





tanışma, bale, bale-pandomim, opera gibi gösteri ya da sahne sanatları aracılığıyla gerçekleşti. 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I. François'in teşekkür etmek amacıyla Kanunî Sultan Süleyman'a gönderdiği hediyelerden biri de bir orkestraydı. Orkestra sarayda üç konser vermişti. Padişah orkestra üyelerine armağanlar dağıtmış, daha sonra da ülkelerine geri göndermişti. Rauf Yekta Bey, Dede Zekâi Efendi'nin kendisine aktardığı bir söylentiye dayanarak, Türk musikisine Batı'dan geçtiği sanılan, üç zamanlı "frenk-çîn" (frenk işi) usulünün o orkestranın çaldığı parçalardan kalma olabileceğini yazmıştır. Batı musikiyle ilk temasın bu orkestranın gelişle başladığı söylenirse de, yakın zamanda yayımlanmış bir çalışmadan (Metin And, *Forum*, no. 126, 1959) bu konuda daha eski bir örneği öğreniyoruz. 1524'te İstanbul'daki İtalyanlar, İtalyan devletleri arasında sağlanan barış antlaşmasını kutlamak üzere düzenledikleri şenlik çerçevesinde, Venedik balyosunun evinde bir de bale gösterisine yer vermişler, gösteriye Türkler de oyuncu ve seyirci olarak katılmışlardır. 1582 yazında III. Murad döneminde Atmeydanı'nda, yoksul çocukların sünnetinde de bale ve bale-pandomim oynanmıştı. Operanın doğuşundan biraz önceye rastlayan, genellikle mitoloji konularının işlendiği bu tür musikili oyunlar 16. yy'da Avrupa saraylarının gözde gösterilerindendi. Gene aynı yüzyılda Sokullu Mehmed Paşa'nın sarayına Batı musikisi çalgıcılarından kurulu bir topluluk girmişti.

**Azınlıkların musikisi:** Azınlıklar arasında Batı musikisine en açık kesim İtalyanlar -Venedikliler, Floransalılar, Cenevizliler vb.- olmuştur. Rumların, Ermenilerin, Yahudilerin, Osmanlı ortamı dışında, kültürel uzantısı içinde yer alıp atıfta bulunabilecekleri bir örnek, bir toplum yoktu. Oysa Latinler için, hele musikinin öteki sanatlardan farklı olarak taşıdığı yayılma gücü düşünülürse, onlar için aynı şey pek söylenebilir. Osmanlı Devleti'nin İtalyanlarla ticarî, siyasî ilişkilerinin yarattığı vesileler, İtalyan musikisinin Avrupa'daki yaygınlığı, operanın İtalya'da doğuşu göz önünde tutulduğunda aradaki alışveriş belki daha iyi anlaşılabilir. İstanbul'daki Latin kiliselerinde org bulunur, merak eden Türkler kiliselere gidip onların dinî musikilerini dinleyebilirlerdi. Musevi sinagoglarıyla Rum, Er-



**MEHTERHANENİN KALDIRILMASI:** Osmanlı askeri musikisinin en tanınmış kurumu olan mehterhane, II. Mahmud döneminde kaldırıldı. Batı'ya yönelmede bilinçli bir adım olan mehterhanenin kaldırılması konusunda öne sürülen birçok görüş vardır. Bunlardan biri de mehter musiki ritminin yeni askeri eğitim düzeniyle uyumsuzluk gösterdiği yolundaki savdır. Mehterhanenin repertuarında savaş ve yürüyüş parçalarının yanı sıra peşrev, saz semaisi vb. parçalar da vardı. Mehterhane bu yapıyla adeta bir "açık hava orkestrası" niteliğindedir.

meni kiliseleri ise Batı musikisine uzaktılar. Ruşen Kam'ın bir yazısında belirtildiğine göre, daha Kanunî Sultan Süleyman zamanında Haham Şelome Benmezalto adlı din adamı Türk musiki parçalarına İspanyolca ve İbranice güfteler giydirek bunları İstanbul sinagoglarında yayma girişiminde bulunmuştu. Bu girişimin etkili olduğu, Türk beste ve semailerinin, "terennüm" bölümlerine bile dokunulmadan, yalnızca güfte değişikliğiyle çok yakın bir geçmişe kadar sinagoglarda okunmuş olmasından anlaşılabilir.

Bizans musikisi İstanbul'un fethinden çok önce, 13. yy'da kendi "klasik" geleneğinden uzaklaşmaya başlamış, çözülmüştü. Onun doğal mirasçısı olması gereken Rum Ortodoks Kilisesi bu yüzden eski bir geleneğe yaslanma imkânından yoksun kalmış, 17. yy'dan itibaren Türk musikisinin etkisine girmiştir. Rumlar, zamanımıza kadar çoksesliliğe ilgi duymamışlar, kiliselerinde de Türk makamlarının çizgilerini taşıyan ilahiler okunmuştur. 1717-1718 yıllarında eşi elçi olarak İstanbul'da bulunan İngiliz yazar Lady Mary W. Montagu de Rumların Batı musikisine karşı ilgisizliklerini bir yabancıнын gözüyle dile getirir. 1786 yazını İstanbul'da geçiren İngiliz Elizabeth Craven'ın gözlemi de aynı yöndedir.

Ermeniler de Türk musikiyle sıkı bir bağ kurmuşlardır. Bu yakınlık kilise musikisinde de görülmekle birlikte, halk musikisinde, aynı ya da benzer ezgilerin her iki toplumca da benimsenmiş olmasından ileri gelen bir kaynaşma halini almıştır. 19. yy ortalarından itibaren Protestan ve Katolik Ermenilerinin ayinlerine Avrupa kiliselerinde icra edilen koro parçaları aktarılmaya başladı (Mahmut Ragıp Gazimihal). Ama Gregoryen Kilisesi daha uzun bir süre çoksesliliğe direndi. Anadolu'da belki de ilk kez ezgi derlemiş bir araştırmacı olan, değerli besteci Gomidas'ın Anadolu ezgilerinden izler taşıyan *messe*'leri armoniyi Gregoryen kilisesine soktu. Yüzyılımızda bu tür bir çokseslilikle tek sesli Türk musikisine özgü bir tarz Ermeni dinî musikisinde yan yana yer almaya başlamıştı.

**17.-18. yy'larda Batı'yla ilişkiler:** 17. yy'da operanın gelişip yayılmasıyla Osmanlı sarayında da bu tür musikiye karşı bir merak uyanmıştır. IV. Mehmed'in şehzadelerinin sünnetiyle kızı Hatice Sultan'ın İkinci Vezir Mustafa Paşa'yla evlenmesi dolayısıyla 1675'te Edirne'de düzenlenecek olan şenlikte, padişahla sadrazam bir de opera takımının yer almasını istemişlerdi. Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmed Paşa bu iş için Venedik Balyosuna başvurmuş, ama



şenliğe çok az bir zaman kaldığı için bu istek gerçekleşmemiştir. Buna rağmen şenlikte Batı musikisine gene de yer verilmiş, orglar çalınmıştır. 17. yy'da Evliya Çelebi gezdiği Avrupa şehirlerinde çok çeşitli musiki türlerini dinleme fırsatı buldu. *Seyahatname*'sinin musiki açısından en dikkate değer yanı musiki aletlerine ilişkin son derece değerli bilgiler vermesindedir. Evliya'nın o dönem İstanbul'unda kullanılan sazlar üzerinde birincil kaynak durumundaki eserinde başka kaynaklarda çoğu sözü edilmemiş seksene yakın sazın adı, tanımı, hatta icracılarının sayısı bile verilmiştir. Bunların tümünün Türk sazı olmadığı şu sözlerinden de bellidir: "Ammâ bu bâlâda tahrîr ettiğimiz sâzların ummaları ve sâzendeleri ve sâzları İslâmbol'a ve gayrı diyara mahsus olan sâzlardır." Nitekim bu yüzyılda pek çok Batı sazı ve sayısız çalgıcı çeşitli yollardan ülkeye girmiştir; kimi sazlar da savaşlar sırasında Avrupa askerî birliklerine bağlı bandolardan geçmiş olabilir. Batı sazlarının mehterhane, saray, mevlevihane gibi kurallara bağlı musiki çevrelerinde bile yüzyılımızın başlarına kadar denendiği bilinmekle birlikte, bunlardan Türk musikisi perdelerini vermeyenlerin kullanılmadığını düşünmek yanlış olmaz. Bellibaşlı üflemeli Batı sazları 18. yy sonlarında tanınmaya başladı, icracıları yetişti. Örneğin klarnet, önce şehir hafif musiki türlerinde, daha gelişmiş biçimiyle de Batı türü bandoda yer aldı, zamanla piyasa fasıl heyetlerine geçti. Batı kemanı ise 1740'larda musiki çevrelerine girmişti. Bu sazın ilk büyük ustası Kemanî Corci'den sonra, özellikle Rumlardan birçok ustası yetişti, artan bir yaygınlıkla günümüze geldi. Gene I. Mahmud zamanında, Yirmisekiz Çelebizade Said Efendi elçilikle görevli bulunduğu (1732-1733) Paris'ten dönüşünde getirdiği bir klavseni padişaha sunmuştu; sarayda çalınıp çalınmadığı bilinmeyen klavsenden sonra gelişecek olan piyano içinse, Abdülmedid zamanını beklemek gerekecektir. Sonuç olarak, 17.-18. yy'larda sayısız Batı sazı ülkede tanınmış olmasına rağmen, bunlardan ancak birkaçının ilgi gördüğü söylenebilir.

Avrupa'ya gönderilen elçiler de gitdikleri şehirlerde seyrettikleri operalar hakkındaki izlenimlerine yazdıkları sefaretnamelerde yer vermişler, edindikleri bilgileri saray çevresine ulaştırmışlardır. Bunlar arasında, 1720-1721 yıl-

larında Fransa'da bulunan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris'te seyrettiği bir operayı en ince ayrıntılarına kadar anlattığı sefaretname en ilginç olanıdır. Aynı yüzyılda Avusturya elçisi Hattî Mustafa Efendi Viyana'da (1748), Giritli Ahmed Resmî Efendi Viyana (1757-1758) ile Berlin'de (1763-1764), Mustafa Rasih Paşa Petersburg'da (1792-1794) seyrettikleri operaları sefaretnamelerinde anlattılar. Daha sonraki sefaretnamelerde, opera artık yeni bir şey sayılmadığından olacak, konuya pek değinilmemiştir.

*Osmanlı Sarayında opera:* Ülkemizde ilk kez opera seyreden padişah III. Selim oldu. Yukarıda adı geçen sefaretnameleri padişahın okuduğu, opera üstüne bazı bilgiler edindiği tahmin edilebilir. III. Selim merak ettiği Batı musikisini ilkin kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlemiş, dinlediği parçalardan hoşlanmıştı; Batı musikisi, opera, bale, dans bundan sonra Topkapı Sarayı'nda da yer aldı. 1797 Mayıs'ında yabancı bir topluluk tarafından, padişah huzurunda, ilk kez bir opera sahnelendi.

Gene aynı padişah zamanında, 1794'te, Yeniçeri ordusunun yanında kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere, askerî yetiştirmekle görevli Fransız subaylarının girişimiyle bir boru [borazan]-trampet [küçük davul] takımı meydana getirildi. Bu, mehter musikisinden, küçük de olsa, ilk kopmadır.

## II. Mahmud ve Musikide Tanzimat

1826'ya kadar Osmanlı sarayı ile toplumunun Batı musikisiyle tanışıklığı Avrupa'yla ilişkilerin getirdiği geçici, çoğu rastlantısal durumların bir yan sonucuydu. III. Selim dönemindeki boru-trampet takımı bile yeni askerî eğitimle ilgili sınırlı bir denemeydi, bir bando değildi. Oysa II. Mahmud'un Muzika-yı Hümayun'u kurarken Mehterhane'yi kaldırması Batı musikisine doğru bilinçli değil ama kararlı bir yöneliş temsil eder. Diyebiliriz ki, musiki tanzimatımız o tarihte başlamıştır; II. Mahmud'dan sonraki uygulamalar, bazen daha hızlı, bazen daha ağır bir tempoyla da olsa, aynı yolda yürümekten ibarettir. Girişim, şüphesiz, askerî musikiyle sınırlı kalmayacaktı; burada, Batı'dakinin tersine işleyen bir süreç söz konusudur. Batı'da dindışı sanat musikisi olgunlaştıkça gelişiminin ürünle-

rini yavaş yavaş bandolara yansıtılmıştı; bizdeyse, Batı musikisi, gelişim süreci ve gerçek sanat ürünleri bilinmeden, doğrudan doğruya askerî düzeyde başlamış oluyordu.

Kaldırılan mehterhane Türk musikisinin en önemli kurumlarından biriydi. Eski mehterler savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî musiki topluluğu değildi sadece; peşrev, saz semaisi gibi saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleriyle klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir saz kadrosu olan bir açık hava orkestrası niteliğindediydi. Bundan dolayı da "nevbet vurma"nın dışında, hemen her türlü törende, şenlik ve düğünlerde mutlaka yer alırdı. Ayrıca, tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan, dünyanın en eski askerî musiki topluluklarından biriydi.

Mehterhane'nin kapatılma nedeninin, yeni askerî eğitim düzeniyle mehter musikisinin ritmi arasındaki "uyumsuzluk" olduğu söylenir, yazılır. Bu tespit mehterin terkedilmesini kaçınılmaz bir zorunluluk olarak göstermekle kalmaz, bunu, aynı zamanda, yalnızca askerî musikiyle ilgili bir yenilikmiş gibi sunar. "Uyumsuzluk"un giderilişi biçimine gelince, bu da başka bir uyumsuzluğa yol açacaktır; kulaklara yabancı ezgiler askere ne türlü duygular aşılacaktı? Böylece bizde geleneği olmayan bando içi bir repertuar sorunu ortaya çıktı. İlk acemilik döneminde (1826-1828) çalınan parçalar, ezgi niteliği taşımayan, sadece yürüyüş ritmini düzenleyen boru havaları olmalıdır. Daha sonra Batılı bestecilerin ya da konser vermek gibi vesilelerle Türkiye'ye gelen yabancı musikicilerin besteledikleri marşlardan küçük bir repertuar oluştu. Bandoyu çalıştıran İtalyanların marşları da millî marş işlevi gördü. Anlaşılan, yeni Türk bestecilerinin tek tek marşlar besteleyebilecek ölçüde yetişmelerine kadar geçen yarım yüzyıl boyunca, askerî musikide aranması gerekli yerli öğelerden doğal olarak yoksun bu tür eserler Türk yetkililerce yadırganmamıştır. Nitekim, armonize edilerek de olsa herhangi bir mehter havasının bandoyla çalınması o yıllarda akla bile gelmemiştir. Başlangıçta olduğu gibi bu süre içinde de mehterlerin yeniden düzenlenmesine kimse kalkışmadı. Mehterlerin geliştirilerek yaşatılması bir yana, bir müze olarak yaşatılması bile düşünülmüdü. Böylece tarihi mehterhane bütün geleneği, repertuarı ve sazlarıyla







hale geldi. Yaşama biçimleri değişmeye ve o zamana kadar az çok var olan zevk ve inanç bütünlüğü yavaş yavaş bozulmaya başlamıştı. 19. yy başlarında eski kültür ve yaşayış çökmemiş, ama çözülmüştü. Bu durum sanatta da kendini gösterir: divan şiiri 18. yy sonlarında Şeyh Galib'le son büyük temsilcisini çıkarmıştı. Klasik Osmanlı mimarisini ölmüş, mimarlığa taklitçilik ve zevksizlik hâkim olmuştu. Bu dönemde musiki, kendi köklü geleneği içinde yaşayan, canlı tek sanat dalıydı. Musiki işte bu genel çöküşe bir çare olarak düşünülen yenilik hareketlerinin kurbanı oldu. Bu yüzdendir ki, Tanzimat'la başlayıp zamanımıza kadar uzanan süreç boyunca kayıplar hanesinde en ağır basanı Türk musikisi olmuştur.

Burada eleştirilmesi gereken nokta, Batı musikisi öğrenmeye başlamamız değildir elbette. Hatta onu öğrenmeye daha önce başlayabilmiş olsaydık daha da iyi olabileceği söylenebilir. 1826 yılına girildiğinde, Batı musikisinin birçok büyük bestecisi eserlerini çoktan tamamlamışlardı. Vivaldi 1743'de, J. S. Bach 1750'de, Haendel 1759'da, Telemann 1767'de, Gluck 1787'de, Mozart 1791'de, Haydn 1809'da ölmüşler, Beethoven ömrünün son iki, Schubert ise son üç yılına girmişlerdi, birkaç yıl sonra da, 1830'larda, Mendelssohn Bach'ı tanıtmaya başlayacaktı. Batı musiki sanatının bu ürünlerini tanımakta daha fazla gecikmemeliydik, gecikmeme imkânını elde etmiştik de... Müzika-yı Hümayun'u Batı musikisi konservatuarı gibi görürsek konservatuar açmakta kimi Avrupa ülkeleriyle aynı zamanda, kimilerinden de daha önce davrandığımız anlaşılır. İtalyan devletlerinde daha 16. yy'da kurulan konservatuar, Paris'te 1784'te Viyana'da 1817'de, Berlin'de 1822'de, Brüksel ile Madrid'te 1830'da, Leipzig'de 1843'te, Münih'te 1846'da, Londra'da 1861'de, Petersburg'da 1862'de, Moskova'da 1866'da, Budapeşte'de 1874'te kurulmuştu.

Eleştirilmesi gereken, bir musiki türünü, daha öğrenmeden, resmî sanat durumuna getirmemizdir. Geçmişle köprülerin için başında, bu kadar çabuk atılması Batı musikisi alanında yetişecek olan yeni Türk bestecisini köksüzlüğü seçmeye yönelmiş, bu yetişme ortamı onun da zararına olmuştur. Böylece iki ayrı kültüre ait sanatların alışverişinden beklenebilecek zenginleşme imkânları tırtanlanmıştır. Hiç de-

ğilse zamanla yumuşak bir ortam oluşabilseydi, Türk musikisi, Batı'ya yöneliş sürecinde zarardan çok yarar görebilirdi. Musikimizin etrafındaki kabuğun artık ister istemez çatlayacağı kabul edilirse, bu çatlağın belki çok sonra gösterebileceği ufuk içinde, Türk musiki sanatının kendi geleneklerine taze bir görüşle bakması yolu açılmış, hiç değilse kapatılmamış olabilirdi. Musikin, belki o gün için değil, ama daha sonrası için buna ihtiyacı vardı: 19. yy'ın ikinci yarısında öyle bir ihtiyaç pek duyulmamışsa, bu, bu köklü sanatın hâlâ soylu, seviyeli eserler üretebilmeyi gösterir ancak, kendi kabuğu içinde kalsa da gelecekte aynı atılımı gösterebileceğini değil. Ayrıca, Batı musikisiyle yüzyüze geldikten sonra, hiçbir şey olmamış gibi, aynı tempoyla yoluna devam edemezdi; ikinci bir varlıkla karşılaşınca, kendi varlığını hissetmişti bir kez; bir saflığı bir *kendindeligi* yavaş yavaş yitirmekle, bir kimliğin yavaş yavaş bilincine varış iç içe geçmeye başlamıştır.

Eleştiri konusu sürecin en kötü ürünü, Batı musikisini seçmiş Türk sanatçısını geleneksel musikiye karşı saldırganlığa, geleneksel yoldaki musikiciyi de tepkiciliğe itecek olan bir zemin yaratılmasıdır. Bu zemin daha Cumhuriyet dönemine girilmeden hazırlanmıştı. O ortamda yetişen, her iki kanattaki birçok seçkin musikicinin bile bu saldırı-savunma şartlanmasının olumsuz doğrudan ve yan etkilerinden kendilerini kurtaramadıkları, Cumhuriyet sonrasında iyice su yüzüne çıkacaktır.

*İlk bando:* II. Mahmud Osmanlı ordusunu Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adıyla yeniden örgütlendirirken Batı örneğine göre kurulan ilk bando Enderun'daki gençlerden oluşturulmuştu. Bandoyu önce süvari borazanı Vaybelim Ahmed Ağa ile trampetçi Ahmed Usta çalıştırıyorlardı. III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid birliğine giren bu iki askerin oradaki boru takımı içinde bando musikisiyle uğraşmaya başladıkları tahmin edilebilir. Ancak, bandonun tam anlamıyla iyi yetiştirmesi için, Batı musikisi bilgilerinin yetmeyeceği düşünüldüğünden, bu işi bir yabancıdan daha iyi göreceği sonucuna varılmış, çalıştırıcılık görevine İstanbul'da bulunan Fransız uyruklu Monsieur Manguel getirilmiştir. İki yıl kadar bu görevde kalan Manguel'den istenilen verim sağlanamayınca, o dönemde Avrupa musi-

kisinde en çok sözü geçen İtalyanlardan yararlanma düşüncesiyle Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuş, Sardunya hükümeti de ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti kardeşi Giuseppe Donizetti'yi "Osmanlı İmparatorluğu muzikalarının genel eğitmeni" unvanıyla İstanbul'a göndermiştir.

*Donizetti Paşa:* Giuseppe Donizetti 1788'de Lombardiya'da Bergam kasabasında doğdu. Askerliği sırasında, yirmi yaşında bandoya girdi. İtalyan, Fransız ordularında uzun yıllar bando şefi olarak çalıştı. İstanbul'a geldiğinde, "icabında kırbaç kullanma" hakkı dahil çok geniş yetkilerle göreve getirildi. 1828'den 1856'ya kadar, yirmi sekiz yıl süren çalışmalarıyla Müzika-yı Hümayun'un gerçek kurucusu oldu. Donizetti ilk iş olarak, Hamparsum notası bilen öğrencilerine Batı notasını öğretti; kendisi de, Batı notasındaki işaretlerin Hamparsum notasındaki karşılıklarını öğrenmek zorunda kalmıştı. Daha sonra, İtalya'dan yeni sazlar, her saz için de öğretmen getirtti, saz teknolojisi geliştikçe yenilerini ismarladı. II. Mahmud için yazdığı *Mahmudiye Marşı*'nı öğrencilerine öğreterek padişaha dinletti.

İlk bando hakkında bilgi edinilebilen yerli, yabancı kaynaklarda, bandonun, padişah nereye giderse onun yanında yer aldığı, bütün askerî eğitim ve törenlere katıldığı, yabancı devlet adamlarına verilen yemeklerde, şenlik ve düğünlerde çaldığını öğreniyoruz. Askerin şehit içinde bandoyla yürüyüşü de "muzika"yı halka tanıtıyordu. 1827-1828 yıllarında Türkiye'de bulunan İskoçyalı gezgin Mac Farlane ile, 1829'da donanma gözlemcisi göreviyle İstanbul'a gelen İngiliz deniz yüzbaşısı Adolphus Slade boğaz kıyılarında, sokaklarda İtalyan operalarından bölümler dinlediklerini yazmışlardır. İngiliz subayı bu eserleri Enderun ağalarından kurulu bir bandonun çaldığını öğrenince Donizetti'yle tanışmış, duyduğu şaşkınlığı ona da anlatmıştı. Sokaklarda kulağına "frenk havaları" gelen halk da aynı şaşkınlığı duyuyor olmalıydı. Abdülmecid'in özel hekimi Dr. Spitzer'in padişahın 1850'deki bir kır gezintisini anlatırken çizdiği şu tablodaki alafrangalık ise büsbütün şaşkıncıdır: "(...) güzel bir ilkbahar sabahı kafilemiz yola çıktı. Kafilenin önünde ve arkasında iki muzırlak alay, müteaddit muzika takımları geliyordu."



(...) Kafilenin konakladığı bir sırada, "padişahın çadırında opera parçaları", hattâ, "Fransızların millî marşı işitiliyordu."

İlk iki gözlem bandonun sadece bir yıllık çalışmalarını yansıtmaya açısından da dikkat çekicidir. Donizetti'nin büyük bir musiki adamı olmadığı bilinmektedir, ama çalışkan, sabırlı, bildiğini öğretebilen, ciddi bir musikçi olduğu da bellidir. Bando musikisinden başka İtalyanca sözlü parçaları, bu arada opera arylarını da repertuarına almıştı. Bandodan başlayarak koro ve orkestra eserlerine yönelmeyi, böylece Batı musikisi zevkini saray ve çevresine aşıladıktan sonra şehre yaymayı düşünüyordu. Dikkat edilirse, musiki tanzimatımızın başlangıçta herhangi bir programı yoktu, sonradan en az belli bir program ortaya çıktıysa, bu, Donizetti'nin gelişiyle olmuştur.

İlk bandonun repertuarındaki eserlerin tamamını bilmiyorsak da, eldeki bilgilere göre bunlar, form olarak, opera parçaları, vals, polka, mazurka ve çeşitli yabancı bestecilerin marşlarıdır. İlk repertuarın, icrası hem kolayca öğrenilebilen, hem de dinleyicinin kolayca anlayabileceği hafif parçalardan oluştuğu söylenebilir. Musikiye ısınmayı sağlayacak bir başlangıç için yadınanmaması gerekir. Konuya bando tarihi yönünden eğilen M. R. Gazimihal'e göre, "O zamanki Batı bando repertuarının kemmiyet ve keyfiyetçe tam karşılığının sağlanabildiği, çünkü zamanın muzika şartlarına göre böyle bir işin teknik bakımdan (saz tekniğinin çağdaş gelişme düzeyine henüz ulaşmaması dolayısıyla) esasen fazla bir güçlüğü olmadığı muhakkaktır."

## II. Mahmud ve Türk Musikisi

Batı musikisinin sarayda yayılmaya çalışıldığı yıllarda, aynı saray içinde klasik Türk musikisinin son büyük ustaları bulunuyordu. Çoğu III. Selim sarayının ortamında yetişmiş bestecilerle onların yetenekli şakirdlerinin olgunlaşmasıyla klasik üslup son parlak dönemini yaşıyordu. "Huzurda" icra edilen "küme fasılları"nın kadrosunda şu sanatçılar yer alıyorlardı: Hammamizade İsmail Dede Efendi, Dellâlzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Suyolcuzaade Salih Efendi, Kömürçüzaade Hafız Mehmed Efendi, Basmacı Abdi Efendi (hanendeler); Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi



### YENİLİKÇİ BİR PADİŞAH: II.

Mahmud Batı musikisinin yanısıra klasik Türk musikisinin yaygınlaşması için çaba sarfediyordu. Ney üfleyen, tambur çalan ve beste yapan II. Mahmud çağdaşı olan Hamamizade İsmail Dede Efendi, Dellâlzade İsmail Efendi gibi büyük bestecilere sahip çıkmış, saraydaki "küme fasılları"nda bu isimlere yer vermiş, onları desteklemiştir. İsmail Dede Efendi.

(neyzenler); Rıza Efendi, Kemanî Ali Ağa, Mustafa Ağa [Şakir Ağa'nın kardeşi] (kemanliler); Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Arif Ağa, Necip Ağa (tanburçlular).

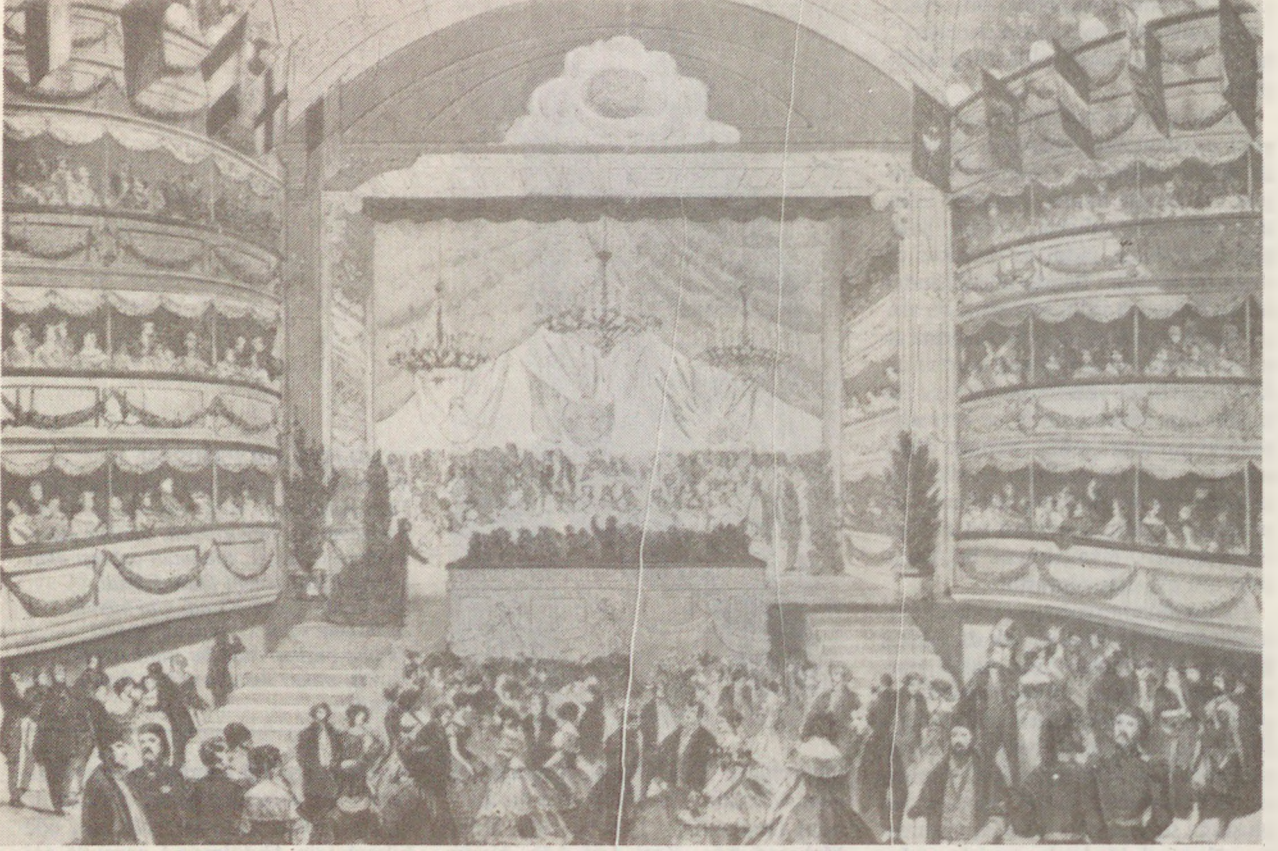
II. Mahmud klasik yolda başarılı bir şarkı bestecisiydi; ayrıca ney üfler, tambur çalardı. Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Batı musikisi dinliyor, onu sevmeye çalışıyordu, ama öbür yandan, sarayda eskiden olduğu gibi devam eden fasılları dinlemekten de geri kalmıyordu. Özellikle Dede'nin eserlerine büyük değer vermekteydi. Gittiği yerlerde de bandocularla müezzinleri birlikte götürüyordu. Musikideki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Doğu'ya hem Batı'ya hem eskiye hem yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği musiki, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gerekendi; biri "akıl"ın, öbürü "duygu"nun gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşakları için açık bir biçimde yaşadığını bildiğimiz bu iç çatışmanın daha o zaman ucu verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz.

*Muzika-yı Hümayun:* Muzika-yı Hümayun'la, Enderun'da yeni bir musiki (ve sanat) bölümü açılmış oldu. Bando, bu bölümün çekirdeği idi. Bando, koro ve orkestraya doğru geliştii; bando-

orkestra işbirliği Cumhuriyet'ten sonraki düzenlemelere kadar sürmüştür. Opera, operet bölümlerinden söz edebilmek için Abdülmecid, sarayda daimi bir opera topluluğu için de II. Abdülhamid dönemlerini beklemek gerekecektir. Örgüt içinde Türk musikisi bölümü ise sonradan kuruldu. Fasil heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler. Müezzinler tanınmış musikiciler arasından seçildiklerinden, aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik ederlerdi.

Fasıl heyeti sonraları, "Fasıl-ı Atik", "Fasıl-ı Cedid" diye ikiye ayrıldı. Fasıl-ı Atik klasik fasıl tarzındaydı. Fasıl-ı Cedid ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren âcayip bir düzeneydi. Fasıl, topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitarra, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastenyet, zil ve hanendelerden kuruluydu. Takımın, Batı musikisinin "majörülle minörüne yakın makamlardaki" peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuarı vardı. Geleneksel musikinin Batı sazlarına göre armonize edilmesi (?) hevesinin, ne kadar ace-mice de olsa, ilk örneğidir bu. Daha sonra bazı klasik eserlerin Muzika-yı





**İSTANBUL'DA OPERA:** Muzika-yı Hümayûn'un kurulmasıyla birlikte başlayan musikide Batılılaşma bir süre sonra değişik alanlarda da kendini göstermeye başladı. Opera parçaları, operetler, musikili oyunlar o dönemlerde kurulan tiyatrolarda sahnelenmeye ve ilgi görmeye başladı. 1870'lere kadar etkinlik gösteren Naum Tiyatrosu da bunlardan biriydi. Verdi'nin, Donizetti'nin ve birçok ünlü bestecinin eserlerinin sahnelendiği bu tiyatroya padişah Abdülmecid de ilgi duymuş ve desteklemiştir.

Hümayun'daki İtalyanlarca armonize edildiğini görüyoruz. Bu denemenin günümüze kadar sürdüğü söylenebilir. Aslında zor bir iş olan çokseslendirme, geleneksel musikiden yararlanarak kendi kişisel dilini bulmaya çalışan çağdaş bir bestecinin egzersiz çalışmalarıysa, değer taşır. Bizde böyle olmamış, klasik şarkılar, köçekçeler, türküler, ya üzerlerine konulmuş en basit bir "armoni taksimati"yla "modernize edilmiş" ya da türkiye yedirilemeyen, belki ileri, ama zorlama armoni uygulamalarından başka bir şey elde edilememiştir. Her iki çokseslendirme tarzı da hep şunu düşündürür: eski musiki iyi idiye, neden böyle bir yenileştirmeye ihtiyaç duyulur? Kötü idiye, niçin ondan büsbütün vazgeçilmez?

### Abdülmecid Dönemi

*Beyoğlu'nda opera-operet:* Muzika-yı Hümayun'un kuruluş yılları sayabi-

leceğimiz 1826-1839 döneminin sonlarında İstanbul ilk tiyatro binasına kavuşmuş bulunuyordu. Giustiniani adlı bir Venediklinin Galatasaray'da yaptırdığı, "Fransız Tiyatrosu" adlı binada sahnelenen musikili oyunlar, operetler, opera parçaları yabancıların yanı sıra Osmanlı ileri gelenlerince de seyrediliyor, destekleniyordu. Bunlar, halka açık bir yerde seyredilen ilk musikili oyunlardır. Bundan sonra 1841-1842 mevsiminde gene Beyoğlu'ndaki Bosko Tiyatrosu'nda sahnelenen operalar gelir; bu operalardan birinin, Gaetano Donizetti'nin *Belisario* operası olduğunu biliyoruz. İtalyan bir cambaz olan Bosko'nun tiyatrosunu mevsim sonunda, Suriye katoneli, Osmanlı uyruğu Mihail Naum adlı bir emprezaryoya satmasından sonra İstanbul'da bir opera hareketi başladı. 1842-43 mevsiminden itibaren İtalya'dan getirttiği topluluklarla operalar sahnelemeye koyulan Naum, aldığı binanın 1846'da yanması so-

nucu çalışmalarının kesintiye uğradığı iki yıl dışında, tiyatrosunu, 1870'te geçirdiği ikinci yangına kadar, yirmi sekiz yıl yaşatmayı başardı. Bu yirmi sekiz yıl boyunca Batı gösteri sanatlarını, operayla opereti tanıtır yayma yolunda büyük çaba harcadı. Zamanın gözde operalarıyla tanınmış sanatçıları İstanbul'a getirtti. Onun çabalarıyla, operalar, operetler bestelenişinden çok kısa bir süre sonra İstanbul'a ulaşabiliyordu, hatta bazı operaların Paris'ten önce İstanbul'da sahnelendiği bile olmuştur. Naum Tiyatrosu'nda oynanan operalar içinde önemsiz eserler de olmakla birlikte, opera repertuarının bugün bile en iyi örnekleri arasında sayılan eserler de pek çoktu. 1866'ya kadar sadece Beyoğlu kesiminde seyredilebilen operayla operet, 1867'de, Naum'a tanınan tiyatro imtiyazının uzatılmaması sonucu, İstanbul yakasına geçti. İlk 1866'da Razi adlı bir yabancı "Osmanlı Tiyatrosu" adını verdiği



binada opera parçaları söyletti. Ertesi yıl "Gedikpaşa Tiyatrosu" adını alan binada *Sevil Berberi* oynandı. Sahne musikisi böylece Gedikpaşa'ya, sonra da Beyazıt'a, Şehzadebaşı'na yayıldı.

Babasından farklı olarak özel hayatında da daha çok Batı musikisi dinleyen Abdülmecid, Naum'daki operalara büyük ilgi gösteriyordu. Sık sık opera gittiği gibi, tiyatrodan maddî manevî desteğini esirgemiyordu. İlk yangından sonraki açılışta, 1846'da orada opera seyrettiğini biliyoruz. O yıl Donizetti'den gençlerin sarayda musikili oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesini istedi. Bunun için Donizetti'nin bulunduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alındı; 1848'de, sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılan altmış dolayında musikici bulunuyordu. Çalışmalar sonunda önce okul operetleri oynandı, opera için biraz daha zaman geçmesi gerekiyordu. Abdülmecid Batı sahne sanatlarına duyduğu merak ve ilginin bir sonucu olarak Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir tiyatro yaptırdı. Üçyüz kişilik tiyatro, 1859'da yabancı sanatçılarca oynanan bir operayla açılmıştı. Bundan sonra İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyaları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda da oynadılar. Burada sahnelenen operalarda kullanılan orkestra, genellikle Muzika-yı Hümayun'daki gençlerden kurulu saray orkestrasıydı; sadece Türk oyuncuların yer aldığı operalar ancak bölümler halinde oynanabiliyordu.

**Donizetti'den sonra:** Muzika-yı Hümayun'un kurucusu Giuseppe Donizetti Dolmabahçe Tiyatrosu'nu görmeyen, 12 Şubat 1856'da İstanbul'da öldü. 1854'te liva rütbesine yükseltilmiş, "Paşa" olmuştu. Çalışmalarının önemi, bandosu, orkestrası, operetleri, operası, korusu, enstrümental ya da sözlü ürünleriyle Batı musikisinin bir bütün olduğunu gösteren bir program uygulamaya koymasındaydı. Onun dönemi Batı musikisini sınırlı bir çerçeve içinde tanıma, öğrenme ve icra etme çalışmalarlarıyla geçmiş, ancak, bestecilik alanına el atılmamıştır. Ölümünden sonra bando ve orkestranın başına gene bir İtalyan olan Callisto Guatelli getirildi.

Çalıştırıcıların İtalyanlardan seçilmesi uzun süre bir kuralmışçasına benimsenmiş gibidir. İlk Batı musikisi öğretimi onlarla başladığından, bugün kullandığımız birçok musiki terimi İtalyancadaki telaffuzuyla dilimize yerleşmiştir. Sonradan, Fransızca bilenlerin et-

kisiyle bu dildeki telâffuzu yayılan kelime (*müzik*) ise, başlangıçta İtalyanca telaffuzuyla Türkçeye girmişti, ancak, *muzika* zamanla bozularak "mızika" halini aldı. İtalyanların tanıttıkları terimlerden biri olan, "Türk tarzı" anlamındaki *alla turca* terimi de bu arada çok yanlış bir biçimde Türkçeye yerleşti, hatta dilimizde bir yan-anlam yükledi. Bu yanlışın yerleşmesindeki gariplik, İtalyanların getirdikleri terimin saraydaki Türklerce hiç yadırganmadan benimsenmesindedir. Aynı yanlışlık "alafranga" (yani Frenk tarzı) gibi anlamsız bir kelime türetti ki, bu da musiki dışında, "alaturka" karşısı bir yan-anlam yüklenmiştir.

**Sarayda kadınlar fanfarı ve orkestrası:** Abdülmecid sarayındaki musiki faaliyetlerinden biri de yalnızca kadınlardan fanfarlar, orkestralar kurulmasıdır. Bununla ilgili bilgileri saray doktoru Hekimbaşı İsmail Paşa'nın kızı olarak uzun süre sarayda yaşayan, besteci, şair Leyla Hanım'ın (Saz) anılarından öğreniyoruz.

Kadınlardan orkestralar kurmak o dönemde dünyada bir eşine olsa olsa

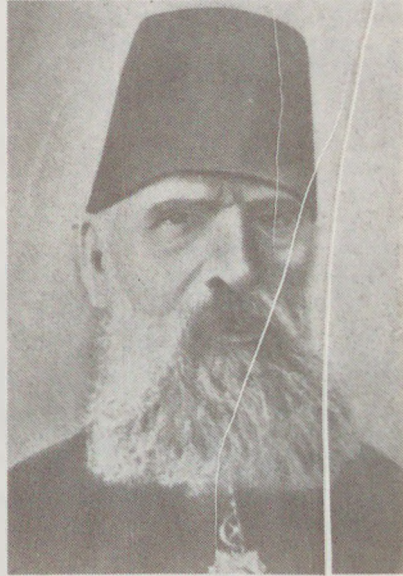
çok ender rastlanabilecek bir faaliyet olabilirdi, kadınlar bandosu ise herhalde tek örnekti! Haremdeki kızların saraydan "çerağ" edilerek evlendirilmelerinden sonra icracılığı sürdürmeyecekleri düşünülürse, daha yeni öğrenilmeye başlayan bir sanatta kalıcı olamayacak elemanlar için para ve vakit harcanmasındaki yersizlik kolayca anlaşılır. Gerçi Osmanlı haremde çok eskiden beri kadınlar musikiyile uğraşırlardı, ancak, saraydaki harem-selâmlık ayrılığının dolaylı bir ürünü olarak ortaya çıkan bu güzel geleneğin Batı musikisinde de sürdürülmeye kalkışılması sanat ciddiyetiyle bağdaştırılamayacak bir lüksten başka bir şey değildi. Harem-i Hümayun'da yalnız padişah sarayı için değil, sultan hanımların saray ve konakları için de kızlardan musikici yetiştirildiğini gene Leyla Saz Hanım'ın hatıralarından öğreniyoruz. Örneğin, II. Mahmud'un kızı Adile Sultan nezdinde keman, viyolonsel, musikâr, zither, kopsa, klarnet, obua gibi sazlardan oluşan bir kadın orkestrası bulunuyordu. Bir saray süsü niteliğindeki bu çalışmaların Donizetti'nin ölümünden



**SARAYDA KONSERLER:** Batı musikisinden hoşlanan Abdülmecid döneminde birçok ünlü müzisyen İstanbul'a gelerek konser ve resitaler vermiştir. Ünlü besteci Franz List ve Belçikalı Henri Vieuxtemps ile eşi de sarayda konser veren bestecilerdendir. Franz List Donizetti Paşa'nın Marşı Sultanisi teması üzerine çeşitlenmiş niteliğinde bir marş dahi bestelemiştir. Franz List.



**DONIZETTI'DEN SONRA:** Giuseppe Donizetti'nin 1856'da ölümünden sonra bando ve orkestranın başına getirilen Callisto Guatelli Abdülaziz'in son yıllarında "Aziziye Marşı" nı besteleyerek padişaha beğendirmiş ve bu sayede paşalığa yükseltilmiştir. Daha çok milli melodilerden faydalanarak "milli marşlar" besteleyen Guatelli'nin "Şark Üvertürü", "Osmaniye" ve "Şefkat" adlı marşları vardır. II. Abdülhamid döneminde de görev yapan Guatelli Paşa 1899'da ölmüştür.



sonra başlatıldığı söylenmiştir; gerçekte de kadın orkestraları onun sağlığında kurulmamış olabilir, ama çariyelerin, kalfaların Batı musikisi dersleri almaları çok daha önce başlamıştı. Bu tür faaliyetlerin, onun iradesi dışında gelişebilecek şeyler olduğunu düşünmek daha doğru olsa gerekir. Anlaşılan, sa-

ray çevresi, Batı musikisini "al; afranga yaşayış" a yetecek kadar benimsemiş, bu sanata gereken ciddiyetle eğilme isteğini pek duymamıştır. Nite ki m, Mozart'ın, Haydn'ın, Beethoven'ın, Schubert'in senfonilerini, öteki orkestra eserlerini tanıma yolunda herhangi bir merak uyanmamış, bir arı önce kaza-

nılması şart olan bu büyük eserlerden uzun zaman yoksun kalmıştır. Abdülmecid'in attığı temel kendisinden sonra gerektiği gibi güçlendirilemeyince, üstünkörü bir Batı musikisi zevki aşığı yukarı yüzyıl sonuna kadar sürüp gitmiş, çok vakit kaybedilmiştir. Diyebiliriz ki, Tanzimat boyunca sarayda Batı musikisi, klasik Türk musikisi karşısında büyük çoğunlukla "hafif" ürünleriyle yer alabilmiştir. İlk senfonik eser icrası 1885'te gerçekleşen saray orkestrasının bugün kısmen bildiğimiz, kısmen tahmin edebildiğimiz altmış yıllık repertuarı bunu gözler önüne serer. Cumhuriyet döneminin gergin musiki tartışmaları sırasında sıkça işlenen, "Batı musikisinin alaturkaya üstünlüğü" temasının aslında Tanzimat'tan kaynaklandığı göz önüne alınınca, bu üstünlüğün bu repertuarla mı sağlandığı sorusu ister istemez cevapsız kalır.

**Sarayda konser veren Avrupalı ünlü sanatçılar:** Abdülmecid sarayında, yukarıda sözü geçen fantezilerle, 'sanat olayı' sayılması gereken bazı faaliyetler yan yana yer alabiliyordu. Ünlü musikicilerin İstanbul'a gelerek konserler, resitaler vermeleri bu tür faaliyetlerdendir. Franz Liszt bunların başında





**BANDOLAR:** Enderun'da açılan ve Muzika-yı Hümayun'la birlikte gelişen musiki bölümünden sonra kurulan bando giderek koro ve orkestraya dönüştü. Abdülaziz döneminde sayıları artan ordu bandoları, daha sonraki padişahlar tarafından da korunarak geliştirildi. Bu uygulamalar Cumhuriyet'ten sonra yapılacak birçok atılıma da temel oluşturmuştur. Topçu Muzika-yı Hümayunu.

anılmalıdır. Liszt 1847 Haziran'ında biri sarayda, biri de Büyükdere'deki Franchini Salonu'nda iki resital vermiştir. Ayrıca, Donizetti Paşa'nın Marş-ı Sultanî'sindeki tema üzerine bir çeşitleme niteliğinde bir marş yazmış, yurduna döndükten sonra eseri sultana göndermiş, bunun üzerine kendisine nişan verilmişti. Sarayda konser veren bir başka musikçi Belçikalı kemancı, besteci Henri Vieuxtemps (1820-1881) ile eşi piyanist Mme Josephine'dir. Padişah, Vieuxtemps'dan, saraydaki musiki çalışmalarını incelemesini istediğinde, sanatçı, sarayda bandodan başka şan, saz, dans öğretimini kapsayan bir konservatuvar bulunduğunu görmüş, bu arada, Muzika-yı Hümayun'daki Türklerin oynadığı, Bellini'nin *Il Somnambula* operasından bir perde seyretmişti. 1848'de İstanbul'a gelen Vieuxtemps, Abdülmecid için bir marş bestelemiş, sonradan, o günlere ilişkin anılarını anlatırken, eserini başarıyla çalan saray bandosunu beğendiğini, buna karşılık operanın çok kötü oynandığını söylemişti. 1856-57 oyun mevsiminde, Naum Tiyatrosu'nda opera orkestrasını yöneten İtalyan kemancı, besteci, orkestra şefi Luigi Arditi burada anı-

labilecek bir başka tanınmış musikçidir; Abdülmecid kendisini dinlemek isteyince, Arditi orkestrasıyla birlikte saraya gelerek konser vermiş, daha sonra padişah için Türkçe güfteli bir de marş bestelemiştir. İstanbul doğumlu Macar besteci, keman virtüozu August von Adelburg da (1830-1873) birçok kez İstanbul'a gelerek sarayda konserler vermiş, padişahın büyük yakınlık görmüştür. Abdülmecid için birçok yabancı marşlar yazmışlardır; bunların bes-tecileri ya sarayda musiki öğretmenliği eden, ya da konser vermek gibi bir vesileyle İstanbul'a gelen musikicilerdir. Johann Strauss, Camille Saint-Saens gibi iki ünlü besteci de, İstanbul'a gelmedikleri halde Abdülmecid için marş bestelemişlerdir.

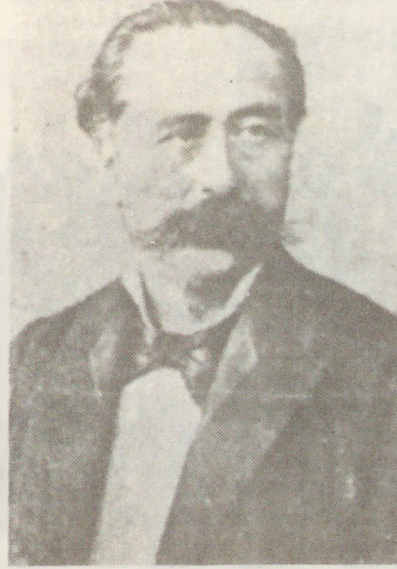
### Abdülaziz Dönemi

Abdülaziz Batı musikisinden hoşlanmıyordu; bu musikiyi "kuru gürültü" diye nitelediği söylenir. Ney üfler, lavta çalardı, birkaç eser besteleyecek kadar da Türk musikisiyle yakınlaşmıştı. Çok sevilen hicaz sirtosu dışında, şevkefzayla muhayyerden iki şarkısı bilinir. Padişah olunca kızlar fanfariyle or-

kestrasını, baleyı kaldırdı; operet, opera, orkestra çalışmalarını durdurdu. Yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da yeniden yaptırmadı. Sadece bando yerinde kaldı ki, bu, bandonun askerî törenler için gerekli olmasındandı. Bu değişikliklere karşı çıkan, Donizetti'nin ilk öğrencilerinden, Muzika-yı Hümayun komutanı Necib Paşa'yı görevinden alarak, onu musikiyle ilgisi bulunmayan bir işe, Rüsumat Meclisi'ne üye atadı; gene Donizetti'nin öğrencileri arasındaki ilk bandoculardan bazılarının o sıralarda görevlerinden ayrılmaları da Abdülaziz'in tutumuna bağlanabilir. Bu sapmada, padişahın kişisel zevki kadar önceki dönemin savurganlığına son verme isteğinin de payı vardı. Öte yandan, halkın gözünde lüks, alafranga yaşıyış, alafranga musiki birbirini tamamlayan şeylerdi. Kendisini halka sevdirmek isteyen bir padişah olarak Abdülaziz'in bu halk tepkisine hiç değilse görünüşte sahip çıktığı söylenebilir. Gelgelelim, ihtiyacı duyulan tutumluluk yalnızca Batı musikisi ve Batı sanatıyla sınırlandırıldı. Geleneksel sanatlar, eski tür saray eğlenceleri yeniden canlandırıldı. Fasil heyetleri güçlendirildi; ortaoyunu, tulûat gibi geleneksel



**İLK OPERET TİYATROSU:** Osmanlı Devleti'nde ilk operet tiyatrosunu kuran aynı zamanda da besteci olan Dikran Çuhacıyan (1836-1898) İtalya'da eğitim görmüştür. Türk makamlarıyla çeşitli geleneksel öğelerden yararlanarak kendine özgü bir sentez oluşturmaya çalışan Çuhacıyan'ın eserlerinde melodi ön plana çıkar. Arif'in Hilesi, Leblebici Horhor gibi operetlerin bestecisi olan Dikran Çuhacıyan'dan sonra operet besteleyen bir başka sanatçı da Kemani Haydar Bey'dir (1846-1904). Ahmed Midhat Efendi'nin Çengi piyesini besteleyen Haydar Bey'in eserleri arasında birçok marş da vardır (yanda sağda).



gösteri sanatlarına önem verildi; cam-bazlık, hokkabazlık, taklit gibi eğlence kollarının kadroları artırıldı. Sonuç olarak, o da başka bir savurganlık örneği verdi; ayrıca, alafrağa-alaturka çatışmasını ters yönde körüklemiş oldu. Aynı dönemde Mısır'da görülen musiki faaliyetleri ilginçtir. Mısır Hıdivi İsmail Paşa, Kahire'de bir opera binası inşa ettirmiştir. Süveyş Kanalı'nın açılışı dolayısıyla Verdi'ye ismarlanan opera, *Aida*, 1871'de bu şehirde oynandı. Doğu'ya özgü bir şatafat içinde kahire'de uyandırılan bu opera merakı, bir bakıma Abdülaziz'in yapmadığını Mısır hıdivlerinin yapması demektir.

**Guatelli Paşa:** Abdülaziz 1863'teki Mısır, 1867'deki Fransa, İngiltere, Avusturya gezileri sırasında uğradığı şehirlerde operalar, musikili oyunlar seyretmiş, konserler dinlemişti. Dönüşünde, eski düşüncelerinde birtakım değişiklikler meydana gelmiş olmalı ki, bir süreden beri saraydan uzak kalan Guatelli'yi yeniden göreve çağırdı; bandedan başka orkestraya da önem verdi. Guatelli İtalya'dan değerli bandocular getirtti, orkestrayı da yeniden düzenledi. Böylece Batı musikisi bir ölçüde yeniden sarayda ilgi görmeye başladı.

Abdülaziz zamanında öncelikle bando güçlendirilerek oldukça iyi bir düzeye getirildi. Padişah ordunun, donanmanın gelişmesine büyük önem verdiğinden bandoculukla ayrıca ilgilendi. Daha önceki dönemde yetişen bandocuların birçoğu sazında ustalaşmış, öğretmenlik, hatta şeflik edecek düze-

ye gelmişti. Genç kuşak içinde de birçok yetenekli genç kendini göstermeye başlamıştı. Otuz yıldan fazla saray bando ve orkestrasının başında bulunan Guatelli aslında sıradan bir musikiciydi, bellibaşlı bir öğretim görmemiş, pratikten yetişmişti. Öyleyken, öğrencilerini yerli ezgileri örnek alarak millî marşlar bestelemeye yöneltmek gibi olumlu bir çaba göstermiştir. O zamana kadar İtalyan bando repertuarındaki parçaları icra etmekte olan bandocularımız, ancak Guatelli'nin uyarısından sonradır ki, geleneksel makamların aralıklarını gözeterek, Türk insanını etkileyebilecek yerli notiflerle millî marşlar bestelemeye başlamışlardır.

**Türk opereti:** Bandoculuktaki bu gelişmeye karşılık, orkestra ile opera için şüphesiz aynı şey söylenemez. Naum Tiyatrosu'nun yanmasıyla (1870) saray dışında da opera faaliyeti azalmıştır. Ne ver ki gene aynı dönemde Dikran Çuhacıyan (1836-1898) Türkiye'de ilk kez operet ve opera besteler, ilk operet tiyatrosunu kurar. Çuhacıyan ailesince İtalya'ya gönderilmiş, Milano'da öğrenim görmüş, orada İtalya opera-buffa örneklerini tanıma imkânını bulmuştu; bestelediği operetler, operalar o zamanın bu tür eğlenceli gözde musikili oyunlarının etkisini taşır. Ancak, musikisinin en önemli yanı, Türk makamlarıyla çeşitli geleneksel öğelerden yararlanması, Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez kurmaya çalışmasıdır. Armonisi, orkestrasyonu basittir; melodi öp plandadır. Amacının,

halkı, tanıdığı motiflerle armoniye alıştırmak olduğu söylenebilir. Bu yolda ilk denemeleri uygulayan bestecimizdir. Çuhacıyan yaşadığı yıllarda hak ettiği ilgiyi göremedi. Bunun nedenlerinden biri, sahne sanatlarına büyük ilgi duyan Abdülmecid zamanında henüz eser vermemiş oluşu, ondan sonra da sahne musikisi merakının eski canlılığını kaybetmesidir; ayrıca, operalarını, operetlerini sahnelemek için gerekli maddî destekten yoksun kaldığı gibi, II. Abdülhamid dönemindeki sansür ve yasaklamalardan da zarara uğramıştır. İlk operet ürünlerimiz arasında yer alan eserleri asıl II. Meşrutiyet'ten sonra ilgi görmüş, günümüze kadar birçok kez oynanmıştır. Operetlerindeki sevilen şarkılar da zamanın tanınmış şarkıcılarınca plaklara okunmuş, böylece geniş bir kitlenin sevdiği bir besteci olmuştur. Çuhacıyan'ın başlattığı yerli operet çıkışının ikinci bestecisi Kemani Haydar Bey'dir (1846-1904). Onun eserleri tek sesli olarak bestelenmiş, ancak, piyanist Macar Tefik Bey tarafından armonize edilerek orkestralananmıştır. 20. yy'da Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin aynı çizginin daha yeni örneklerini vermişlerdir.

**Gedikpaşa Tiyatrosu:** 1868'de başlattığı çalışmalarla Güllü Agop Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Türk operetçiliği için sağlam bir temel atar. Aralarında Büyük Benliyan gibi ünlü oyuncuların bulunduğu Agop ekibi ile Çuhacıyan'ın güçlü kadrosundaki oyuncuların birleşmesi sonucu Türk operet sanatı en iyi temsil örneklerini verir. İlk Türk ope-





**KANTOCULAR:** İlk kez 19. yy'ın ikinci yarısında Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda söylenen kantolar giderek yaygınlaşmış ve 20. yy'a girerken günlük hayatın vazgeçilmez popüler türlerinden biri olmuştur. Önce Batı melodileri havasında söylenen kantolara daha sonra yerli havalar karıştırılmış, Fransız operetlerinin ezgilerini temel alan kantolar giderek ne Türk ne de Batı tarzı denebilecek bir melodik bütünlüğe ulaşmıştır. Kantocu Mari Ferha ve Agavni (sağda).

reti olan, Çuhacıyan'ın *Arif'in Hilesi*, Kemanî Haydar Bey'in *Pembe Kız*, *Çengî* operetleri bu tiyatrodan oynanır; bir yandan da Fransız operetinin en seçkin örnekleri sahnelenir. Gedikpaşa Tiyatrosu uzun yıllar Güllü Agop'un, birkaç oyun mevsimi süresince de Dikran Kalemciyan'ın, Mınakyan'ın, Fasulyacıyan'ın yönetiminde çalışmalarını sürdürdü. 1884'te Ahmed Midhat'ın *Çerkes Özdenleri* adlı oyunu için verilen bir jüriye II. Abdülhamid tarafından yaktırıldı, Güllü Agop da Muzikayı Hümayun'a alındı.

**Kanto:** Sözlük karşılığıyla "şarkı" anlamına gelen, ama güftesi, melodisi, söyleniş tavrıyla yeni bir tür olarak gelişen kantonun ilk örnekleri 19. yy'ın ikinci yarısında, gene Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda görülmüştü. Oyunlardan ayrı olarak söylenen şarkılarla hem programa bir çeşni katma, hem de tiyatroya daha çok seyirci çekme amacı güdülmüyordu. Bu şarkılar daha sonra çalgılı kahvelere, balozlara geçti, oradan da tulûat tiyatrolarına girdi. Gitgide yaygınlaşarak, tiyatroların çoğuna ve hemen bütün sazlı sözlü eğlence yerlerine yerleşti, geçen yüzyılın son çeyreğiyle gündelik musiki ihtiyacını karşılayan popüler biri oldu. Çevre değiştirdikçe kendisi de değişen kantonun, başlangıçta, Fransız hafif operet şarkılarıyla, adından da anlaşılacağı gibi, İtalyan şehirli yeni popüler musiki türlerinin etkisi altında oluştuğu tahmin edilebilir. İlk örnekleri Batı melodisi havasında olmalıdır; ama bir tür olarak biçimlendikçe yerli hava-

larla kaynaştı, ne Türk ne de Batı tarzı denebilecek ayrı bir melodi örneği haline geldi.

Kantocular zamanına göre oldukça açık, süslü püslü elbiseler içinde, özel birtakım jest, mimik ve figürlerle şarkı söylerlerdi. Kantoların kimlerce bestelendiği pek bilinmiyor, bazılarının kantocu kadınlar tarafından bestelendiği söylenir. Kantonun elli yıllık dönemi içinde Peruz, Büyük Amelya, Küçük Eleni, Küçük ve Büyük Virjin'ler, Şamran Hanım, Amelya, Avantiya vb. bu türün en ünlü yıldızları olarak anılırlar.

Kantolar gerek Türk, gerekse Batı musiki çevrelerinde, bayağı musikiden sayılmış, hor görülmüştür. Aslında, gerçekten bayağı örnekleri yanında güzel olanları da eksik değildir. Ancak, kantonun önemsenecek yanı, bir musiki yazarı olmamakla birlikte konuya ilk kez dikkati çeken Murat Belge'nin sözleriyle, bir dönemin güncelliğini yansıtmaktadır. Bu yönüyle, popüler şehir kültürümüzün tarihi için birer belge durumundadır kantolar.

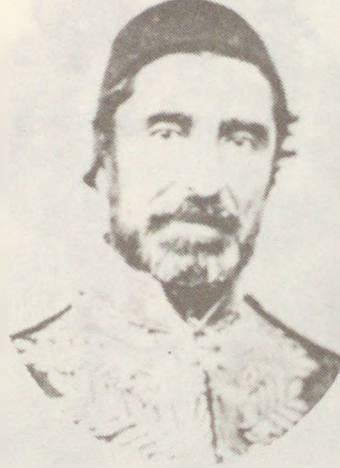
1920'li yıllar kantonun son yılları oldu. Ama bundan sonra biraz kılık değiştirerek rumba, tango, çarliston gibi yeni popüler türler, revü şarkılarına, hatta operetlere sızdı, bir yandan da, "fantezi" adı altındaki Türk musiki şarkılarını etkiledi. Bimen Şen, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Dramalı Hasan Güler gibi besteciler sayısız fantezi bestelemişlerdir ki, çoğu kantonun birer benzeri ya da uzantısı halindedir.

## II. Abdülhamid Dönemi

**II. Abdülhamid'in musikiye yaklaşımı:** Yeni padişah, amcası Abdülaziz'in tersine, babası Abdülmecid'den de biraz farklı olarak, açıkça Batı musikisini tutuyordu. Saray çevresinde yayılmasına çalışılan Batı musikisiyle daha çocukluğunda ilgilenmeye başlamış, kulağı İtalyan opera arylarıyla dolmuştu. Gençliğinde keman, piyano dersleri aldığı gibi, çocuklarını da bir sazı iyi derecede çalabilecekleri kadar yetiştirmişti. Ne var ki, musikiyle böylesine yakınlık kurmasına rağmen, belli bir beğeniden yoksundu; ciddî eserlerden sıkılır, anlaşılması kolay, hafif parçaları tercih ederdi. Türk musiki hakkındaki görüşü şuydu: "Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış." Yüzyıllardır desteklediği bir musikiye o dönemde sarayın nasıl bir gözle baktığını göstermesi yönünden açıklayıcıdır bu sözler; ancak, buradaki ilginç nokta, klasik Türk musikisinin yabancı köken-



**İLK TÜRK BANDO ŞEFİ:** Abdülmecid padişah olunca Abdülaziz'in görevden uzaklaştırdığı Necip Paşa'yı tekrar Muzika-yı Hümayun'un başına getirdi. Bandonun başında Guatelli Paşa'nın olmasına rağmen yöneticiliğini Mehmed Ali Bey yapıyordu. Orkestrayı ise d'Arenda Paşa yönetmekteydi. 1890 yılında kurulan koro ise Zati Bey'in (Arca) yönetimindeydi. Necip Paşa.



li olduğu, asıl ulusal musikimizin halk musikisi sayılması gerektiği inancına varılmasıdır. Sonraları bir tez olarak öne sürülen bu görüş bizde hep Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'na (1923), bir de *Malta Mektupları*'ndaki (1931) kimi sözlerine dayandırılır. Bu görüşü II. Abdülhamid'in daha o zaman benimsemiş görünmesi, üstelik fazla araştırmadan bu kaniya varabilecek durumda olması, fikrin, Gökalp'ten önce oluşmaya başladığını, Türkçülüğün genel yaklaşımları arasında biçimlendikten sonra Gökalp'in kendi tezleri içinde yer bulduğunu düşündürmektedir.

*Saraydaki Batı musikisi çalışmalarında gelişmeler:* Her iki musikide de sınırlı bilgisi ve zevki olmakla birlikte II. Abdülhamid musiki faaliyetlerini musikicilere bırakmayarak, kendi denetiminde tutmaya çalışmıştır. Yaptıklarına bakılırsa, musikide, Abdülmecid döneminin bir restorasyonunu amaçlamış gibidir. Padişah olunca, Abdülaziz'in görevinden uzaklaştırdığı Necip Paşa'yı yeniden Muzika-yı Hümayun komutanlığına getirdi. Bandoyla orkestranın başında gene Guatelli Paşa vardı, ama artık epeyce yaşlandığından, bandoyu çoğu zaman Mehmed Ali Bey yönetiyordu; çok sevilen İzmir ve Plevne marşlarının bestecisi olan Mehmed Ali Bey ilk Türk bando şefidir. O sırada orkestrayı da çoğu zaman d'Arenda Paşa yönetmekteydi. D'Arenda Paşa, Paris Konservatuarı mezunu, ciddi bir musikiydi. Meslekten bandocu olmadığı halde bandoya da eğildi. Çağın gerisine düşmeye başlayan İtalyan bando sistemi yerine Fransız sistemini uygulama-

ya koyuldu; bandoya saksofon gibi yeni sazları sokarak ona gelecekteki biçimini kazandırma yolunda önemli adımlar attı; nota repertuarını yeniden düzenleyerek, yeni eserlerle genişletti. Birçok bandocu sazlarında büyük başarı gösterip ustalaştılar.

Bu dönemde orkestranın senfonik eserlere yönelme isteğini görüyoruz. Virtüöz bir flütçü olan Saffet Bey, 1885'te saray dışından takviye edilmiş, özel bir orkestra toplayarak, başta Beethoven'ın senfonileri olmak üzere öteki Viyana Klasikleri'ni ilk kez çaldırdı. Bu, gecikmiş de olsa dikkate değer bir aşamaydı. Saffet Bey ertesi yıl öğrenim için Paris'e gönderildi, ama bir yıl sonra, o sırada öğrenimini tamamlayan Macar asıllı kemancı Vondra Bey'le birlikte, padişah tarafından geri çağırıldı. Öğrenim için dışarıya musikici gönderme yolunda atılan bu ilk adımlar böylece durdurulmuş oldu.

Aynı dönemde koro icrasında da önemli bir atılım görürüz. Avusturya'dan gelen bir koronun beğenilmesi üzerine, Zati Bey (Arca) onun bir benzerini ortaya koyma amacıyla, 1890 yılı dolaylarında altmış beş kişilik bir koro kurar; birinci, ikinci tenorlarla bariton ve baslardan oluşan dört sesli bir erkekler korosudur bu. Altı aylık bir çalışmadan sonra şef Zati Bey yönetiminde verilen konser çok beğenilir, konserler resmî yemeklerde tekrarlanır. Ne var ki, ilk düzgün çoksesli koromuz olan topluluğun ömrü beş altı yıl kadar sürebilmiştir. Padişahın başlıca merakı İtalyan operası olduğundan, gerek orkestra, gerekse koro musikisi alanındaki bu atı-

lımların, onun istekleri dışında, doğrudan doğruya musikicilerin girişkenliğiyle gerçekleşmiş çalışmalar olduğunu belirtmek gerekir.

1889'da II. Abdülhamid Yıldız Tiyatrosu'nu yaptırır; bu, bir bakıma, yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nun canlandırılması demektir. Abdülmecid zamanında sarayda sahneye konulan operalarda Türkler rol almışlar, sonraları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda yabancılarca oynanan operalarda da Türkler korist olarak görevlendirilmişlerdi. II. Abdülhamid ise sarayda daimi bir opera ve operet takımı kurdurmuştur. İstanbul'a gelmekte olan opera toplulukları da Yıldız Tiyatrosu'na çağırılıyordu. Oyuncuların hemen hepsinin İtalyan olduğu operalar İtalyanca oynanırdı, Türkler ise koroda yer alırlar, aksesuar, mizanzen işleriyle de uğraşırlardı; önce Guatelli Paşa, sonra Ermeni katoliği Dussap Paşa yönetimindeki opera orkestrası ise karmaydı. Çok sonraları Muzika-yı Hümayun'daki Türkler de operalarda tek tük roller almaya başladılar. Abdülaziz zamanında kaldırılan bale topluluğu için yeni eleman yetiştirilmediğinden, Yıldız'da bale takımı bulunmuyordu.

Saray operası gerçi sadece saray ve çevresinin gidebildiği bir yerdi, ama sarayda bir tiyatro binası bulunmasından, Batı sanatına meraklı İstanbullular da dolaylı olarak yararlanıyorlardı. Çünkü Avrupalı sanatçı ve topluluklar dış turnelerinde Osmanlı sarayına çağırılacaklarını umarak, İstanbul'a da uğramayı ihmal etmiyorlardı; Batılılaşma çabaları içindeki Osmanlı Devleti'nin başşehri onlar için hem bir kazanç kapısı hem de bir sanat çevresi durumuna gelmişti. Bu dönemde gene birçok opera topluluğu, tiyatro ekibi, saz virtüözu İstanbul'a gelmişler, bunlar saraya da davet edilmişlerdi. Öte yandan, Union Française gibi derneklerde, elçiliklerde de konserler veriliyor, musikili oyunlar oynanıyordu. Ne var ki bütün bu opera furçasına rağmen, sarayda Türklerden oluşan yetişmiş bir opera topluluğu bir türlü kurulamadı, kurulmadı. Oysa başından beri Batı musikisinin en ilgi duyduğumuz kolu opera olmuştu. Bunca birikime göre doğal sayılamayacak bu eksiklik II. Meşrutiyet döneminde de sürecektir. Operasever padişah biraz ileri görüşlü olup bir gün mutlaka dağılmaya mahkûm olan, İtalyanlardan kurulu iğreti kadroyu Türklerle besleyerek genişletmeyi dü-



şünseydi, hiç değilse kendi kişisel merakı dolayısıyla, daha Cumhuriyet dönemine girilmeden iyice bir opera topluluğumuz olabilirdi. Bu konuda dik-kati çeken bir nokta da, Batı musikisine yönelişimizden beri operanın en yüksek musiki formu sayılmasıdır. Bu yaygın sanının izleri Cumhuriyet'in ilk yıllarında bile görülmüş, senfoniler, konçertolar yerine, ulusal konuları işleyen bir Türk operası yazılmasının en büyük sanat hareketi olacağına inanılmıştı. Muzika-yı Hümayun'da ancak en yüksek orkestra kadrolarında, bir ölçüde kalıcılık sağlanabilmiştir. Abdülaziz zamanında orduyla donanmanın geliştirilmesine çalışılırken, bandoların çeşitli ordu kademelerine yayılması için hazırlıklara geçmişti. Bu düşünce II. Abdülhamid döneminde gerçekleşti. İlk

1881'de Tophane Muzikası kuruldu, başına İtalo Silvelli çalıştırıcı atandı. Daha sonra, 1888'de Bahriye Tersane Mektebi'nde bir "sıbyan muzikası" kuruldu; buradan yetişen gençlerin bir bölümüyle Ertuğrul yatı için Ertuğrul Muzikası oluşturuldu (1905), kalanları öteki deniz ya da gemi bandolarına verildi. Bunları, Askerî Dikimhane Muzikası, çeşitli alay bandoları, İzmir, Selanik, Üsküp, Bursa, Konya Sanayi mekteplerinin bandoları izledi. Abdülaziz ile II. Abdülhamid dönemlerinin yararlı uygulamalarından biri, öğretim kurumlarının yaygınlaştırılması, artırılmasıdır. Askerî birliklerde yetişen musikiciler bu yolla sivil kurumlarda çalışma, yeni elemanlar yetiştirme imkânlarını elde etmişlerdir. Sanayi mektepleriyle çeşitli sultanilerde zamanın değerli mu-

sikicileri görev almışlar, pek çok öğren-ci yetiştirmişlerdir. Sözü geçen kurumlarda çalışanlar Cumhuriyet döneminin ilk musikicilerinden birçoğunun öğretmenidir.

## Tanzimat Dönemindeki Dengesizlik

Muzika-yı Hümayun'un kuruluşundan II. Meşrutiyet dönemine kadar geçen seksen iki yıl içindeki Batı musikisi çalışmalarına topluca bakıldığında, oldukça ileri bir aşamaya ulaşabilmek için pek çok imkân elde edildiği, ama elde edilen verimin elde edilebilecek olanın altında kaldığı söylenebilir. Donizetti Paşa'yla, başlangıç için yeterli sayılması gereken bir program ortaya çıkmıştı. Bu program Abdülmecid zama-

## Ziya Gökalp ve Türk Musikisi

CEM BEHAR

Ziya Gökalp müzisyen ya da müzikolog değildi. 100 yıllık bir mesafeden baktığımızda müzikten az çok anladığını dahi söylemek zor. Bu konuya ilişkin yazdıklarında çok sayıda bilgi, yorum ve değerlendirme hataları vardır. Ancak, Ziya Gökalp'in bir doktrin adamı, bir ideolog olarak ağırlığı ve Cumhuriyet resmî ideolojisinin oluşmasında oynamış olduğu stratejik rol göz önüne alınınca musiki konusunda yazdıklarına bir ülkü, bir siyasi program olarak bakmamak olası değil.

Gökalp'e göre klâsik Türk musikisi esas itibarıyla *Türk değildir*; Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle *gayrimillidir*. Türk asıllı olan (ve Türk harsının bir parçası olan) yalnızca halk türküleridir. Ancak bunların hiçbiri de gerçekten muasır değildir. Çağdaşlık yalnız ve yalnız *Garp armonisindedir*. Gökalp'in çağdaş Türk Müziği için çizdiği program da buradan hareket eder: "*Bugün işte şu üç musiki karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi ve halk musikisi. Aca-ba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayrimillî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk*



Ziya Gökalp.

*musikisi bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir musikiye malik*

*oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikarlarımıza aittir."*

Ziya Gökalp'in musikiyi ilgili fikirleri "Millî Musiki" başlığı altında iki yoğun sayfaya sığıyor. Demek ki Millî Musiki (Halk Türküleri + Armonizasyon) formülünden doğacaktır. Gökalp'e göre başka hiçbir bileşim, hiçbir arayış çağdaş bir millî musiki oluşturulmasına izin vermez. Gökalp'in bu 'sentez' anlayışına *basit sentez* diyebiliriz. Bu katı anlayış Türk Ocakları ve daha sonraları Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet döneminin eremen müzik anlayışı haline gelecektir.

Filhakika, Gökalp'ten önce daha da ilkel bir sentez anlayışı da var olmuş olabilir. Örnek olarak Necip Asım'ın (Yazıksız) *Türk Yurdu* dergisinde yayınlanmış "Dilimiz, Musikimiz" başlıklı bir yazısını göstermek mümkün. Bu makalede yazar Anadolu hak şarkı ve türkülerini toplamak ve bunları hareketle millî operalar yaratmak gerektiğini ateşli bir biçimde savunur: "*Öndan sonra, millî bir musiki ibdatı hususundaki muvaffakiyetleri herkesir. müsellemi olan Macarlar gibi, biz de millî bir musiki vücude getirmek için Macaristan'dan bir musiki âlimi getirmek, bu külliyyatı ona tevdi etmek gerekir."*



ında oldukça iyi biçimde uygulandı. Buna rağmen aksaklıklar oldu, yüzeyde kalındı; bu durum, toplumda kökleri bulunmayan bir sanatın öğretimi-ne henüz yeni başlanmış olmasıyla ilgili tecrübesizliklere de bağlanabilir. Abdülaziz ise, görünüşte Türk musiki-sine sahip çıkarak, başlanmış bir işi ilkin tersyüz etti, sonra da kendi haline bıraktı. V. Murad hem Batı, hem Türk musikisine yakın, musikici bir padişah-tı. En iyisine belki onun zamanında ulaşılabildi, ama onun da padişahlığı sa-dece doksan üç gün sürmüştür. II. Abdülhamid 1826'dan, tahta çıktığı 1876'ya kadar geçen yarım yüzyıllık bir birikimi devralmıştı. Onun döneminde

başarılanlar, kısa sayılamayacak bu sü-re içinde elde edilen birikimlerin olağan evriminden ibarettir. Tek tek yetenek-lerin başarıları da çoğu kez yarım kal-mıştır. Zaten Donizetti Paşa'dan son-ra uzunca bir zaman belirli, tutarlı bir program uygulanmamıştır. Muzika-yı Hümayun'un gerçek bir konservatuvar ciddiyetine kavuşturulamaması bu programsızlığın baş nedeni olsa gerek-tir. Saray çevresindeki çok küçük bir elit dışında çoğunluğun bu musikiyi tö-renlere, şenliklere ait bir eğlenceymiş gi-bi görmesinin de bunda payı vardır. So-nuçta, Türk musikisinin saraydaki gü-cü gitgide azalırken, seviyeli bir Batı musikisi zevki de aşılammamıştır.

Öte yandan, Tanzimat dönemindeki musiki faaliyetlerinde birinci derecede sorumluluk üstlenen padişahlar sarayın geleneksel koruyuculuğu altındaki Türk musikisiyle Batı musikisi arasında, bir sanat ve kültür görüşüne dayanan bel-li bir denge kuramadılar. Kuramayın-ca da, biri ya da öbürü için taraf oldu-lar. Musikide devlet müdahalesinin ilk örnekleri sayılabilecek bu tutum II. Meşrutiyet'e kadar sürdü; Cumhuri-yet'ten sonra yeniden başlayacaktır. Denebilir ki, bütün bu süreç içinde bir Türk musikisi-Batı musikisi çatışması çok doğaldı, bir kültür değişimi/başka-laşımı içinde böyle bir çatışma kaçınıl-maz olarak başgösterecekti. Bu, şüphe-

Ziya Gökalp'in önerdiği "çözüm"ün basitliği Necip Asım'ınkinden bir neb-zecik ileridedir. Gökalp, millî bir mu-siki ortaya çıkarmak görevini hiç ol-mazsa Türk müzisyenlere tevdi edi-yordu! Ancak, Türk Müziği'nin gele-ceğiyle Klasik Türk Müziği'ne bakış-taki *müstesrik* (Orientalist) ve yaban-cılaştırıcı zihniyetin Gökalp'e ve Ne-cip Asım'a ortak olduğunu hemen işa-rat etmek gerek. Türk Musikisi'nin geleceğine ilişkin daha "ince" ve daha esnek bir sentez anlayışıyla müzik po-litikaları, II. Meşrutiyet'i izleyen yıllar-da ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Hü-seyin Sadettin Aral ve Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından ortaya atılacak-lardır.

Aslında Gökalpçi millî müzik politi-kası Ziya Gökalp'in en genel sosyo-lojik düzeyde yaptığı "hars-medeni-yet" ayrımının rüzik alanına yansım-a-sından ibarettir. Müzikte "çağdaş uy-garlık düzeyine" erişmenin temellerini bu ayrımın dayandırır Gökalp. Bu ko-nuda son derece açıktır yazdıkları: "Memleketimizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musikisi, diğeri Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve iltibas olunan Osmanlı musikisidir. Türk musikisi ilham ile vü-cude gelmiş, taklitle haricden alınma-mıştır. Osmanlı musikisi ise taklit va-sıtasıyla haricden alınmış ve ancak usulle devam ettirmiştir. Bunlardan bi-rincisi harsımızın, ikincisi ise medeni-yetimiz in musikisidir. Medeniyet, usul-e yapılan ve taklit vasıtasıyla bir mil-letten diğerine geçen mefhum ve tek-nikler in yapıcıdır. Hars ise hem usulle yapılamayan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır..."

Hars bir milletin özüne, ruhuna, benliğine, *medeniyet* ise bunların ge-çici olarak büründükleri kaba tekâbül ediyor. Ebu ayırımı katı ve mekanik bir biçimde musiki alanına uyguladığımız-da, Türk milletinin-ıptkı gömlek deği-ş-tirir gibi- medeniyet değiştirdiğinde ne sonuca varılacağı sonderece açık. Es-ki "biçim" kolayca ifraz edilebilecek, yerine aynı kolaylıkla Batı armonisinin gömleği giyilebilecektir.

*Müzik alanında* biçim ve içerik iliş-kilerinin bu denli basite indirgenmesi ister istemez Gökalp'i teknik düzeyde bazı çelişkilere itiyor. Gökalp, Şark müziğinin soysuzluğunu, gayrimillî ni-teliğini belirtmek için özellikle *teknik ve müzikolojik* nitelikte birtakım savlara başvuruyor; özellikle vurguladığı "çey-rek sesler" meselesidir. Gökalp'e gö-re "çeyrek sesler" in varlığı "şark mu-sikisi" nin Yunan ve Bizans kökenli ol-duğunu kanıtlamaya yetiyor: "Şark Musikisine gelince, bu tamamıyla es-ki halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer ci-hetten armoniden hâllâ mahrum bul-nuyordu. Farabi tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuştu..."

"Çeyrek sesler" deyiminin içerdi-ği çarpıtmaya önce parmak basmak gerek. Türk Müziği'nde "çeyrek ses" diye bir şey yoktur. Tam ve yarım ton-lardan daha küçük, ses aralıkları var-dır ki, bunlar hiçbir zaman bir sesin çeyreğine eşit değildiler. Eğer Gö-kalp'in kasdettiği tampere olmayan aralıklar ise, o zaman bu aralıklar, ya da benzerleri halk türkülerinde de var-dı. Her ne ise, bu yanlış deyim in yer-leşip Batıcı müzik çevrelerinde bir Türk müziğini küçümseme aracı ola-rak kullanılmasında en büyük etken,

onun Gökalpçi ideolojideki yeri olmuş-tur.

Gökalp'e göre *Şark musikisi'nin gayrimillîliği, millî olmayan ileri geliyo-rdu*. Ona Türk Musikisi adı dahi ye'is-tirilamaz (Gökalp'in ona verdiği ad çok anlamlıdır: "Osmanlı İttihad-ı anasir musikisi"). Çağdaş Türk Musikisinin ruhunu teşkil edecek olan halk müzi-ğinde bile bu soysuz "çeyrek sesler" mevcut bulunduğuna göre, mantıklı olunmak gerekirse, özgün ve gerçek-ten millî *yeni bir tekniğin* icadı gerek-mez mi? Ancak burada tutarlılık ara-mak gerekmiyor. Gökalp'e göre Gar-bın gayrimillî tekniğiyle de pekâlâ millî bir musiki yaratılabilecektir. Burada vurgulanması gereken, Türkiye'de müziğin geleceği adına program çiz-meye kalkan Gökalp'i temel tercihle-rinin müziksel ya da kültürel değil, te-melde siyasal ya da ideolojik oldukla-rıdır.

Kullanılan ses sisteminin ya da tek-niğinin hangi etkiler altında kalmış ol-duğuna bakıp ulusallık kanıtları ara-mak "Türk Musikisi kimindir?" biç-i-minde uzun, anlamsız ve yanıltıcı tar-tışmalara yol açabilmiştir. Daha da ötesinde, teknik ve sistemin hem ilkel hem de gayrimillî olduğuna önceden karar verilince, Türk Müziği'nin tek-sesli olması olgusunu Osmanlının sos-yal ve siyasal yapısına bağlayıp, oradan hareketle müzikal ve tarihsel "fel-sefeler" bina etmeye dahi çalışılabi-liyor. Sonuç olarak Cumhuriyet'ten sonra Türk Musikisi'ne sarılıp sahip çıkarılan Gökalp'çi olmayışlarına ve dolayısıyla bu musikinin, bir bütün ola-rak "gerici", "mürteci" diye damgalan-mış olmasına şaşmamak gerek.

Gökalp'in katı müzik programı, ya-yınının hemen ardından ortaya çıkan



siz, kültür düzeyinde, genel olarak doğrudur. Ancak, bir başka doğru da, söz-konusu karşılaşmanın, zamanla bir dengeye kavuşacağına, zaman geçtikçe terazinin öbür kefesindeki Türk musikisinden daha çok şey götürecektir biçimde gelişmesini, tarihi bir kader olmaksızın çok, resmî tutumun iradesiyle ortaya çıkmış bir sonuç olduğudur.

## Sarayda Batı Musikisine Tepki

Saraya Batı musikisi girdiğinde Türk musikisinin ustaları nasıl davranmışlardır? Bu konuda pek az şey biliyoruz. Bununla birlikte, 1826'dan sonra saray

şiddetli tartışmalara rağmen, Cumhuriyet dönemi müzik politikasının bel kemiğini oluşturmuştur. İçerdiği önyargılar, müzik türlerine a priori olarak yüklediği olumlu ve olumsuz değer yargıları, Cumhuriyet'le birlikte egemen kültürel ve ideolojik örüntünün bir parçası haline gelecektir. "Müzik devrimi" yapılmasına ilişkin tüm girişimlerin ve bu alandaki tüm tepedinenmeçi önlemlerin ideolojik kökeni Ziya Gökalp milliyetçiliğidir. Cumhuriyet'in resmî müzik ideologları görünümünde olan Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihâl gibi yazar ya da bestecileri esasta, çok küçük varyasyonlarla, hep Ziya Gökalp'e bağlamak mümkün. Cumhuriyet döneminde müzik alanında dogmatizmin kaynağını, makbul olan müzik türünün estetik değeri, siyasal bir kararlarla belirlenmesinin ve estetik değerini kullanılan tekniği indirgenmesinin kökenini öncelikle Ziya Gökalp'in fikirlerinde aramak, sanırım yanlış olmayacaktır. □

## KAYNAKÇA

- AREL Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi Kimidir*, İstanbul, 1969
- GAZİMİHÂL Mahmut Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul, 1928
- YAZIKSIZ Necip Asım, "Dilimiz, Musikimiz", *Türk Yurdu*, VII 7, Cilt XVI, sayı 157, 15 Mayıs, 1918
- Ziya GÖKALP, *Türkçülüğün Esasları*, Ankara, 1923
- Ziya GÖKALP, *Hars ve Medeniyet*, Ankara, 1964

musicicilerinin statüsünde gitgide daha açık bir biçimde görülen değişikliklere bakarak birtakım sonuçlar çıkarabiliriz. Muzika-yı Hümayun'un kurulduğundan sonra II. Mahmud'un, daha sonra da Abdülmecid'in daha çok Batı musikisine ilgi göstermelerinden saray besteci ve icracılarının hoşnut olduklarına şüphesiz ihtimal verilemez. Ancak, ilk yıllarda, bu alışılmadık duruma karşı tepki içinde de değildiler; üstelik, eski, köklü bir sanatın temsilcileri olarak Batı sanatına belli bir hoşgörülle bakıyor olmalıydılar. Kimi bestecilerin kulaktan tanıştıkları İtalyan musikisinin esintisiyle bazı parçalar bestelemeleri bu hoşgörünün belirtirlerini yansıtır.

Dönem, Türk musikisinin hâlâ şaheşerler çıkarabildiği bir dönemdir gene de. 19. yy'ın en büyük bestecisi Hammamzade İsmail Dede Efendi en güçlü eserlerini vermektedir. Eserlerini beğenenlerin başında besteci padişah II. Mahmud vardır. Belki de, kendi eserlerinin başta padişah olmak üzere saraydakilerce beğenilip yüceltilmesinden olacak, Dede yeni durum karşısında pek fazla tedirginlik duymamış gibidir. Sözgelisi, Dede, sırf padişah kendisinden istedi diye, ferahfeza makamından bir âyin bile besteler! Oysa padişahın isteği üzerine âyin bestelenmesi Mevleviler arasında pek görülmüş bir şey değildir. Bestecinin, sonraları, bu âyinden söz edildikçe, "Diğer âyinlerimi hep şeyhlerimin emr-ü tarifleri mucibince bestelemiş idim, *Ferahfeza*'yı ise padi-

şahın emriyle bestelediğim için o kadar ruhlı olmadı, onlardaki zevk ve neşeyi *Ferahfeza*'da bulamıyorum" diye yakındığı yolundaki söylenti, durumu pek içine sindiremediği izlenimini verir. Demek ki, II. Mahmud'un Türk musikisi sevgisi saray bestecileri için bir güvence gibi görünürken, bu tür gerginlikler de içten içe yaşanmaktaydı.

Dede'nin davranışlarıyla, yazılı ve sözlü kaynaklarla rivayetler halinde günümüze kadar ulaşan bazı sözleri göz önüne alınırsa, sanatçı asıl Abdülmecid sarayını yadırgamıştır. Nitekim, 1839'dan sonra az eser vermiştir. Saraydaki yaşayışın birdenbire "alafrangalaşması", Batı musikisi merakı içindeki yeni padişah zamanında Türk musikisinin bir önceki dönemden de çok farklı olarak, ancak kuru bir resmiyetle saraydaki varlığını sürdürür hale gelmesi, Dede'nin bu çevreden soğuyup uzaklaşmasına yol açar. Yeni padişahın bir Türk beğenisinden yoksun oluşu da Dede'nin gözünden kaçmamıştır. Öğrencileri Mutafzade Ahmed ve Dellâlzade İsmail efendilerle, padişahın izin isteyip hacca gitmeye karar verir. Abdülmecid'in kendisinden hiçbir sanat değeri taşımayan, sıradan birtakım şarkı ve türküler isteyişinden yakındığı Dellâlzade'ye, İstanbul'dan ayrılmadan önce söylediği rivayet olunan, "Artık bu oyunun tadı kaçtı!" sözü yalnızca bir musiki üslubunun ve geleneğinin sarsılmaya başlamasını değil, aynı zamanda Dede'nin kişisel dramını yansıması açısından da anlamlıdır.



## SENFONİK ESERLERE YÖNELME:

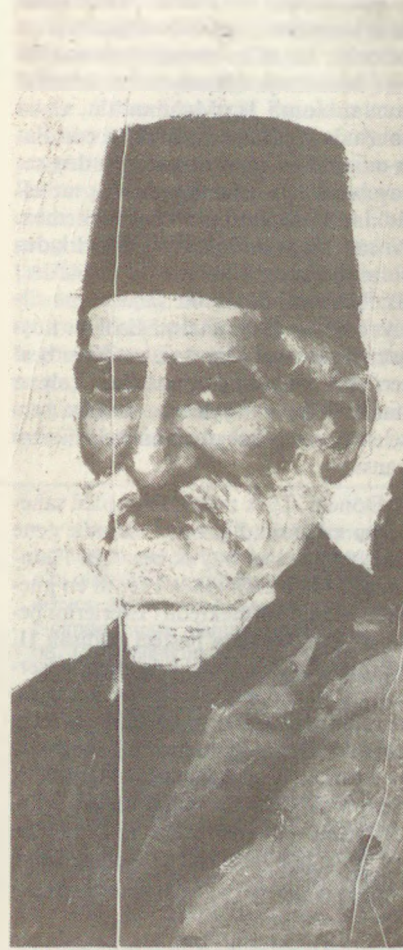
Abdülmecid döneminde orkestra senfonik eserlere doğru yöneldi. 1885'te Saffet Bey (Atabini) özel bir orkestra toplayarak Beethoven'in senfonileri ile Viyana klasiklerini çaldırdı. Kendisi de usta bir flütçü olan Saffet Bey daha sonra Paris'e gönderilerek musiki öğrenimi gördü.





**NOTA ÇALIŞMALARI: III.** Selim döneminde iki nota sistemi geliştirildi.

Bunlardan biri Abdülbâki Nâsır Dede'ninkiydi, diğerini de geliştiren Hamparsum Limoncuyan'dı (1786-1857) Mevlevihanelerde ve Ermeni kiliselerinde musiki öğnem gören Hamparsum Limoncuyan'un geliştirdiği sistem Batı notasından sonra en çok kullanılan nota yazısıdır. Kendisi de bir besteci olan Hamparsum'un bugün elimizde 31 bestesi vardır. Hamparsum (yanda), notacı Emin Efendi (üstte).



## Türk Musikisinin Saray Dışına Kayması

19. yy ortalarından itibaren, Mısır'ın, Abdülmecid döneminde geriye itilmeye başlayan Türk musikisini kendine çekmesi ilginçtir; üstelik yalnız eserleri değil, bunların besteci ve icracılarını da. Bu sanatçılardan çoğu tarihin açıkça kaydettiği isimlerdir. II. Meşrutiyet sonrasında kadarki uzun bir dönem boyunca birçok musikici çeşitli tarihlerde Mısır'a gitmişler, vali, hıdiv ve öteki Mısır ileri gelenlerinden maddî manevî destek görmüşlerdir. Dede Zekâi Efendi, Veli Dede, Enderunî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi, Tanburî notacı Aleksan, Şekerci Cemil Bey vb. bunlar arasındadır. Onlardan başka, kısa süreli olarak ya da konser vermek üzere Kahire'ye giden daha pek çok musikici olmuştur. Mısır hıdivlerinden II. Abbas Paşa 1908'te Tanburî Cemil Bey'i de sarayına davet etmiş, ancak bu davetini sanatçıya kabul ettire-

memişti. Komşu ülkelerle bu yakınlaşma Cumhuriyet döneminde de sürmüş, çeşitli musikiciler bu kez Şam'a, Bağdat'a icracı ya da öğretmen olarak gitmişlerdir.

Özellikle yüzyılın son çeyreğinde daha açık biçimde görülen gerçek, musiki ustalarının saray dışındaki çevrelerde, konaklarda, yalılarda, özel meşk-hanelerde, bir başka deyişle "şehir"de toplanmaya başlamalarıdır. Sarayda-kinde çok daha güçlü musiki toplulukları oluşabilmektedir. Saray kadar önemli bir musiki çevresi olan Mevlevihaneler de yüzyılın ikinci yarısından itibaren, faaliyetlerini iyice genişletmişler, bütün ustaları ve genç yetenekleri kendine çeken birer sanat merkezi ve musiki okulu haline gelmişler, sarayın bıraktığı boşluğu doldurmuşlardır. Birçok musikicinin gözünde saray çekici bir yer bile değildir artık. II. Abdülhamid zamanında Türk musikisinin gelmiş geçmiş en büyük dâhilerinden biri, Tanburî Cemil Bey gibi bir sanatçı

yaşadığı halde, saray onun sanatına büyük ölçüde yabancı kalmış, Cemil Bey de o çevreye girmekten sürekli kaçınmıştır.

## Musiki Çalışmalarına Toplu Bir Bakış

**Nota çalışmaları:** III. Selim döneminin dikkate değer bir olayı, padişahın isteği ve teşvikiyle iki nota sistemi geliştirilmiş olmasıdır. Bunlardan birincisi, Abdülbâki Nâsır Dede'ninki, ikincisi ise Ermeni Kilisesi başmusikicisi Hamparsum Limoncuyan'ın kendi adıyla anılan nota sistemidir. Aynı dönemde iki ayrı nota sistemi birden geliştirilmesi, büyük bir besteci olan, şehzadeliliği, veliahtlığı ve padişahlığı sırasında Türk musikisinin en parlak dönemlerinden birinin yaşanmasına katkıda bulunan III. Selim'in musiki sorunlarıyla yakın ilgisini göstermesi bakımından önemlidir. Ne var ki, burada başka bir konu üzerinde durmakta da yarar vardır. Geçmişte, 17. yy'da Ali Ufkî, 18. yy'da Kantemiroğlu ile Nâyî Osman Dede de birer nota sistemi geliştirmelerine rağmen, icrada olsun, eğitim öğretimde olsun bunlar ilgi görmemişti. Bunun iki önemli nedeninden biri, Türk musikisinin kendine özgü perdelerinin nota üzerinde gösterilmesindeki özel güçlüklerle, ikinci ise icra biçimiyle ilgilidir. İcracı için nota bir melodinin ana çizgilerini veren bir taslak olabiliyordu ancak; melodiyi taslak olmaktan çıkıp bir musikici eseri haline getiren icra biçimleri sazendeysse, hanendeye bırakılırdı. Belli bir parça, ayrı ayrı ustaların elinde ayrı nüanslamalarla çalınıp okunur, o ustaların çevresinde de değişik icra üslupları oluşurdu. Bu noktalar dikkate alındığında, söz konusu nota yazılarının nasıl bir ihtiyaçtan kaynaklanmış olabileceği bir soru olarak karşımıza çıkar. Bu belki, geçmişteki öteki nota çalışmaları gibi öncesiz sonsuz, "rastlantısal" bir çabaydı. Nota alışkanlığı ve geleneği olmayan bir sanatta musiki yazısını o sanatın içinden doğmuş bir ihtiyaç olarak görmemek akla yatkın bir değerlendirmedir. O dönemde, eserlerin unutulmakta olduğu yolunda, küçük de olsa, herhangi bir kaygı uyanıp uyanmadığı gene bir soru işaretidir. Ancak, III. Selim'in bizzat tanık olduğu bir durum düşündürücüdür: padişah bir musiki fash öncesinde, isfahan makamındaki eski bir besteyi dinlemek istediğinde,



eseri kimsenin bilmediği görülür; araştırmalar sonunda, o besteyi musiki çevrelerinde yalnızca bir kişinin, neyzen Said Efendi'nin (1776-1856) bildiği anlaşılır... Eserlerin gitgide unutulmakta oluşu yüzyılın ikinci yarısında, gelenek içinde daha bir hissedilmiş gibidir; örneğin Mutafzade Ahmed Efendi (öl. 1883) *Miraciye*'nin "Neva Bahri" ile besteli *Mevlid*'i son bilenlerden biri olduğunu herhalde hissettiği içindir ki, bu güç eserleri öğrenmeye istekli musikiciler aramaktaydı.

Sözkonusu iki nota yazısı ne icrada, ne de eğitim öğretimde kullanılabildi. Abdülbâki Dede'nin yazısı o zamana kadarki notaların en iyisi kabul edilmesine rağmen tutunamadı. Hamparsum'un ki ise, birçok icracı tarafından epeyce kusurlu bulunduğu halde, öğrenilmesinin kolaylığı dolayısıyla sınırlı bir ölçüde yayıldı; II. Mahmud zamanında, mehterhanenin henüz kapatılmadığı yıllarda Enderun ağalarına öğretilerek sarayca da desteklendi; bir yandan da, Ermeni Kilisesince benimsenerek kilise ilahilerinin yazılmasında kullanılmaya başladı. Ama Türk musikisinde, bir nota yazısından beklenebilecek işlevi yerine getiremedi. Nitekim, çok az da olsa nota bilenlerin ortaya çıktığı bir dönemde zamanın en tanınmış besteci ile icracıları nota öğrenme gereğini duymadılar. Bu durum, Türk musiki icrasının notaya karşı gösterdiği sessiz bir iç direnç olarak yorumlanabilir, çünkü bir kez notayı benimseyen musikici için, başka bir deyişle, bir eseri üslubu ve tavrı olan bir ustadan değil de notadan öğrenen bir icracı için, notayı seslendirilmekten başka yol kalmıyordu. Yoksa bu, ustadan çırağa meşkle öğrenilen bir sanatın kökleşmiş alışkanlıkları içinde nota öğrenme zahmetine girmemekle açıklanamaz. Bununla birlikte, nota çalışmalarını, ürettiği, üreteceği teorik sorunlarla, Türk musiki sisteminin temelinde eğilme doğrultusunda yol açıcı bir çaba olmuştur.

Musiki yazısı icracının kişisel repertuarını en kolay biçimde genişletme-imbânını verdiği için, nota, bu alanda kullanıma girdi. Hamparsum notası klasik eserleri bir an önce toplamak isteyen iddialı musikicilerin repertuarlarını zenginleştirme ihtiyacını karşıladı. Tabii bu bile, sonuçta, pek çok eserin zamanımıza ulaşmasını sağladı. Nota koleksiyonculuğu da bu sürecin ürünlerindedir.

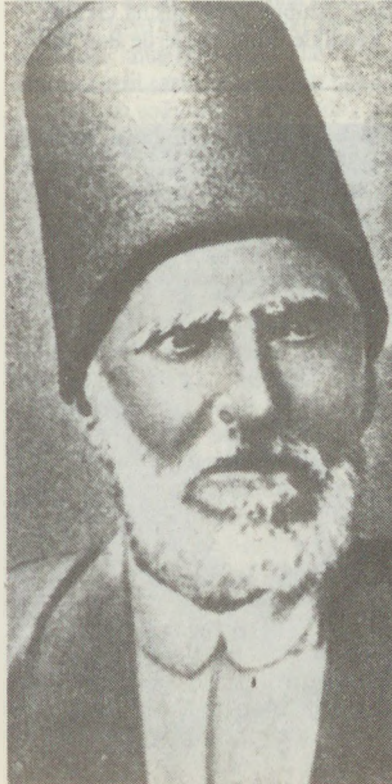
**Batı notası:** 1828'de Batı musiki öğ-

retimi resmen başlatılınca Batı notası da Türkiye'ye girmiş oldu. Muzika-yı Hümayun'daki İtalyanlarla onların Türk öğrencileri 1850'lerden itibaren Batı notasını Türk musikisine uygulayarak yaymaya çalıştılar. Bu çabanın tuhaf yanı, Batı notasının, Türk musikisi perdelerini göstermek üzere herhangi bir değiştirme işaretine başvurulmadan, olduğu gibi uygulanmış olmasıdır. Böyle bir uygulama, şüphesiz, geçmişteki yetersiz nota sistemleri kadar bile yarar sağlamazdı bu musikiye. Ancak, işin asıl yadırgatıcı yönü, kimi saray bestecilerinin İtalyan musikicilere başvurarak kendi eserlerini bu notayla yazdırmak istemeleriydi.

1873'te notacı Emin Efendi (1845-1907) ilk nota basimevini kurdu. Hacı Arif, Şevki ve Rıfat beylerin şarkılarını ilk kez yayımladı. Emin Efendi'nin yayımladığı eserlerin çoğunluğu piyano ile çalınmak ya da eşliğinde okunmak üzere, Batı notasıyla yazılmıştır.

**Klasik üslubun son dönemi:** Türk musikisinin Tanzimat'tan sonra uğradığı değişimin sonuçlarına geçmeden, bir önceki dönemde ne tür ürünler verdiğine bakmalıyız. 18. yy, Türk musikisinin olgunluk çağı, "klasik" dönemdir. Bu dönem büyük ustaların ye-

tiştirdikten sonra, yüzyılın sonlarına doğru klasik üslupta bir yenilik eğilimi başgösterir. Günümüze ulaşabilen repertuvardan anlaşılabilirdiği kadarıyla, 18. yy sonlarında Tanburî Emin Ağa saz eserlerinde, usul geçkilerindeki şartıcılığı ve özgün melodi örgüsüyle kendisinden öncekilerde rastlanamayan bir yenilik arayışı içinde görülür. Gene aynı yıllarda Tanburî İzak ile Hacı Sadullah Ağa klasik üsluba sıkı sıkıya bağlı besteciler oldukları halde, kimi parçalarında daha lirik, daha hareketli bir musikinin örneklerini verirler. Onların yaşıtlarında ve daha genç çağdaşlarında, Küçük Mehmed Ağa'da, III. Selim'de, Şakir Ağa'da, Dede Efendi'de bu eğilim gitgide daha çok belirginleşir. Yenilikler öncelikle makamların kullanılmasında dikkati çeker. Geçmişte makamlar nasıl belli dönemlerin zevki içinde kullanılmışsa, bu dönem de kendi zevk ölçüsünü yaratmış, en eski makamlar bile işlenmemiş yönleriyle ezgilenirilmişdir. Ancak, dönemin en dikkati çeken yanı pek çok yeni makam düzenlenmesidir, öyle ki, ortaya sürülen makamların sayısı belki geçmişteki hiçbir dönemle karşılaştırılmayacak kadar kabarıktır. Tabii bunlardan bazılarını düzenleyicisinden başka kulla-



**SON KLASİK:** Musikide son klasik diye nitelendirilen Dede Zekâi Efendi (1825-1897) büyük besteci Eyyûbi Mehmed Bey'den ders aldı. Genç yaşta klasik ve dini eserler besteledi. Uzun bir süre Mısır'da kalan Dede Zekâi Efendi Mustafa Fazıl Paşa'dan destek gördü. Hemen hemen her türde ürün veren Dede musikisine yenilikçi bir duyuş ve düşünüş katmış ve çağdaş beğeniye öncülük etmiş bir bestecidir. 500'den fazla eserinin olduğu söylenen Dede'nin bugün elimizde 264 parça eseri bulunmaktadır.



nan çıkmamış, bazılarıysa sadece bir formül olarak "kâğıt üzerinde" kalmıştır. Buna karşılık, gerçekten gelişmiş bir zevkin ürünü olan, musikimizin birçok inceliğini ortaya çıkaran, deyim yerindeyse "kişilikli" makamlar da düzenlenmiştir; evcârâ, şevkefza, nev-eser, sultanıyegâh vb. gibi. Öte yandan, çok eski "terkip"ler arasında yer aldığı halde zamanla terkedilmiş ya da ihmale uğramış kimi makamlar dönemin iyice incelmış zevki içinde musikiye kazandırılmış, o güne kadar birkaç eserle gelebilen kimi makamlar da yeniden canlandırılmıştır. Yeni makamlar düzenleme merakının Mevlevi musikisine bile geçmesi ilginçtir. Mevlevilerde, mistik duyusu daha iyi yansıttığına inanıldığı için üstün tutulan, oturmuş makamlara daha çok değer verildiği bilinir. Oysa bu dönemde suzidilârâ (III. Selim), acembuselik (Abdülhakî Nâsır Dede), sabâbuselik (Dede Efendi) gibi oturmamış, yeni makamlarda da ayinler bestelenmiştir.

Yerleşik kuralların zorlanması ya da bilerek bozulması, güfthenin usüle uyduurulmasındaki buluşlar yenilikçiliğin bir başka özelliğidir. Yerleşik bir kurala uymamanın en tipik örneklerinden biri III. Selim'in *Şevku tarâb Takım*'ındaki "Perçem-i gülpüşunun yâdiyle fer-yâd eyledim" güfteli zencir usülündeki bestesidir. Besteci bu eserin "zemin"

bölümünde fahte usülünü kullanıp bir asma karar verdikten sonra melodinin bir sonraki bölümüne çenber usülüyle geçmesi gerektiği halde, fahte usülü daha bitmeden asma kararda kalmıştır. Böyle bir "kullanım", klasik kurallara sınımsız bağlı bir tutuma göre önemli bir hata olmakla birlikte, başka bir açıdan, melodinin akışını biçimsel usül kuralları uğruna bozmamak gibi bilinçli bir serbestlik arayışının ürünü olarak da değerlendirilebilir. Daha yumuşak bir zorlama için Dede Efendi'nin *Sultanıyegâh I*. Beste'sini örnek verebiliriz. Dede bu eserinde zencir usülünü daha önce uygulanmamış bir biçimde kullanmış, kurallara göre usülün yapısında bulunan, sondaki "berefşan" bölümünü atarak usül dizisini "eksik" bırakmıştır. Bu değişiklik ise esere özgün, daha ahenkli bir bitiş sağlamıştır. Klasik üslubun son döneminde göze çarpan bir başka olgu, bestecilerin "şarkı" formuna geçmişte olduğundan çok daha fazla eğilmeleridir. Bunun bir nedeni şarkı formunun besteciye belli bir serbestlik sağlamasıdır. Kâr, beste, semaî gibi büyük formulu eserlere göre daha kolay sevilip anlaşılabilen şarkılar musikinin saraydan şehire doğru yayılmasında büyük rol oynamışlardır. Bununla birlikte, dönemin şarkıları gene de klasik üslubun zevki dışına çıkmaz.

Yenilikler kimi eserlerde Batı musi-

kisi izlenimleriyle iç içe geçmiştir. Emin Ağa'nın *Acemaşiran Peşrev*'i, Şakir Ağa'nın *Ferahnak Yürük Nev'î*, "Görsem seni doyunca", "Yine bir gülnihal" güfteli rast şarkıları, Nikoğos'un *Ferahnak Şarkı*'sı (Hoş yaratmış bari ezel), Kemanî Rıza Efendi'nin *Tahirbuselik Peşrev*'yle *Tahirbuselik Saz Semaisi*, melodi kuruluşlarıyla Batı musikisinin hissedilir esintilerini taşırlar.

Ne var ki bütün bu değişiklikler kendini içerden yenilemeye yönelik bir çabanın ürünü olarak görülebilir. Zamanın pek çok bestecisi de az çok bu çizgi üzerinde birleşir. Klasik üslubun bu son dönemini temsil eden besteciler arasında gerek eserlerinin hacmi gerekse niteliği bakımından en önemli olanı Dede Efendi'dir. Türk musikisinin bütün bir mirasına sahip çıkarıcısına hemen her türde ve formda ürün veren Dede, Mevlevi musikisi repertuvarına en çok ayin kazandıran besteci olmuş, kâr, beste ve semailerıyla klasik fasılları iyice zenginleştirmiş, hafif şarkıları, köçekçeleri, "türkü"leriyle şehirlî halkın zevkine seslenmiş, bunların yanında, Batı musikisi melodi tarzını bile denemiştir. Eseri, Türk musikisinin, her düzeyde, kendisine kadarki gelişimini yetkin bir biçimde özetler. İtrî'den sonraki besteciler içinde hiçbirinin sanatı Dede'ninki ölçüsünde toplayıcı değildir. Ancak besteci bunun da ötesinde, yenilikçi bir çaba, duyuş ve düşünüşle, musikisini çağdaş beğenimizle köprü kurabilecek ölçüde geliştirmiş, inceltmiştir. Bütün sanat kollarının can çektiği bir dönemde, musikisiyle Osmanlı sanatına son parlak çağını yaşatan Dede, bir bakıma, son klasik; çünkü kendisinden sonra klasik üslup onun öğrencileri arasındaki birkaç büyük bestecinin eserleriyle varlığını sürdürmüş, gene kendi öğrencisi olan Dede Zekâî Efendi'yle son temsilcisini vermiştir.

*Tanzimat Musikisi*: Sayıları gitgide azalan klasik yoldaki besteciler yüzyıl sonlarına kadar ürün vermeye devam ederlerken, öbür yandan, yüzyılın ikinci yarısında Türk musikisinin geleceğini Cumhuriyet'ten sonraki yıllara kadar etkileyecek olan yeni bir akım başlar. Bu akım "şarkı"yı en önemli, hatta tek form haline getirdiğinden, tutulan yol "şarkı besteciliği" diye de adlandırılabilir. Klasik dönem bestecileri, çoğunlukla, bir "fasıl"ı meydana getiren peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai, saz semaisi formlarında eser vermişler, şarkı formunu pek önemseme-

#### BİR ŞARKI BESTECİSİ:

*Türk musikisinde şarkı çığırını açan Hacı Arif Bey (1831-1885) klasik üslubun ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay anlayabileceği eserler vermiş, kendisinden sonra gelen şarkı bestecilerini de etkilemiştir. Hacı Arif Bey, verimli bir besteciydi. Binden fazla şarkı, iki yüz kadar ilahi ve daha birçok eser besteleyen Hacı Arif Bey'in eserlerinin birçoğu notaya alınmaması nedeniyle unutulmuştur.*





mişlerdir. O dönemde şarkı, bestecinin bütün sanat ustalığını gösterebileceği yüksek bir form sayılmıyordu. Kolay anlaşılabilen, hafif nağmelerle ve serbest bir anlayışla bestelenirdi, ama üslubu gene klasik tarzdaki şarkı üslubuydu.

19. yy'ın ikinci yarısında ortaya koymaya başladığı ürünleriyle yeni tarzdaki şarkı bestecisi, klasik dönemin sıkı kayıtları altına girmek istemeyen, serbest bir lirizmi dile getiren bir sanatçıdır. Bu form ona, büyük formlara özgü zorlu usüllerden, "terennüm" zorunluluğundan kurtulma imkânı verir. Şarkı çıktırını açan Hacı Arif Bey de (1831-1885) klasik üslubun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya, belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereğini duymuştur. Bunun için, öncelikle, eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla yetinmemiştir; büyük formların türlü sanat ustalıklarına elverişli yapısı karşısında, dört musiki cümlesini geçmeyen kısacık bir parçanın kısıtlı çerçevesi içinde kalmamak için, "nevzemîn" adını verdiği altı ya da sekiz mısralı, usül geçkisi uygulanan, "değişmeli" şarkılar da bestelemiş, böylece, terennüm bölümlerini kullanmadan büyük formların bazı imkânlarını şarkıya kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik, geçmişte form sıkıntısı duyduğu pek söylenemeyecek olan Türk musikisinde, bir form içindeki evrimi de temsil eder. Arif Bey musikisiyle de geçmişten uzaklaşma yolunu açmış, üslubu, güfteyi işleyişiyle yeni bir tarz getirmiştir. Bu tarz, kendisinden sonraki hemen bütün şarkı bestecilerinin etkiledi; öyle ki, yüzyılın ikinci yarısına ait pek çok beste ve semaide, hatta bazı ilahi ve tevşihlerde bile bir şarkı üslubu hissedilir. Bu dönem, şehirli halk zevkinin saray zevkini etkisi altına aldığı ya da onunla iç içe geçtiği bir dönemdir. Bu yüzden, bu musikiye "saray musikisi" denmesi de doğru olmaz, "şehir musikisi" olmuştur artık o. Şehir insanına açılmaya, onun zevkini aramaya yöneldiği için ona, "Tanzimat musikisi" denmesi de yanlış olmaz. Nitekim, şarkı bestecilerinden çoğu saray ve tekke çevreleri dışında yetişmiş, geleneksel "saray adamı" kimliğinden uzak musikicilerdir.

Kimi çalışmalarda musikimizin bu



**HEM BESTECİ HEM İCRACI:** *Tanburi Cemil Bey (1871-1916) 20. yy'ın başlarında o güne kadar hiçbir sanatçıda görülmeyen yepyeni öğelerden kurulu musikisi ve teknik ustalığı ile kendini göstermiş bir sanatçıdır. Bestelediği saz eserlerini aynı zamanda icra eden ve bunu yaparken de saza çok değişik imkânlar kazandıran Tanburi Cemil Bey özellikle taksimleriyle de ünlü bir sanatçıdır. Klasik üslubun, şarkı romantizminin halk musikisi ile Batı musikisinin karşı etkilerini potasında yoğuran Tanburi Cemil'in 16 şarkı bestesi ve 17 saz eseri vardır.*

dönemi "neo-klasik" ya da "romantik" diye nitelendirilir. Ne var ki bu iki terim birbirine karşıttır; neo-klasik tutum, klasiğe yakındır, klasikten belirli bir kopuş yaşandıktan sonra yeniden klasiğe dönme çabasını dile getirir. Buradaki doğrultu tersinedir; güftedeki ritmi ve anlamı vermek için daha bir özen gösterilmesi, prozodi kurallarının daha iyi uygulanması gibi birkaç biçim özelliği de "neo-klasik" nitelemesinin iğretliliğini ortadan kaldırmaz. "Romantik" daha doğru bir terim olmakla birlikte, ancak şu anlamda geçerli sayılabilir: yeni tarzdaki şarkı bir bakıma klasik musikiye tepki olarak doğmuştur; yeni şarkı bestecisinin konuları, temaları çoğunlukla *kışisel*dir, güfteleri de çoğu kez divan şairlerinden değil, zamanın şairlerinden seçilmiştir; klasik üslubun ağır, "mesafeli" tavrından ayrılmış, duygu öne geçirilmiştir. Edebiyat-ı Cedide şairlerindeki "romantizm"i, duygusalı, bu musikinin kendi ufku, dili ve geleneklerle çizili çerçevesi içinde şarkı bestelerinde de bulabiliriz. Tanzimat edebiyatı, birçok bakımdan "klasik" nitelikteki Divan edebiyatına karşı nasıl belli bir tepki göstermişse, şarkı besteciliği de klasik musikiye karşı benzer bir tepkiyi beslemiş, geliştirmiştir. Şarkı, Türk musikisine özgü bir romantizmi dile getirmiştir. Yukardakine benzer kayıtlar belirtilmezse "romantizm" sözünün Batı musikisindeki içeriğiyle kullanıldığı sonucu çıkabilir.

Burada yeni tarz şarkıların musiki düzeyi üzerinde durmakta da yarar vardır. Arif Bey, Şevki Bey gibi besteciler taze bir duyarlılığı yansıtan, zarif, içli eserler vermişlerse de, bunlar, klasik

türünlere göre daha hafif bir musiki örneğiydiler. Bu düşüşü temsil ediyorlardı. Bu çıkırın gitgide yaygınlaşması, besteciliği hemen bütünüyle şarkı besteciliğiyle sınırlı hale getirdi. Gitgide hafifleşen bir duygusalılık, daha doğrusu, soysuz bir duyguculuk, bütün Türk musikisine hâkim oldu. Öteki formlar gibi, büyük usüller de unutuldu. Büyük formlardan kaçınılması büyük temalardan da kaçınılması demekti. Özellikle Cumhuriyet'ten sonra, başarılı şarkı bestecilerinin de sayısı gittikçe azaldı, çoğu musikici şarkı formunun en kolay türü olan dört mısralık kısa şarkıya yöneldi. Sonuçta, bir form kısırlığı doğdu. 1930'larda şarkının başka bir türü olan, daha çok, hafif musiki türlerine giren "fantezi"ler bestelenmeye başladı. Bu yozlaşma Arif ve Şevki beylere bağlanamaz elbette, ama o yolda ısrarla, üstelik gitgide geriye doğru yürüyerek gidilmesi, musikimizin kendi içinde tıkanmasındaki etmenlerden biri olmuştur.

### 19. yy'da Öbür Arayışlar

Emin Ağa'nın saz eserlerindeki yeniliğe daha önce değinilmişti; Türk musikisi çoğunlukla sözlü formlara dayanmıştı, bu yeniliğin ilkin saz eserlerinde görülmesi oldukça ilginçtir. Gene iki yüzyılı birarada yaşayan Numan Ağa ile oğlu Zeki Mehmed Ağa da sözlü eserlerin yanında son derece dik'ate değer, unutulmaz peşrevler, saz semaileri bestelediler. Bu çabalar, sonuçsuz kalmadı, aynı yolda yürüyen, hatta sadece saz eseri bestelenen sanatçılar çıktı. Veli Dede, Tanburi Büyük Osman Bey, Yusuf Paşa klasik tavrı



özümleyerek yeni tadar getiren özgün, kalıcı saz eserleri bestelediler. bu yolda daha ileri bir örnek Tamburî Cemil Bey'dir. Önceki yüzyıllarda saz musikisinin repertuvarındaki ağırlığını ve önemini kesin olarak bilememekle birlikte -icra düzeyinde alındığında, mehter repertuvarlarında saz musikisinin daha geniş yer tuttuğunu biliyoruz-, günümüze ulaşan saz eserlerinin söz eserlerine göre çok az olduğu bir gerçektir. Cemil Bey ise yalnızca saz eserleri bestelemeye değil, icrada da saza öncelik veren, saza imkânlarını kazandırmaya yönelmiş bir sanatçı kimliğiyle karşımıza çıkar. Çalışmalarını bestecilikle sınırlı bırakmamış, besteciliği, icracılığı/yorumculuğu ve teknik katkılarıyla geniş kapsamlı bir ürün ortaya koymuştur.

Saza uygulanacak teknikte değişik icra biçimleri geçmişte belki hiçbir sazendeyle ilgilendirmediği ölçüde ilgilendirmişti onu. Saza bir kişilik verme, bir saz bilinci görürüz onda. Sazını çalacağı esere göre seçmiş, hatta parçanın yapısına göre saz üzerinde çeşitli düzenlemelere, değişik akortlara başvurmuştur. Teknik katkılarına gelince, tanbur tavrını temelinden değiştirerek daha hareketli, canlı bir üslup yaratmış, tanburîye virtüozluk yolunu açmıştır. Öte yandan, tanburu keman yayıyla çalarak yaylı tanburu icat etmiş; lavtayı tanbur tekniğiyle çalarak saza daha ince bir üslup getirmiş; eskiden sadece kabasazda kullanılan kemençeyi incesazda da kullanılabilir bir icra düzeyine kavuşturan Kemençeci Vasil'in yolundan giderek, onunla birlikte bu sazın ilk iki klasik virtüozundan biri olmuştur. Bu çalışmalarıyla onu, saz musikisinin ihmale uğradığı bir ortamda musikinın yeterince gelişmeyeceğini kavramış bir sanatçı olarak anmak gerekir.

Cemil Bey sadece yazılı saz eserleriyle değil, taksimleriyle de büyük besteciydi. Beste değerindeki doğaçlamalarıyla, "taksim" formuna büyük saygınlık kazandırmış, onu âdeta Türk musikisine armağan etmiştir. Kovanlara, taş plaklara doldurduğu taksimler gerek tekniği gerekse perde ve aralık zevkiyle, hangi sazı çalmış olursa olsun bütün iyi sazanelere yol göstermiştir.

Onun döneminde, klasik üsluba bağlı besteciler hâlâ eser vermeye devam ederlerken, Hacı Arif Bey'le başlayan şarkı besteciliği de gitgide gelişmektey-

di. Öte yandan, 20. yy'ın başlarında İstanbul imparatorluğun üç kıtaya açılan sınır bölgelerinden gelen halkla dolu olduğu için çok zengin bir türkü dağarcığı ağızlarında dolaşıyordu. Batı musikisi de o yıllarda isteyenlerin dinleyebilecekleri bir musiki türüydü. Bu karmaşık, çelişik ortamın dokusu Cemil Bey'in üslubuna yansımıştır. Klasik üslubun, şarkı romantizminin, halk musikisinin ve Batı musikisinin karşıt etkilerini sanatının potasında eriterek özgül bir senteze vardığı söylenebilir. O zamana kadar hiçbir sanatçıda görülmeyen yepyeni öğelerden kurulu musiki cümleleriyle ve büyük bir teknik ustalıkla çeşitli sazlar üzerinde yarattığı musiki bu dönemin en dikkate değer ürünlerindedir. Gerçekleştirdikleri, kendisinden önceki birikime bağlanamayacak nitelikte şeylerdir. Bir başka deyişle, geleneğin dışına taşmış, kabına sığamayan bir sanatçıdır o; Tanburî Cemil en çok bu yapıyla önemsenmeli, değerlendirilmelidir. Batı musikisine ve sanatına ciddi bir ilgi duymuş olmasının kazandırabileceği ufkun da bunda belli bir payı olabilir. Klasik üslubun son dönemindeki doruğu Dede Efendi'nin denediği yeniliklerden sonra, 19. yy'da ilk büyük yenilik Tanburî Cemil'in geleceği ve ışık tutan sanatında gerçekleşmiştir.

### Musiki Araştırmacılığına Doğru

Geleneğe dışardan bakışın en açık, en somut biçimi çağdaş musiki araştırmacılığının doğuşuyla ortaya çıkacaktır. Bu alandaki ilk çalışmalar en gelenekçi musiki çevrelerinden birinde, Mevlevi tekkesinde başlamıştır. Türk musikisi bilgileri eskilerin dilinde ve kaleminde "ilm-i edvâr", "fenn-i musiki" gibi sözlerle anıldığı halde konuyla ilgili çağdaş çalışmaların başlamasından önce, geçmiş yüzyıllarda bu alana eğilmiş teorisyenlerin verdikleri bilgiler unutulmuş durumdaydı. 10. yy'dan bu yana İslâm dünyasında, 15. yy'dan sonra da Osmanlı dünyasında Arapça, Farsça, Türkçe olarak musiki teorileri üzerine değerli eserler yazılmıştı. Bunlardan bir bölümünün günümüze ulaşmadan kaybolduğu düşünülürse, konuyu inceleyenlerin sanıldığı kadar az olmadığı anlaşılabilir. Ancak, yüzyıl dönemecine gelinceye kadar, eski kaynakların varlığından haberdar musikici bile yoktu denebilir. Bu eksikliği ilk duyan-

lar, Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Dede Efendi (1842-1910), Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmed Celâleddin Dede Efendi (1849-1908) ve Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (1854-1911) oldular. Musikinın bir "ilmi" olması gerektiğine inanarak Farsça, Arapça, Osmanlıca çeşitli yazma eserlerle edvârları okumaya koyuldular. Türk musikisinin perdeleriyle aralıkları, makamlarıyla usülleri üzerinde zamanına göre derinlemesine bilgi edindiler. Böylece yalnız araştırma, inceleme değil, "aydınlanma" yolunu da açmış oldular. Bu aydınlanmanın ilk ışık serpintilerine erişenler de kendileriydi. O zamana kadar nota yazısına ihtiyaç duymadan, geleneğin kulağıyla perdeleri, aralıkları bulan icracı, makamları gene geleneğin zevkiyle kullanan besteci, bu uygulamaların temelli bir açıklamasını, niçinini nasılinı aramaya, bu tanımlanmamış musikiyi yönetip yönlendiren sistemin sırlarını çözmeye girişiyordu. Fenn-i musiki üzerinde çalışanlar kaçınılmaz olarak musiki tarihine de ilgi duydular. Bu ilgi, temsilcisi oldukları musikinın bir tarihini yazma, hiç değilse bunun bir taslağını çıkarma özlemini doğurdu. Bu demektir ki, "geleneğin" artık "ulusal musiki" olarak alımlanmaya başlıyordu.

Adı geçen üç Mevlevi musiki adamı yoğun çalışmalarını yazılı eserler haline getirme fırsatını bulamadılar; ama bilgi ve bulgularını öğrencilerinden Rauf Yekta Bey ile Suphi Ezgi'ye aktardılar, onlara araştırma bilinci aşıladılar. Ölümlemlerinden sonra biraraya gelen Rauf Yekta ile Ezgi sonradan aralarına Hüseyin Sadettin Areli' de alarak 1913'ten 1920'ye kadar süren ortak bir çalışmaya yöneldiler. Bu çalışmaların ilk meyveleri *Şehbal*, *Millî Tebebbular Mecmuası* dergilerinde yayımlandı. Rauf Yekta musiki tarihimizin çeşitli dönemleri ile teorik sorunları ele aldığı incelemeleri, gerekse birçok bestecinin kısa ve uzun biyografisini yazdığı kitap ve makaleleriyle, ilk Türk musikisi araştırmacısı oldu, bu çalışma alanının temelini attı. Bugün kullanılmakta olan nota yazısına temel alınan 25 perdeli sistemin ilk teorik açıklamasını verenlerden biri gene Rauf Yekta'dır. Türk musikisi araştırmacılığının bu dönemdeki öbür önemli adları Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Areli, Abdülkadir Töre asıl önemli ürünlerini Cumhuriyet döneminde ortaya koyacaklardır.



## Saray Eğlencelerinden Şehir Folkloruna

19. yy ortalarına kadar saray eğlencelerinde, şenlik, düğün ve bayramlarda çengî, köçek, tavşan vb. gibi oyunlar mutlaka yer alır, bu tür oyunlara şehir halkı da büyük ilgi gösterirdi. Söz konusu raksların zamanla geniş musiki repertuarı oluşmuştur. Bir görüşe göre bu oyun takımları II. Mahmud tarafından yasaklanmış, oyuncular da Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa'nın sarayına, Kahire'ye kaçmışlardır; bir başka görüşe göre ise, 1856 ya da 1857'de, yasayla ya da padişah iradesiyle yasaklanmıştır. Yasağın ahlakî kaygılardan ileri geldiğini tahmin etmek zor olmasa gerektir. Bununla birlikte, oyunlar ve oyun takımları yasakla birlikte hemen ortadan kalkmadılar, bir süre daha şehirde varlıklarını sürdürdüler. Abdülaziz zamanında eski tür saray eğlenceleri yeniden canlandırıldığından, köçek ve tavşan oyunları güçlü katımlarla yeniden saraya girdi. Bu dönem, eski raksların son parlak yılları oldu. II. Abdülhamid zamanında yeniden saray dışına çıkarıldı. Bundan sonra da, oyunların asıl figürleri unutulmaya başlandı, şehir folklorunun bu iki özgün kolu böylece tarihe karıştı. Raksların musiki repertuarları da unutuldu. Günümüzde dinlediğimiz köçekçe ve tavşancalar çağdaş araştırmacılarımızın toplayabildiği birkaç takım eserden ibarettir.

## II. Meşrutiyet'ten Sonra

**Genel görünüm:** II. Meşrutiyet sonrası musiki hayatında gözlenen en belirgin özellik, musikinin tekke, saray, konak benzeri sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmakta oluşudur. "Kafes hayatı"nın sona ermesiyle birlikte musiki dinlenebilecek yerler çoğalmaya başlamış, musiki kendi çağdaş mekânı olan "konser salonu"na taşınmıştır. Fonograf ile gramofonun yaygınlaşması ise, istendiği anda dinlenebilecek ölçüde musikiyle yakınlaşma imkânını vermekteydi. Öte yandan, musikinin kendisi de çeşitlenmiştir; senfonik orkestra musikisinden eğlenceli oyun musikisine, klasik fasıldan en basit şarkılara kadar ağır ya da hafif musiki türlerinden her biri ayrı bir dinleyici bulabilmektedir. Bu çeşitlenme içinde "alaturka"nın da "alafranga"nın da birliği bozulmakta, birbirlerinden hayli farklı zevklere seslenen ör-



**MUSİKİ ARAŞTIRMACILIĞI:** Musiki araştırmacılığı alanındaki ilk çalışmalar Mevlevi tekkesinde başlamıştır. Bu konuda araştırma olmayışının eksikliğini duyanlar arasında Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Efendi (Ön sıra sağdan ikinci), Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (Ön sıra sağdan üçüncü) ve Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmed Celâleddin Dede Efendi (Ön sıra soldan birinci) vardı. Ancak bu üç Mevlevi çalışmalarını yazılı eserler haline getiremediler.

nekleri çoğalmaktadır. Bu gerçek, aynı zamanda, musikide çağdaş piyasanın doğuşunu haber verir; besteci de, icracı da, dinleyici de kendini o piyasanın içinde bulacaktır. Türk musikisi açısından, 19. yy'da bu anlamda bir piyasa musikisi yoktu; geçmişin "piyasa musikisi", hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli havalarıydı ki, bunların şehirli halk musikisi kapsamında ele alınması daha uygun olur. Oysa 20. yy'ın ilk çeyreğinde, kazanç amacıyla bestelenmiş, çoğu kısa sürede unutulacak olan piyasa şarkıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Piyasa, icra biçimini de etkilemektedir; Cumhuriyet'ten sonra Türk musikisi öğretiminin yasaklanmasıyla bu piyasa tavrının etkisi büsbütün artacaktır.

II. Meşrutiyet'te musikinin öğretim alanı da genişlemiştir. Orta dereceli okullarda, meslek okullarında, yabancı özel okullarda, öğretimin yapısına göre Batı musikisi ya da Türk musikisi bilgileri ders olarak okutulmaktaydı. Yüzyılın başlarında sayısı iyice artmaya başlayan dernekler, dernek niteliğindeki özel musiki okulları, özel meşkhaneler, fasıl heyetleri birer icra topluluğu olmaktan başka, musiki öğretimi de veren kuruluşlardı. Bu dönemde birçok tanınmış Türk musikicisinin özel ders verdiği görülür; Tanzimat'tan beri gerek saray içinde gerekse dışında Batı musikisi bilgileri öğreten yabancı özel öğretmenlerin musiki çevrelerindeki faaliyetleri de artmıştır. Sarayın musiki

örgütü ise, artık bir konservatuvar olarak düşünülmemekte, çağdaş bir konservatuvar ihtiyacı kendini göstermektedir. Meşrutiyet döneminin belki de en önemli kazancı, Abdülaziz, II. Abdülhamid gibi padişahların birinci planda sorumluluk aldıkları musiki çalışmalarında yönlendiriciliğin musikicilere, uzmanlara geçmeye başlamasıdır. Ne var ki, II. Meşrutiyet döneminin bu olumlu yönelişi Cumhuriyet'ten sonra büyük ölçüde durdurulacak, devlet, musikicilere çalışma ortamı sağlamakla yetineceğine, musiki hayatını tek yanlı müdahalelerle yönetmeye başlayacaktır.

**Muzika-yı Hümayun'da:** II. Meşrutiyet'ten sonra çeşitli devlet kademelelerinde olduğu gibi saray musiki örgütünde de bir "tensikat" uygulandı. Bu tensikatta rütbesi indirilmeyen Miralay Saffet Bey Muzika-yı Hümayun'un başına getirildi. Örgütün kadrosu önce 300, sonra da 120 kişiye kadar düşürüldü. Böylece Muzika-yı Hümayun saray bando-orkestrası ve fasıl heyeti haline geldi. Kendilerine artık ihtiyaç duyulmayan yabancılar da görevlerinden uzaklaştırıldılar.

Sultan Reşad'ın musikiyle hemen hemen hiç ilgisi olmadığı için Yıldız Tiyatrosu'ndaki çalışmalar durmuştu. Ancak, bu durum, ağırlığın, o zamana kadar sonuç veremeyen opera, operetten orkestraya geçmesini sağladı. Saffet Bey zamanında daha metodlu, daha disiplinli bir saz öğretimine başlan-



dı. Saray orkestrasına 1885'te ilk kez Viyana Klasikleri'ni çaldıran Saffet Bey bu dönemde bandonun daha çok orkestraya doğru gelişmesine çalıştı, topluluğun senfoni repertuarını genişletti. Orkestranın ilerlemesinde, kendisinden sonra, Zati Bey, özellikle de Zeki Bey büyük çaba harcadılar. Meşrutiyet döneminde Avrupa'dan İstanbul'a gelerek konserler veren bazı güçlü bando ve orkestralar da Muzika-yı Hümayun musikicilerinin görgüsünü artırdı. Saray bando ve orkestrası bu dönemde ilk kez halk için konserler verdi. Saray orkestrası 1917'de, tarihinde ilk kez bazı doğu ve orta Avrupa şehirlerinde turneye çıktı. Şef Zeki Bey yönetimindeki orkestra gerek repertuarı, gerekse icrasıyla Avrupa basınında övgü topladı. Turne dönüşünde İstanbul'da hafalık düzenli konserlere başlandı.

Bandoda Fransız örneği yerleştirildi. Gitgide yayılan bandoculuk gelişmesini bu dönemde de sürdürdü. 1916'da Bahriye Muzika Mektebi açıldı. Bir yandan da, sanayi mektepleri bandolarından sonra yeni sivil bandolar kuruldu; Belediye Muzikası ile Dârülaceze Muzikası bu sivil bandolardandır. Orkestra, bando ve fasıl heyetinden kurulu Muzika-yı Hümayun, 1924'te Ankara'ya taşınarak Riyaset-i Cumhuriyet Müsiki Heyeti adını aldı. 1933'te bando bölümüne Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Mızıkası, Orkestraya Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası adı verildi, fasıl heyeti de o günlerde kaldırıldı. Yeni devletin bu ilk orkestrasındaki elemanların çoğu Meşrutiyet'ten sonra Saffet Bey zamanında Muzika-yı Hümayun'a geçmiş gençlerden oluşuyordu.

### Mehter Takımının Kuruluşu

I. Dünya Savaşı öncesinde başgösteren Türkçülük hareketinin etkisiyle canlandırılması istenen mehterhanenin kuruluşu, o yıllarda ihtiyaç duyulan hamasî duyguların da katkısıyla, 1914'te gerçekleşti. Kapatılıştan seksen sekiz yıl sonra mehterhanenin hatırlanmasındaki etmenler ne olursa olsun, olumlu bir girişimdi bu. Bu işe önyak olan kişi Celâl Esad Bey (Arseven), düşünceyi uygulama alanına koyup gerçekleştiren de, o sırada Müze-i Askerî-i Osmanî müdürü olan Ahmed Muhtar Paşa'ydı. Mehterhane-i Hakanî adı altında kurulan takım için özel olarak yeniçeri elbiseleri diktilirdi; Muallim İsmail Hakkı Bey, Ahmed Muhtar Paşa, Ali Rıza

Bey (Şengel), Muallim Kâzım Bey (Uz) bu takım için güftelerinde Türklüğü işleyen yeni mehter havaları bestelediler. O zamanki mehter takımını dinlemiş olan yazarların anlattıklarına göre, eski üflemeli mehter sazları ile bunları çalacak sazendeler bulunamadığından, obua, trombon, klarnet gibi sazlar takıma alınmıştı. Önceleri, "Batı tonalitesine yakın makamlardaki" eserler "armonize edilerek" çalınıyormuş. Daha sonra bu aksaklığa dikkati çekenlerin uyarıları doğrultusunda değişikliğe gidilerek, adı geçen Batı sazları yerine borular konulmuş, böylece aslına biraz daha uygun bir mehter takımı kurulmaya çalışılmıştır. Ama ne kadar olsa, eski mehterlerin yanında, şüphesiz, çok sönmüştü. Mehterhanenin kaybedildiği gerçeği bu yenileme girişimi dolayısıyla iyice anlaşılmalıydı artık. Ancak, bu bile fazla sürmedi. Savaş yılları boyunca askerî müzede halka tarihî mehter konserleri veren, büyük ilgi gören takım, temelli bir hazırlıkla kurulmadığından, bir daha toparlanamadı. 1935'te Millî Müdafaa Vekâleti'nce, bir kez daha kapatıldı.

*Sahne musikisi:* Sahne musikisi eskiden olduğu gibi bu dönemde de gözdeydi. Geçen yüzyılda devlet "imtiyazı"yla ayakta durabilen sahne musikisi ve tiyatro, kendi seyircisinin desteğiyle yaşayabilecek duruma gelmişti. Ancak, gözde tür opera değil, operetti. Çeşitli operet toplulukları kuruldu; Yeni Osmanlı Tiyatrosu, Millî Operet Kumpanyası, Millî Osmanlı Operet Kumpanyası, Millî Osmanlı Dram, Komedi ve Operet Kumpanyası, İstanbul Operet Heyeti, Sahir Opereti, Jale Opereti, Türk Temaşa Heyeti, Hale Opereti gibi topluluklar birçok yerli, çeviri, uyarılama operetler sahnelediler. Yerli operetlerin bir bölümü geçen yüzyılda oynanmış olmakla birlikte, yeni eserler de yazılmış, oynanmıştır. Kurulan operet topluluklarının en uzun ömürlüsü, "Küçük Benliyan" adıyla anılan Arşak Haçaduryan'ın yönetimindeki Millî Osmanlı Operet Kumpanyası'dır (1910-1923). Kumpanya öncelikle Çuhacıyan'ın eserlerine ağırlık vermiş, besteciye, hak ettiği saygınlığı, biraz geç de olsa kazandırmıştır. Tekrar tekrar sahnelediği *Leblebici Horhor Ağa*, *Köse Kâhya*, *Arif'in Hilesi* oyunlarının yanı sıra, Kemanî Haydar'ın *Pembe Kız*, *Çengî* gibi yerli operetin öteki örneklerine de yer verdi. Gördüğü ilgiye rağmen, Benliyan ekibi gerek oyun gücü,

gerekse yabancı operet repertuarının kalitesi bakımından, Güllü Agop topluluğunun düzeyine çıkamadı.

Dönemin daha ilginç bir topluluğu, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kaptanazade Ali Rıza Bey ve Udî Fahri Bey'in (Kopuz) yönetimindeki İstanbul Operet Heyeti'dir (1919-1922). Heyetin başlıca amacı, sahneye uygun düşmeyeceği iddia edilen "alaturka"da bir sahne musikisi yaratmak, musikimizin özüne zarar vermeden "Garp musikisi"nin tekniğinden, yöntemlerinden yararlanmak, operalar, operetler bestelemektir. Oynadıkları operetlerin musikisi de geleneksel Türk musikisi bestelerince yazılmıştı. Bu eserler, ya "incesaz" düzeninde bestelenmiş ya da sınırlı bir çerçevede içinde Batı tekniğinden yararlanarak hafif bir armoni uygulanmış musikili oyunlardır. Konuları yerli, çoğu da tarihidir; yabancı operetler ise yerli hayata uyarlanmaktaydı. Bütün eksiklerine, kusurlarına rağmen İstanbul Operet Heyeti'nin çalışmaları geleneksel musikiye dayanan bir sahne musikisi oluşturma yolunda küçümsenmesi gereken bir denemeydi. Ama bu çaba Mütareke yıllarıyla sınırlı kaldı, devam ettirilemedi, ettirilebilmesi de konuya daha hazırlıklı olmayı gerektiriyordu.

Bu dönemin en önemli bestecisi Muhlis Sabahattin'dir. Çok sevilen *Ayşe*'den başka, *Şatırzadeler*, *Çaresaz*, *Aşk Ölmez*, *Zühre* vb. operetleri gene aynı toplulukça sahnelenmişti. Eserleri Cumhuriyet döneminde sık sık oynanmıştır. Geleneksel musikiye bağlı yerli operet türünün son temsilcisidir. Aslında, hem geleniğin hem de Batı musikisi zevkinin yadırgamadığı bir musiki yazmıştır; Batılı operet örneğini yerli ezgilerin akışı içinde işlemiş, bu yapıda bir Türk opereti olabileceği yolunda umutlar uyandırmıştır. Ne var ki bilgisini derinleştirme ihtiyacını duymaması, çalışmadan çok bestelemesi yüzünden, yeteneğine rağmen, kalıcı eserler verememiştir.

1922'de Cemâl Sahir'in İstanbul Operet Heyeti'nden ayrılmasıyla yeni bir topluluk kuruldu: Sahir Opereti. Sahir Opereti, operet formunun Batı'daki örneklerine uygun biçimde kullanılmasından yanaydı, ancak, amacı Batı örneğine göre Türk operetleri yazılması da değildi. Nitekim topluluk çoğunlukla Macar ve Fransız operetlerini sahnelemiş, Batı operetinin ülkede daha çok tanınması için çaba harcamıştır.





Dr. Süphî Ezgi (1869-1962) ile Rauf Yekta Bey (1871-1935) Türk musikisi üzerine ciddi araştırmaları olan ünlü sanatçılardır. 1913'ten 1920'ye kadar Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte ortak bir çalışma yapan Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey yazdıkları eserler ve çalışmalarlarıyla musiki tarihimize önemli katkılarda bulunmuşlardır. Rauf Yekta Bey (sağda), Dr. Suphi Ezgi (solda).

**İKİ MUSİKİ ARAŞTIRMACISI:** Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ile Rauf Yekta Bey (1871-1935) Türk musikisi üzerine ciddi araştırmaları olan ünlü sanatçılardır. 1913'ten 1920'ye kadar Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte ortak bir çalışma yapan Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey yazdıkları eserler ve çalışmalarlarıyla musiki tarihimize önemli katkılarda bulunmuşlardır. Rauf Yekta Bey (sağda), Dr. Suphi Ezgi (solda).

Bu dönemde bestelenmiş operalar da vardır. Librettosunu Halide Edip'in (Adivar), bestesini, Suriyeli bir musikici olan, Osmanlı uyuğu Vedî Sabrâ'nın yazdığı *Kenan Çobanları* operası 1918'de sahneye konuldu; eser, Türkiye'de Türkçe olarak oynanan ilk operadır. Bir başka eser, *Şaban* adlı operadır. Eserin librettosunu yazan Celâl Esad Bey (Arseven), bestesini de Vicor Radeglia'yla birlikte yazmıştır. 1918'de Viyana Halk Operası'nda sahneye konulmuştur; yurt dışında oynanan ilk Türk operasıdır. Bunların dışında, niteliği araştırmalarla ortaya çıkarılabilecek çeşitli opera denemeleri olmuştur.

### Konservatuvarın Kuruluşu

Tiyatro için olduğu kadar musiki için de dönemin en dikkate değer adımı İstanbul Şehremaneti'nin girişimiyle Darülbeydi'nin kurulmasıdır. Ulusal konservatuvar niteliğindeki Darülbeydi'nin iki bölümü vardır: tiyatro ile musiki. Kuruluşun başına Avrupa çapında bir sanat adamı getirilir: André Antoine. Ali Rifat Bey'in (Çağatay) yönetimine verilen musiki bölümünün amacı, "tenoru, sopranosu, baritonuyla bir tiyatro musikisi ortaya çıkarmak"tır. Türk musikisi bölümünün amacı ise, "klasik musikimizi unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, gelecekte tiyatroya yarayabilecek yolda geliştirmek, klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, onları yaşatmak, musiki zevkini topluma yaymak"tır.

Görüldüğü gibi, Darülbeydi, tiyatroya, sahne musikisini, Türk ve Batı musikilerini bir bütün olarak ele almak gibi çok ileri bir tutumu benimsemiştir. Ne var ki, savaş koşulları, öngörülen bu parlak tasarının uygulanmasına izin vermez, başgösteren malî sıkıntı yüzünden, 1916 yılı başında musiki bölümü kapatılır. Bu bölüm pek kısa bir süre çalışma imkânı bulmuş olmasına rağmen, Darülbeydi'yi, kuruluş amacıyla, programıyla musiki tarihimizin en önemli kuruluşlarının başında anmak gerekir.

Musiki öğretiminde doğan boşluğu doldurmak üzere, 1917'de, bu kez Marif Nezareti, "Darülelhan" adıyla bir musiki okulu açar. Okulun başına bir musikici, besteci, udî, Vezir Ziya Paşa getirilir. Zamanın belligaşlı musikicileri İstanbul'un işgaline kadar burada Türk musikisi dersleri verirler. İşgalden sonra bir süre öğretime ara vermek zorunda kalınır. 1923'te yeniden açılan okulda bir de Batı musikisi bölümü kurulur. Ulusal musiki konservatuvar niteliğindeki, herkese açık bir devlet okulunda ilk kez musiki öğretimine geçilir. *Darülelhan Mecmuası* adıyla bir dergiyle bazı plaklar yayımlanır. Klasik eserlerin notaya alınmasıyla Anadolu'da halk türkülleri derleme çalışmaları da ilk kez bu kuruluşta başlanmıştır. Darülbeydi gibi Darülelhan da savaş koşullarından etkilenmiş olmasına rağmen Cumhuriyet'in üçüncü yılına kadar faaliyetini sürdürdü. Darülelhan'la Türk ve Batı musikilerinin ikinci kez bir konser-

vatuar, yani akademik bir çatı altında yan yana gelmesi imkânı elde edilmişti. Bu kuruluş yaşatılsaydı, her iki musikinin, musikinin kendi dünyası içinde karşı karşıya bırakılması yolunda çok önemli bir adım atılmış olacaktı. Meşrutiyet döneminin uzlaşıcı ortamında elde edilen bu şans ne yazık ki yitirildi. 1926'da Türk musikisi bölümü kaldırılan Darülelhan doğrudan doğruya Batı musikisi konservatuvarı haline getirildi; sadece klasik eserleri "tasnif ve tespit etmek"le görevli bir kurul oluşturularak, Türk musikisinin eğitimi-öğretimi resmen yasaklandı. 1826'da bir "ilga"yla başlayan musiki tanzimatımız gibi musiki cumhuriyetimiz de, tam bir yüzyıl sonra, gene bir yasaklamayla işe koyulmuş oluyordu.

### Sonuç

İncelememiz boyunca yer yer dikkati çekmeye çalıştığımız, alaturkacı ve alafrangacı tutuculuğun inkâr edemediği iki gerçeği burada vurgulamak istiyoruz: "Alafranga" musiki Cumhuriyet'le değil, Tanzimat'la, hatta ondan da biraz önce Türkiye'ye girmiştir. Cumhuriyet kurulduğunda, Batı musikisi yüz yıldır devletin resmî musikisi olarak kabul edilmiş durumdaydı. "Alafranga"nın ülkeye ne zaman, nasıl girdiğini bilmek Cumhuriyet yönetiminin Türk musikisi öğretimini yasaklamasına karşı çıkmak kadar önemlidir. Bu gerçeği tanırsak, öbürü kendiliğinden kabul edilmiş olacaktır: Batı mu-



**SAHNE MUSİKİSİ: II. Meşrutiyet döneminde sahne musikisi kendi seyircisini yaratır bir duruma gelmişti. Bu dönemde kurulan operet toplulukları alaturka musikiden yararlanarak bir sahne musikisi yaratmak amacındaydı. Bu dönemin en ünlü bestecisi olan Muhlis Sabahattin (1889-1947) yerli operet türünün son temsilcisidir. Batılı operet örneklerini yerli ezgilerin akışı içinde işleyen Muhlis Sabahattin çok sevilen *Ayşe* adlı operetinin yanı sıra yirmi kadar operet bestelemiştir.**



sikisi de ülkeye, bazen Cumhuriyet devrimleri arasında da sayılan "Müzik Devrimi" (?) ile girmemiştir. Çünkü bu alanda başarılı işler yoktan var edilmiş şeyler değildir, olamazdı, da. Cumhuriyet kurulmadan önce, bir senfoni orkestrası, sayısız bando-muzika, sazının ustası icracılar, beğenilsin beğenilmesin beste çalışmaları -orkestra ve koro eserleri, operet, opera, bale, marş vb.- çeşitli musiki ve öğretim kurumlarına dağılmış eğitici ve öğreticiler, az çok bir dinleyici birikimi, kısacası, hiç küçümsemeyelim, bir yüzyıllık bir Batı musikisi tecrübesi vardı... Aslında bir ve aynı şey olan sözkonusu iki olguyu içimize sindirmemiz, musiki tarihimize daha gerçekçi bir gözle eğilmemizi sağlayacaktır. □

#### KAYNAKÇA

- ALTAR Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, I-IV, Ankara, 1982
- AND Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1971
- ERGUN Sadettin Nüzhed, *Türk Musikisi Antolojisi*, 2 Cilt, İstanbul, 1942-1943
- GAZİMİHAL Mahmud Ragıp, *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul, 1939
- GAZİMİHAL Mahmud Ragıp, *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, İstanbul, 1955
- İNAL İbnülemin Mahmud Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul, 1958
- KAM Ruşen, "Türk Azınlık Musikicileri", *Radio* dergisi, 67, 68, 70, 1947
- Mesut Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, İstanbul, 1947
- ORANSAY Gültekin, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara, 1965
- ÖZTUNA Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, İstanbul, 1969-1976
- Rauf Yekta, "Türk Musikisi", *Musiki Mecmuası*, 331-408, 1971-1985 (A. Lavignac' yöneti-

minde yayımlanan *Encyclopédie de la Musique*'teki "la Musique Turque" başlıklı maddeyi diziler halinde çeviren: Orhan Nasuhioğlu)

- Rauf Yekta, *Esâfîz-i elhan I: Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, 1902
- Rauf Yekta, *Esâfîz-i elhan III: Dede Efendi*, İstanbul, 1924
- SAZ Leylâ, *Haremin İçyüzü*, İstanbul, 1974
- SEVENGİL Refik Ahmed, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, II-V Cilt, İstanbul, 1959-1968
- UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*, *Belleten*, 161, 1977
- ÜNGÖR Etem, *Türk Marşları*, Ankara, 1966
- Ziya Şakir, "Abdülhamid'in Son Günleri", *Son Posta*, 1 Eylül 1931

