak dönemi'ni yaşadı.^[132]

Türk Beşleri olarak anılan Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun, çoksesli müziğin gelişimine büyük katkıda bulundular. Ancak bu beş sanatçı, bazı eleştirmenler tarafından 'ulusal bir ekol oluşturmamakla' suçlandılar.^[133]

Sonuç olarak Cumhuriyet Dönemi'nde hem siyasal hem de kültürel alanda gerçekleştirilen ve hala da gerçekleştirilmeye çalışılan çağdaşlaşmayı doğru anlamak için Tanzimat sürecinin iyi değerlendirilmesi gerekmektedir. Şüphesiz Cumhuriyet Dönemi'nde çağdaşlaşmada gelinecek noktada Osmanlı Dönemi aydınlarının ve bıraktıkları deneyimlerin önemi yadsınamaz. En azından Cumhuriyet'in kurucularının aynı zamanda Osmanlı devlet adamları ve aydınları olduklarını görmezlikten gelinebilecek bir nokta değildir.^[134]

Son söz olarak şunu söylemek gerekir. Atatürk'ün milli kültür siyaseti çerçevesi içinde bizzat tespit ettiği, Cumhuriyet'in musiki politikasının temel kuruluşları gerçekleştirilmiş, yaratıcı besteciler yetişmiş, büyük temsilli eserler ortaya konmuş, parlak icracılara da kavuşulmuştur. Fakat Atatürk'ün ölümünden sonra bu kuruluşlar Atatürk'ün çizdiği musikide milli olma siyasetinden uzaklaşmışlar, çağdaş ve evrensel olma kaygısı ön plana geçmiştir. Fakat başlangıçta da belirttiğimiz gibi, bu tavır Cumhuriyet'in temel kuruluş felsefesiyle çatışan bir davranıştır. Çünkü çağdaşlık Cumhuriyet'in temel ilkelerinden biri olduğu kadar, milli olmak da aynı önemde unutulmaması gereken öbür temel ilkedir.

[132].Çok Sesli Müzik,a.g.k.

[133].A.g.e

[134].Doğan,a.g.e.

Cumhuriyet'in, bağımsız milli devletin varlığının korunmasında, musikiden bir milli ruh ve memleket sevgisi yaratılmasının çok önemli rolü vardır. Atatürk'ün musiki devrimiyle ulaşmak istediği amaç budur.^[135]

Sonuç itibariyle; Osmanlı İmparatorluğu'nda III.Selim Dönemi'nde başlayan Batı'ya yönelme hareketleriyle, Batı ile sosyal, siyasal ve kültürel bir etkileşim sürecine girilmiştir. III.Selim'in devlet adamlığının yanı sıra, müzisyen kimliğiyle meydana getirdiği eserlerinde; Batı etkisiyle, özellikle form bazında farklı denemelerde bulunduğunu bilmekteyiz. Selim'den sonra, II.Mahmud Dönemi'nde bu etkileşim devam etmiş; Sultan I.Abdülmecid Dönemi'nde ilan edilen Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma bir devlet politikası şeklini almıştır. Bu politika çerçevesinde, Osmanlı İmparatorluğu her alanda Batı etkisini yoğun biçimde hissetmeye başlamış ve tabii ki müzik alanında da bu etki açıkça kendini göstermiştir.

Tanzimat Dönemi Müziği'ne bakıldığında; Batı etkisinin biraz da özenti ve zaman zaman taklitçilik şeklinde varlığını sürdürdüğü ve Cumhuriyet Dönemi'ne gelinene kadar Türk Müziği icrasının azaltılarak, kendi öz müziğimizin okullarda okutulmasına bile imkan tanımayan bazı arzu edilmeyen süreçlerden geçtiğini de üzülererek belirtmek gerekir. Batı'yla teknik anlamda faydalı olarak gösterebileceğimiz; nota yazısı, plak kayıtları, değişik enstrümanların müziğimize katılımı ve yeni usul ve formların kullanılması gibi alanlarda bazı olumlu etkileşimlerde de bulunulduğu ayrı bir gerçektir.

Ancak; Tanzimat'la beraber, azınlıkların elde ettiği haklar sonucunda; Batı Devletleri'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun iç işlerine daha fazla müdahale etmeleri ile, müzikte ortaya çıkan alaturka-alafanga çatışması Cumhuriyet'ten sonra da devam etmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi; Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Musikisi'nin radyolarda çalınmaması, okullarda okutulmaması ve bu çatışmanın da ateşleyici etkisi sonucunda ilk Türk Müziği Konservatuvarı ancak 1975 yılında açılabilmiştir. Elbette ki bu durum; Türk Müziği'nin bugüne gelinene kadar geçirdiği evreleri, yaşadığı zorlukları ve Türk Müziği eğitimi verilemeden geçen kayıp zamanı görebilmemiz ve şu an halen varlığını sürdürmekte olan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın hangi koşullar altında kurulabildiğini anlamamız açısından çok büyük önem taşımaktadır.

[135]. "Çağdaş Türk Müziği", a.g.k.

SONUÇ

Türk Toplumu çok eski yüzyıllardan beri sanata ve bilhassa müziğe ayrı bir ilgi duymuş, eserler meydana getirmiştir. Tarih boyunca yapılan savaşlar ve yeni topraklarla tanışmalar sonucunda, kültürler arasındaki her alanda gerçekleşen etkileşim, müzikte de kendini göstermiştir.

Bu kültür etkileşiminin bir uzantısı olarak; padişah ve müzisyen III.Selim önderliğinde başlatılan yenilik hareketleri ve imparatorluğun güttüğü "Batılılaşma Politikası" sonucunda, Tanzimat'ın da ilanı ile her alanda değişimler ortaya çıkmış; buna bağlı olarak müzik alanında da Batı etkili farklılıklar görülmeye başlanmıştır. III.Selim'in formlar ile ilgili denemeleri ve özellikle şarkı formunda eserler üretmesiyle; Türk Müziği'nde şarkı formu kullanılmaya başlanmış, Hacı Arif Bey ile de şarkı Türk Müziği'ne yerleşmiştir.

Tanzimat'la Batı Müziği'ne yakınlaşan Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet'le Batı Müziği'ni yoğun bir şekilde yaşamaya başlamıştır. Batı'dan etkileşimin olumlu bir yansıması olarak; gerek nota yazısı, gerekse plak kayıtlarının kullanılmasıyla Klasik Türk Müziği'nin pek çok eserinin günümüze aktarımı sağlanmıştır. Yanı sıra Batı enstrümanlarının Türk Müziği'nde kullanılması da, çeşitlilik açısından musiki alanına farklı bir görünüm kazandırmıştır.

Tüm bu olumlu gelişmelerin yanında; Batılılaşmanın zaman zaman Klasik Türk Müziği üzerinde olumsuz etkilere de yol açtığı görülmüştür. Şöyle ki; Tanzimat ve onu takip eden Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Müziği ikinci plana itilmiş, Türk Müziği'nin radyolarda çalınması dahi yasaklanmış ve hatta 1975 yılında Türk Musikisi Konservatuarı kurulana kadar, okullarda Türk Müziği eğitimi yapılmamıştır. Oysa ki; Tanzimat'tan çok önceleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda enderunlarda musiki eğitimi yapılmaktaydı.

Türk Müziği'nin yaşadığı çelişkili ortam; zamanla alaturka-alafranga çatışmasını doğurmuş, bunun sonucunda da Türk Müziği'ne düşkünlüğüyle bilinen Atatürk bile her platformda Türk Müziği'nin dünyaya nasıl en iyi şekilde ifade edileceğine ilişkin görüşlerini belirtmesine karşın; gerçekte Türk Müziği'ni köreltme niyetindeki çevrelerin üstün gayretleriyle Türk Müziği düşmanı gibi tanıtılmıştır.

Sonuç olarak; yukarıda belirttiğimiz olumlu etkilerinin de bulunmasına karşın, Batı Müziği sevdasının zaman zaman Türk Müziği'nin kimliğinde meydana getirdiği buhranlar, bu etkinin olumsuz yönlerini de gözler önüne sermektedir.

KAYNAKLAR

- AKSOY, Bülent**, 1999, *Cumhuriyet Dönemi Musikisi'nde Farklılaşma Olgusu*, Cumhuriyet'in Sesleri, ,Bilanço '98 Yayın Dizisi,İstanbul
- AKSOY, Bülent**, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Tanzimat' tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, C. V*
- Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Ermeniler*,
www.bolsohays.com/makaleac.asp?referans=93
- Amatörce Edebiyat, Türk Yazın Tarihinde Akımlar*,
<http://amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=809>
- BAVATIR, Esra**, 2001, *Avrupalılaştırmanın Osmanlı Saray Müziği'ne Etkileri*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Bitirme Çalışması, İstanbul
- BEHAR, Cem**, *Aşk Olmayınca*,
<http://212.154.21.40/2001/06/24/yazarlar/butunyazarlar.htm>
- BEHAR, Cem**, *Osmanlı'da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk*,
www.zamangazetesi.com.tr
- Büyük Larousse Sözlük Ve Ansiklopedisi, C. XXIII*
- CEMİL, Mesut**, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Ankara
- CEMİL, Tanburi**, *Rehberi Musiki*, Dersaadet 1318
- Çağdaş Türk Müziği, TürkBeşleri*, www.beethovenlives.net/turkmuzigibilgi.htm
- Çok Sesli Müzik*, 29 Ekim 1998, Hürriyet Gazetesi
- DERİNGİL, Selim**, 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Müzik
- DOĞAN, İlyas**, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Aydınlarında Çağdaşlaşma Sorunu ve Arayışlar*, www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cmk.htm
- GAZİMİHAL, Mahmut**, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*
- Geçmişten Günümüze Türk Müziği*, 2003, Aşk ve Hüzün, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Geçmişten Günümüze Türk Müziği, 2003, *Kalplerden Dudaklara*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Hamamizade İsmail Dede Efendi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını,
www.discoverturkey.com/kultursanat/tb-dede.html

İLYASOĞLU, Evin, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

KAYNARDAĞ, Arslan, Türkiye'de Felsefenin Evrimi, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.III

KÖSEMİHAL, Nureddin Şazi, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *1949'dan Bir Türk Musikisi Tartışması*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

ÖKTEM, Ülker, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlılar'da Felsefe*,
<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/143/12.htm>

ÖZALP, M. Nazmi, 1986, Türk Musikisi Tarihi, Derleme, Ankara

ÖZTUNA, Yılmaz, 1990, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara, C.II

PAÇACI, Gönül, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

PAÇACI, Gönül, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *İki Musikinin Karşılaşma Süreci ve Eğitim*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

SÜNDER, Kemal, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *Çoksesliliğe Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

TANRIKORUR, Cinuçen, *Osmanlı Musikisi*,
www.turkmusikisi.net/osmanli_musikisi/osmanli_musikisi.htm

Tanzimat Fermanı, www.osmanli700.gen.tr/padisahlar/31tanzimat.html

TAŞYÜREK, Muzaffer, Sonun Başlangıcı: Tanzimat, www.enfal.de/otarih63.htm

TUĞLACI, Pars, 1986, *Mehterhane'den Bando'ya*, Pan Yayıncılık, İstanbul

Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi, 2003, Sayı 12, İstanbul

Türk Müziği Ders Notları, <http://turkmuzigidersleri.sitemynet.com/nazariyat.html>

ÜNAL, Cengiz, *Müziksel Gelişmede Atatürk'ün Türk Musikisi'nden Beklentisi*,
www.itu.edu.tr

ÜSTEL, Füsun, 1999, Cumhuriyet'in Sesleri, *1920'li ve 30'lu Yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul

YARMAN, Ozan, *Türk Musikisi'nin Kısa Bir Tarihçesi*,
www.turkmusikisi.org/makaleler

Yeni Türk Edebiyatı, *Tanzimat Edebiyatının Genel Özellikleri*,
<http://yenikserce.sitemynet.com/yte/tnzedb.htm>





EK-A. 1890'ların Sonlarında Bir Askeri Okul Bando Müzikası

(Gönül Paçacı Arşivi, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)

Bir Konser Programı DÂRÜ'L-ELHAN ŞU'UNU [Haberleri]

Müessesemiz Kış Devre-i tedrisiyeshinin hitarını münasebetiyle Martin yirmi sekizinci Cuma günü (Galatasaray Lisesi) salonunda bir müsamerre-i müstakkiye tesbit etti. Program ile konser hakkında gazetelerin mütaleatını atıye işağıda] derc ediyoruz.

Garb Musikisi Şubesi:

Talebe ve Talebâtın Mütetekkil Orkestra:

1. (Muallim Ekrem Bey)

- a. Mazurka Bukerini
- b. Serenad Ayınberg

2. Piyano-Solo beşinci

- konsero Bathoven

(Aht Efendi tarafından Muallim Hege Efendinin refakatıyla)

3. a. Teganni-Duo. Siyah

- kuşlar Mendelson
- (Afife ve Mâide Hanımlar tarafından)

- b. Teganni-Solo.

Tan Havzer Wagner
c. Şikâyet Musa Süreyya

(Afife Hanım tarafından)

d. Teganni-Solo Gearik
(Mâide Hanım tarafından)

4. (Keman solo) Mi bamol

Major Konserto... Mozar (Mulahhara Hanım tarafından Aht Efendinin refakatıyla.)

5. Talebât Korosu (Soprano, Mezzosoprano, Kontralto) (Muallim Manas Efendi)

- a. Samson Dalia Sen-Sans
- b. Afrikan Mâyerber
- c. Nennit Şuman

Şark Musikisi Şubesi

Eski Musikî Eserleri Talebât Tarafından
1- Acemaşiran Fasli (Muallim Ziya Bey)

- a. Peşrev Emin Ağa
- b. Zencir Murabba Dede Efendi
- c. Muhammes Murabba Zekai Dede-Efendi
- d. Ağır Semal Dede Efendi
- e. Yürük Semai Dede Efendi
- f. Saz Semâisi Emin Ağa

(Raks Parçaları) Talebât tarafından

2- Gerdaniye Makamından Küçekçe takımı
(Muallim I. Hakkı Bey)

- a. Küşad İsmail Hakkı Bey
- b. Ağırnama Hacı Fâik Bey
- c. Dâği Bestekârı Meçhul
- d. Aydın Tanbûri Mustafa
- e. Aydın Çavuş
- f. Türk Aksağı -Raks- Beetekârı Meçhul

(Yeni Musikî Eserleri) Talebât Tarafından

3- Tarz-ı nevîn (Muallim Sedad Bey)

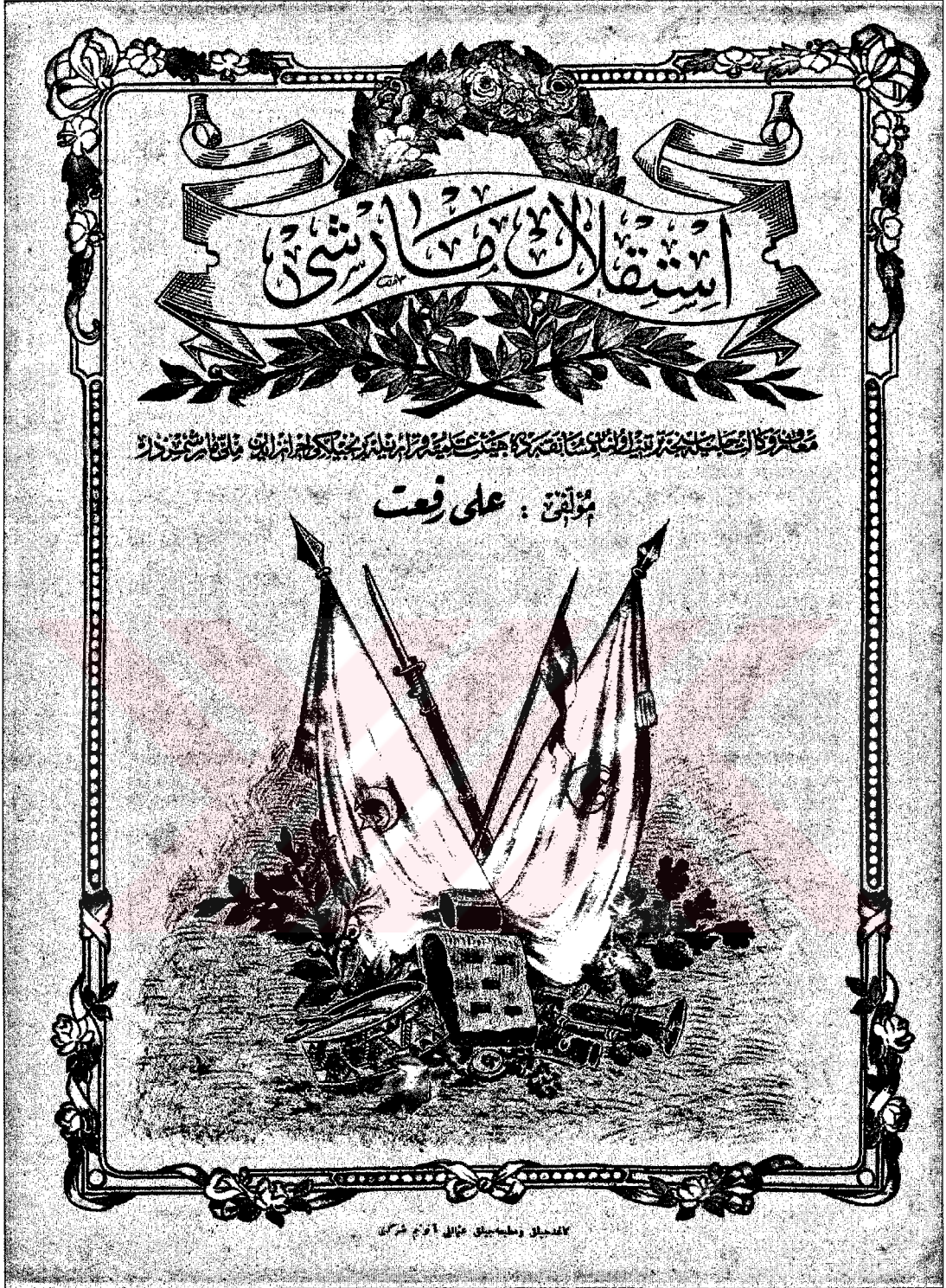
- a. Peşrev Sedad Bey
- b. Şarkı " "
- c. " " "
- d. " " "
- e. " " "
- f. Longa " "
- g. Sirta " "

Darü'l-Elhan Mecmuası, 1 Nisan 1340 (1924) No: 2, s. 88

Çevirmenyazı: Gönül Paçacı

EK-B. Bir Konser Programı

(Darü'l-Elhan Mecmuası, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)



EK-C. İstiklal Marşı'nın İlk Nota Basımının Kapağı

Müellifi: Ali Rıfat (Cengiz Kahraman Arşivi, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)



1925'te Darü'l-Elhan alfabanga ve alaturka talebe ve muallimleri bir arada.
(İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi)

EK-D. Darü'l-Elhan Müzisyenleri

(İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)

Ulu Önderimizin Yeni Bir İşareti Şarkı, Gazel Devrinin Sonu

Büyük Millet Meclisi'nin 1. İkinciye'nin 1934'deki yıllık açılış toplantısında, Gazi Hz., "Bu yıl Türk musiki değişimini de yapacağız" diyerek Türk musikisi için yeni bir dönüm tarihini tesbit etmişlerdir. Nutuklarının o kısmını aynen alıyoruz:

"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini biliriz. Bu, yapılmaktadır. Ancak, burada, en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine öçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün dinletmeye yetenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça biliyoruz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükseltilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını isterim. (")

İlk Tesir

Ertesi günkü gazetelerde, ilk edimin bildirilen şu havadışı okuduk:

"Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretleri'nin alaturka musiki hakkındaki iradelerinden ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikhin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarının garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir."

Önüne gelen taraflardan eser namı altında bastırılan notaların, plak neşriyatının, umumî gazetelerdeki ahenklerin ne gibi tahdit ve şartlara tâbi tutulacağı henüz belli değil ve bu yollarda da cezazî vaziyetler alınması ister istemez zarurî ise de, şimdilik Ankara ve İstanbul radyoları irşatlar dairesinde yola gelmiş bulunuyorlar. Garp parçalarının ve yeni teknikle yazılmış yurt parçalarının reddi ve seçimi ve yalnız faydalı şeylerle radyo programlarının doldurulması gibi birçok yeni meselelerle karşılaşyoruz demektir. Esasen hep bu gibi çözümlere hizmet için kurulmuş olan meclisimizin, tam vakitinde öne atılmış olduğu anlaşıyor. Yeni vazifemizin şuurunu edinmiş olarak çalışacağımızı geçen sayılarda da söylemiştik. Bu kadar cezazî ve ıktımaî manası bulunan bir değişimin ciddi bir neşriyat organına ihtiyacı bulunacağı pek tabii

idi. İşte "Müzık"ın szeli hevesi kendisinin böyle bir organ olup sayılmasıdır.

Günlük gazetelerde çıkmakta bulunan yeni vaziyetle ilgili yazılara bizim de geniş bir ölçüde dahilinde katılmamız tabii ise de, başm işi erkenden hazırlanmış bulunan bu sayıda çok yazık ki yeni vaziyeti kurtulamakta kalmışa mecbur bulunuyoruz.

Yeni musikinizin nevi ve mahiyeti nasıl olacağı hakkında gelecek sayılarımızda geniş bilgiler bulunacaktır; onu hakkıyla kavramıyantar meclisimizden kâfi derecede istifade edeceklerdir.

Konservatuarlarda yetişen bunca gençlere ve bunca yetişmiş meslekdaşlara yeni yeni geçim kapıları açacağı için ayrıca içtimai bir kıymetli de bulunan bu yenilik müjdesini, Müzik, meslek namına sevinç ve saygı ile kutluyor.

(*) İkinci ciltte, şairin Danan Tolson bildirimi, Ankara-Ve Kâlet, nezaret, Enişel-İngilizli (Unkese), Genel, "Gen, gen" - Urmuê Güney-Saygı, gönye, Kural-Kâde, Özen-Tina, dik Kar. Ulas-Millet, Ulas-Millet.

Müzık ve Sanat Hareketleri,
Eylül 1934, 2 Teşrin

EK-E. Atatürk'ün Meclis Konuşmalarından Bir Bölüm

(*Cumhuriyet'in Sesleri*, 1999, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)



EK-F. Posta Pullarında Müzisyenler

Hacı Arif Bey (Gönül Paçacı Arşivi, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)



EK-G. Posta Pullarında Müzisyenler

Tanburi Cemil Bey (Gönül Paçacı Arşivi, 1999, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul)

ÖZGEÇMİŞ

Esra BAVATIR. 1971 yılında İstanbul'da doğdu. Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümünü bitirdi. Üniversite sırasında çeşitli müzik grupları ile çalıştıktan sonra İstanbul'a dönerek Ersen ve Dadaşlar Grubu'nun solistliğinde bulundu. Şan ve solfej dersleri aldı. 2001 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümünü "Avrupalılaştırmanın Osmanlı Saray Müziğine Etkisi" konulu Lisans tez çalışması ile bitirdikten sonra İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Programına yazıldı. Halen bir Devlet Lisesi'nde müzik öğretmenliğinin yanısıra özel olarak müzik çalışmaları da yapmaktadır.

