

PAPER DETAILS

TITLE: Osmanli ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargisi

AUTHORS: Irfan YIGIT

PAGES: 217-244

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/900203>



Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargısı

İrfan Yiğit*

Özet

On altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında yenileşme, modernleşme ve batılılaşma kavramları ile ifade edilen gelişmeler bu iki yüzyıl arasında var olan Osmanlı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletlerinin de kaderini belirlemiştir. Toplumda meydana gelen değişim ve dönüşüm kılık kıyafetten siyasete, edebiyattan sanata kadar tüm alanları etkisi altına almıştır. Batılılaşmanın (Avrupalılaşma) etkisi ile Osmanlı toplumunda meydana gelen değişim, gelecekte kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti toplum ve devlet yapısının altyapısını oluşturmuştur. Batılılaşmanın etkisi ile Osmanlı sonrası kültürel ve sanatsal mirasın aktarımında bazı sorunlar yaşanmıştır. Bu sorunların en önemlisi geçmişin mirasının yeni kurulan devlet tarafından toptancı bir yaklaşımla inkâr edilmeye çalışılması ve ötekileştirilmesi olmuştur. Bu inkâr ve ötekileştirme yapılırken ideolojik nedenlerle yargılayıcı bir yaklaşım izlenmiş ve toplumun her alanında ikilik meydana gelmiştir. Bu ikilik toplumda tereddütler ve ön/yargılar oluşmasına neden olmuştur. Birbirinin devamı olarak kurulan iki devlet tek millet olarak nitelendirebileceğimiz toplumların ideologların yönlendirmesi ile ön/yargı neticesinde bakış açılarındaki sorunları makalemizde işlemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Mûsiki, Ön/yargı, Batılılaşma, Osmanlı mûsikîsi, Türk Mûsikîsi

Period of Ottoman and Early Republican Period Music Judgment

Abstract

The developments expressed with the concepts of innovation and modernization during 16th-19th centuries determined the fate of the Ottoman Empire as well as the newly established Republic of Turkey. The change and transformation in society has affected all fields of social and cultural life ranging from clothing to politics, literature and art. Westernization (Europeanization) with the effect of changes occurring in the Ottoman society, which will be established in the future State of the Republic of Turkey has

* Dr., Çorum Belediyesi, irfan-yigit@hotmail.com

established the infrastructure of society and the state. With the effect of Westernization, there were some problems in the transfer of cultural and artistic heritage after the Ottoman Empire. The most important of these problems was the attempt to negate and marginalize the heritage of the past by the wholly established state. While this denial and othering was done, a judgmental approach was followed for ideological reasons and there was a duality in all areas of society. This duality led to hesitations and prejudgment in society. With the guidance of the ideologues of the societies that can be defined as two nations established as a continuation of each other, we will try to deal with the problems in the points of view as a result of prejudgment.

Keywords: Music, prejudgment, Westernization, Ottoman music, Turkish Music

Giriş

Her dönemin politik olaylarının nedenleri ve sonuçları geçmişin etkisi ile meydana gelmektedir. Şayet geçmişin etkileri dikkate alınmadan bir bakış açısı ortaya konulmaya çalışılırsa “ön/yargı” ortaya çıkar. Yargılayıcı bir bakış açısı da bilimsellikten uzak bir durum arz eder.

Makalemizde sık sık kullanacağımız iki kavram vardır: Yargı ve Önyargı. Yargı kelimesinin sözlük anlamı “Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme vb. yollara başvurularak kişi, durum veya nesnelerin eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi” (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, 2019) şeklindedir. Önyargı ise sözlükte “Bir kimse veya bir şeyle ilgili olarak belirli şart, olay ve görüntülere dayanarak önceden edinilmiş olumlu veya olumsuz yargı, peşin yargı, peşin hüküm, peşin fikir.” (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, 2019) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu iki kavram hem Osmanlı mûsikîsine hem Erken Cumhuriyet Dönemi inkılapları neticesinde topluma dikte edilmeye çalışılan mûsikî anlayışına hem de 1923-1945 yılları arasında Tek Parti Dönemi¹ olarak isimlendirilen dönemin inkılaplarına bu dönemden sonra toplumun bakışında etkili olmuştur. Her üç dönemde de yargılayıcı bakış açısı hakimdir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde bir adım daha öteye götürülerek ideolojik niyetlerde işin içerisine girince bilimsellikten uzak bir şekilde geçmişin mûsikî mirasına “önyargılı” bir bakış açısı ile yaklaşılmıştır.

Osmanlı Devleti ortaya koymaya çalıştığı yenilik hareketlerini hayata geçirebilmek için birtakım adımlar atmıştır. Bu adımlar Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluşunda olumlu ya da olumsuz bir şekilde temel dinamikleri oluşturmuştur. İdeologların oluşturduğu bu temel dinamikler geçmişin bıraktığı mirasa bakış açısını da belirlemiştir. Önce karşılaştırma yöntemi ile iki

¹ Türkiye’de **Tek** Partili Dönem, 29 Ekim 1923’te Cumhuriyet’in ilanı ile başlamıştır. Millî Kalkınma **Partisi** (MKP) kuruluncaya kadar, 1923-1945 yılları arasında Cumhuriyet Halk **Partisi** (CHP) **tek** siyasal partiydi.

dönem karşılaştırılmış ve yargılayıcı bir yaklaşımla adımlar atılmak istenmiştir. Bu adımların planlanan neticeleri vermeyeceği anlaşılınca ideolojik etkenlerle önyargılı adımlar atılmıştır. Toptancı ret, ya da toptancı kabul şeklinde ortaya çıkan bu durum geçmişe karşı peşin hükümlü bakış açıları oluşturmuş “önyargı” kavramı ile ifade edilen problemi ortaya çıkarmıştır.

Geçmişte mûsikî alanında yapılan akademik çalışmaların sınırlı sayıda olması diğer alanlara göre mûsikîyi dezavantajlı konuma düşürmüştür. Son yıllarda mûsikî alanında çok sayıda akademik çalışmanın yapılmaya başlaması sevindirici bir gelişmedir. Ön/yargılı bakış açısının olduğu dönemlerdeki akademik çalışmaların azlığı nedeniyle oluşan etki-tepki neticesinde bu problem başka problemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mûsikî ile ilgili akademik çalışmaların azlığı nedeniyle fikirsel çeşitlilik de az olmaktadır. Fikirsel çeşitliliğin azlığı bilimselliği azaltmakta ve bilgi azlığı yerini “yargılı” bakış açılarına bırakmaktadır. Eldeki mevcut kaynakların bakış açıları ne ise ona göre yorumlar yapılmaktadır. Bu nedenle dönemsellik bakış açılarındaki yargılayıcı yaklaşımlar olabilmektedir. Yargılayıcı ve önyargılı bakış açısı duygusallık içerir ve bilimsellikten uzak bir durum ortaya çıkar. Bir takım hazır sloganların dışına çıkıp, daha rasyonel, daha radikal bir çözüm aramaya kalkışsanız, karşınıza bazı tabular dikilir. Size ilk yöneltilen soru: “Siz kimsiniz de herkesten, hele üstatlardan farklı düşünüyorsunuz?” dur. (Tura, 2017, s. 18) Makalemizin konusu olan “yargı-önyargı” kavramlarının tamda karşılığı bu tabulardır.

Toptancı ret anlayışı hem Erken Cumhuriyet Dönemi’nde hem de Tek Partili hayatın bitmesinden sonra oluşan iki kutuplu siyasi düzende yaşamaya başlayan Türk toplumunda bazı “yargılar, önyargılar,” oluşturmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemine kadar Batılılaşmanın etkisi ile meydana gelen birikim topluma “Arap düşmanlığı” olarak yansımıştır. “Arap düşmanlığı” geçmişin mirası hakkında Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarında bir önyargı oluşturmuştur. Bu önyargı neticesinde Türk olmasına rağmen Farabi gibi ilmi bir dehanın eserlerine reddiyeler yazılmış, sanatsal alanda mûsikî de bu düşmanlıktan nasibini almış, Türk mûsikîsinin Arap-Bizans-Fars kültürü ürünü, onlardan alıntı, çalıntı olduğu konusunda yakıştırmaları yapılmıştır. Bu yakıştırmalar yapılırken önyargılı bir biçimde hareket edilmiş, olayın kaynağına inilmemiş, bu yargıyı oluşturan sebepler nelerdir? bakılmamıştır. Yukarıda bahsettiğimiz kaynak azlığı nedeni ile ortaya çıkan problem burada yaşanmaktadır.

Bilimsel ve tanıtım yönlerinden sahip çıkamadığımız mûsikîmize ve mûsikîşinaslarımıza batı çevreleri bizim gibi bigâne kalmamıştır. Radolphe D’Erlanger (1872-1932) isimli bir Fransız müzikolog büyük emeklerle hazırladığı “La Musique Arabe (Arap Mûsikîsi)” isimli ve 2857 sayfadan ibaret, 6 ciltten oluşan eserin de Farabi, İbn-i Sina, Safiyyüddin, Ladikli Mehmet Çelebilerin Türk mûsikî sistemi çalışmalarını elde mevcut yazmalarından yararlanarak “Arap mûsikîsi” adı altında ve Fransızca olarak yayımlamıştır. Kita-

bın yazarı D’Erlanger çoğunlukla Tunus’ta yaşayıp orada Arapça öğrenmiş ve orada ölmüştür. Bu önemli eserinde konu olarak ele aldığı alimlerimizin isimlerinin Müslüman ismi olmasından ve eserlerinde kullandıkları dilin de Arapça olmasından onları, oryantalist düşünce etkisi ile Arap kabul etmiştir. 1930-1959 yılları arasında yayımlanan eserinin ilk cildinin yayımlandığı 1930 yılından itibaren muhteşem ve değerli müsikîmiz dünya çevrelerinde Arap müsikîsi olarak tanınmaya başlamıştır. Bu önyargı uzun yıllardır sürüp gitmektedir. Cumhuriyet döneminde müsikîmize olan önyargılı bakış açısının en önemli nedeni yabancı müzikologların yapmış oldukları bu bakış açısının temel dayanak olarak alınmasıdır. Yargılı bakış açısının oluşmasına neden olan bu dayanaklar tenkit de edilmiştir. İlk tenkit H. Sadettin Arel tarafından 1949 yılında *Musiki Mecmuası*’nın 16.sayısından itibaren yayımlanan “Türk Musikisi Kimindir?” (3,4,5,6 nolu makaleler) ile 1950’de yine aynı dergide “Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri” başlıklı yazı, derginin 33,34,35 sayılarında 3 makale de bu eserin nasıl maksatlı, peşin hükümlü ve yanlışlarla dolu fiktisizlikleri ortaya koyduğu kaleme alınmıştır. (Üngör, 2014, s. 336) Cumhuriyet dönemi ideologlarının Osmanlı müsikîsi olarak isimlendirdikleri Türk müsikîsine bakış açıları da bu pencereden olmuştur.

Mustafa Kemal Atatürk konuşmalarında “Evrensel yücelik” diye bir kavram kullanmaktadır. Bu kavramla evrensel bir kültür, sanat, medeniyetin milli değerleri koruyarak oluşturulup dünya standartlarında bir ürün ortaya koymayı hedeflenmektedir. Bu kavramın da tartışılabilir yönleri vardır. Ruhi Ayangil konuya şöyle bakmıştır: “Evrensellik, "Evrensel kültür de yerini almak" kavramın, özellikle Batı (Avrupa) müsikîsi mensuplarının eylemlerini anlatan bir söylem olarak sürekli gündemlerinde olmakla, ucu bucağı pek belli olmayan bu kavrama itibar etmekte tereddüt gösterenlerin daima "Tutucu, gerici, yerel, vb." nitelermelere maruz kalarak sistem dışına itildiği de bir diğer vakıadır. Evrensel kültür kavramı bir tuzak gizlemektedir. Kabataslak denilebilir ki, evrensel kültür, yeryüzünden gelmiş geçmiş ve geçecek uygarlıkların heyeti mecmuasıdır. Bu terimi ısrarla kullananların evrensel kültür dedikleri, birkaç yüzyıldır Yahudi/Hristiyan tabanlı Batılı emperyalizmin dünyaya evrensel diye cebren ve hile ile kabul ettirmeye uğraştığı Yunan/Latin kökenli Batı (Avrupa) kültürüdür. Batı, Kültür değerlerini toplumsalın dışında, hatta üstünde bir değerler sistemiymiş gibi sunmaktadır. Halbuki kriter, kendi uygarlığının kriteridir. Bu kritere uygun düşmeyen başka kültür sistemleri, o dakika geçersiz sayılmaktadır.” (Ayangil R. , 2014, s. 647) Osmanlı müziği geleneğinde gerçekleşen belki de en büyük dönüşüm, geleneğin bu üst kültür sistemi niteliğini kaybederken gitgide “yerelleşmesi” ve “evrensellik” ve “medeniyet müziği” iddiasından vazgeçerek Batı müziğinin evrenselliğiyle ilgili resmi söylemi zımnen kabul eder hale gelmesidir. (Ayas, 2014, s. 23) Türk müsikîsinin de içine düştüğü çelişkili durum buradan kaynaklanmaktadır. Evrensel olarak görülen Batı (Avrupa) kültürü de aslında dış bir etki olarak müsikîye sokulmak istenilmektedir. Evrensellikten kasıt şu

olmalıdır. Müzik, dünya üzerinde tüm toplumlarda var olan, dil kadar kültürel ve evrensel bir yaratıcı sanat biçimidir. Bu tanımda geçen “evrensel” kelimesi, her tipte müziğin her yerde ve herkes tarafından anlaşılabilir ve beğenilir olmasından ziyade, müziğin dünya üzerinde her yerde var olması özelliğini yansıtmaktadır. Müzik üretildiği kültüre göre baskın özellikler gösterebilir. (Öztürk, Erseven, & Atık, 2017, s. 19) Evrensel olanın müzik değil, müziği oluşturan ses ve ritim unsurlarının olduğunu söylemek daha akılcıdır.

Arap, Acem kültürünün Osmanlı müziğini anlaşılmaz kıldığı yargıları ve eleştirileri burada tutarsız bir hal almaktadır. Arap, Acem, Fars kültüründen etkilenmiştir denilen, yabancı kültürlerin etkisi altında kalması eleştirel yaklaşımlarla yasaklara varacak kadar ileri götürülen inkılaplar, Batı müziğinin ithal edilmesine başka bir yabancı kültürün mûsikîyi etkisi altına almasına sesini çıkarmamaktadır. Arap mûsikîsi olarak nitelendirilen Osmanlıdan miras mûsikî, yargılayıcı bir bakış açısı ile inkâr edilmeye çalışılırken oluşan boşluk başka kültürün mûsikîsi olan Batı (Avrupa) mûsikîsi ile doldurulmaya çalışılmaktadır.

On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Türklerin mûsikî sanatından habersiz oldukları yolunda bir yargı vardır, ama bu kanı İslam dininin mûsikîyi yasakladığı inancından kaynaklanmaktadır. (Aksoy, 2018, s. 164) Türklerin mûsikîsini hiç dinlemeden, bu mûsikîye ilişkin malzemeyi yalnızca kitaplardan inceleyen Avrupalı müzikologlar ile mûsikî tarihçileri her şeyden önce kendi eserlerinin değerini azaltan bir yanılgıya düşmüşlerdir. Kimilerinin Türk mûsikîsine örnek diye verdikleri notalar Türk ezgisinin örgüsünü ne kadar tanıyabildiklerini açıkça ortaya koymaktadır. Çünkü bunlar Türk mûsikîsini hiç tanımayan bazı Avrupalı gözlemcilerin yazdıkları notalardır. On sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Avrupa kaynaklarında Türklerin mûsikîsi büyük ölçüde gözleme dayanmaktadır. Thomas Coryate (1618) ve Fonton gibi Avrupalı gözlemciler, Türk mûsikîsinin “gürültülü” olduğu fikirlerini belirtmişlerdir. Thomas Coryate katıldığı bir Mevlevî ayininde, Kur’an-ı Kerîm okuyan hafızın okuyuşunu kulak tırmalayıcı olarak yorumlamış; Fonton da Coryate ile aynı düşünceyi paylaştığını ifade etmiştir. Gözlemi önde tutan bu tutumu görmek on dokuzuncu yüzyılda güçleşiyor. On dokuzuncu yüzyılda Türklerin mûsikîsinden bahseden Avrupalıların bir bölümünün biraz olsun gözlem ihtiyacını bile duymadıkları rahatlıkla söylenebilir. Bu dönemde yeni bir bilim dalı olarak kendisini kabul ettiren şarkiyatçılık, şarkın mûsikîsi konusuna da el atmıştır. Gezinlerin seyahatnameleri ve gözleme dayalı araştırmaları artık işlevini tamamlamıştır. Denebilir ki, o zamana kadar gezginler ve öteki gözlemcilerce amatörce yürütülen faaliyet doyum noktasına ulaşmış, uzmanlaşmış kişilerin çalışmalarıyla temel yazılı kaynaklara yönelme ihtiyacı duyulmuştur. On dokuzuncu yüzyıla özgü bu çalışma yöntemi aynı yüzyılda şark mûsikîsi üstüne yazılan eserlerin de pek çoğunda görülmektedir. O dönemin birçok mûsikî araştırmacısı ve mûsikî tarihçisi şark mûsikîsi dinleme ihtiyacını pek duymadan bu mûsikî konu-

sunda hayli iddialı kitaplar yazabilmişlerdir. Aynı durumla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de karşılaşmaktayız. Türk mûsikîsi ile ilgili ideolojiler yazan ideologlar mûsikî bilmemekle eleştirileceklerdir. Yalnızca yazılı kaynaklarla yetinilmesi, ele alınan mûsikînin niteliği konusunda da bir yanılgıya yol açmıştır. Söz konusu kaynaklar İslam dünyasında müzikoloji çalışmalarının yoğunlaştığı dokuzuncu ve on dördüncü yüzyıllar arasındaki dönemin ürünleridir. O yüzyıllarda Türk, İran, Arap mûsikîlerinin henüz ayırt edici yerel kimliklerini kazanmadığı, dolayısıyla yerel (ulusal) denebilecek üslupların oluşmadığı, bütün İslam dünyasında geçerli olan bir mûsikî vardır. Dönemin kaynaklarının da bu mûsikî göz önünde tutularak yazıldığını varsayabiliriz. (Aksoy, 2018, s. 159-161) Yani Türk mûsikîsine Arap, Acem, Bizans etiketini yapııştırarak bir sınıflandırma yapmak özellikle Farabî'ye bu yönde eleştiride bulunmak yanlış bir yöne bizi götürür. Bu yanılgıya düşen şarkiyatçılar, doğu özellikle Ortadoğu olarak gördükleri müziklerinin tamamına Arap müziği ya da İran müziği diyerek bir önyargı oluşturmuşlardır. Bu yanlış ve yanılgı daha sonraki dönemlerde de birçok yazar ve fikir adamı tarafından karışık bulmuş, bu temel varsayım üzerinden Türk mûsikîsi ötekileştirilmek istenmiş, yargılanmıştır. Toptancı bir ret anlayışı ile sonuçlanan bu durum atılan adımların sonuca ulaşması noktasında sorunlar ortaya çıkarmıştır.

Ön/Yargılı Bakış Açısını Hazırlayan Tarihsel Süreç ve Nedenleri?

Osmanlı sanatları arasında Cumhuriyet dönemine kadar yaşayabilen ilk sıralardaki sanatlardan birisi mûsikîdir. Çünkü diğer sanatlar ya Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) etkisi ile farklılaşmış, değişmiş ya da çoktan yok olmuş sanatlardır. Divan şiiri daha on sekizinci yüzyıl sonlarında yok olmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde de eski gücüne hiç kavuşamayacaktır. (Aksoy, 2018, s. 183) Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarını inceleyen geçmişin kültür-sanat mirası üzerine kurulduğunun dikkatlerden kaçmaması gerekir. Şayet bu dikkate alınmadan müstakil olarak Erken Cumhuriyet Dönemi kültür-sanat politikalarına özellikle de mûsikî politikasına bakılırsa bir ön/yargı oluşacaktır ve bu ön/yargı bizi yanlış bir bakış açısına götürecektir.

Tek Partili hayatın sonra ermesinden sonra toplumda meydana gelen iki kutuplu yapı bu duruma karşı bir refleks geliştirmiş, Erken Cumhuriyet Dönemi kültür-sanat politikaları “din ve Osmanlı düşmanı” ilan edilmiştir. İki tarafın da “ön/yargılı” bakış açısı bir çatışma ortamı doğurmuştur. Çünkü iki tarafta da oluşan bakış açısının temel problemi aynıdır: “ön/yargılı bakış açısı”. Hem Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının geçmişin mirasının reddiyle neticelenen bakış açıları, hem de Tek Partili hayatın sona ermesi ile başlayan toplumsal dönüşümün neticesinde Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarına yapııştırılan “Osmanlı ve din düşmanı” etiketinin arkasında yatan ne-

denlerin ve iki farklı bakış açısındaki “yargı”nın anlaşılması sorunu tespit açısından önemlidir.

Neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişen ve oluşan toplum düzeninin anlaşılması kültür-sanat politikalarına bakış açısını bir nebze de olsa değiştireceği kanaatindeyiz. Çünkü hiçbir toplumsal olay nedensiz ve sonuçsuz bir şekilde meydana gelmez. Olayların yaşandığı dönemde meydana gelen siyasal, sosyolojik, sanatsal birçok neden, dönemin politikaları üzerinde etkili olmaktadır. Geçmişin mûsikîye etki eden siyasal düzenini oluşturan nedenleri anlamak için 1300-1950 yılları arasındaki yaklaşık 650 yıllık dönemin incelenmesi gerekmektedir.

Türk mûsikî tarihi zamansal olarak çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. İslam öncesi-sonrası, klasik-modern dönem gibi sınıflandırmalar akademik ve sanatsal çalışmalarda kullanılmıştır. Bu sınıflandırmalardan da faydalanarak farklı bir bakış açısıyla makalemize konu olan 650 yıllık zaman aralığını sınıflandırmaya çalışacağız. Yapacağımız sınıflandırma da bu zaman aralıklarında meydana gelen gelişmeler Cumhuriyet dönemindeki mûsikî politikalarını hazırlamıştır. Ortaya çıkan mûsikî inkılabının temel taşlarının 650 yıl öncesinden konulmaya başlanması önemlidir. Sadece Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarına bakarak bir değerlendirme yapmak Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarına yargılı bir bakış açısının oluşmasına neden olmuştur. 650 yıllık zaman aralığını altı dönemde inceleyeceğiz. Sınıflandırma yaptığımız dönemlerin ayırım noktaları toplumsal, siyasal olaylardır.

- Osmanlı Devleti’nin **“Kuruluş Dönemi ve Musiki”** (1300-1600 yılları arası)
- III. Osman ile başlayan ve 1826’ da ilan edilen Tanzimat Fermanına kadar olan 1754-1826 yılları arası **“Tanzimat Öncesi Dönem ve Musiki”**
- Tanzimat Fermanı’ndan Erken Cumhuriyet Dönemi’nde ilk mûsikî yasağının başladığı döneme kadar olan 1826-1926 yılları **“Tanzimat-Cumhuriyet Arası Dönem ve Musiki”**
- İlk mûsikî yasağının başladığı 1926 yılından Mustafa Kemal Atatürk’ün öldüğü 1938 yılına kadar olan 1926-1938 yılları arası **“Erken Cumhuriyet Dönemi ve Musiki”**
- Mustafa Kemal Atatürk’ün vefatından Tek Partili hayatın sona erdiği 1945 yılına kadar olan 1938-1945 yılları arası **“Tek Partili Dönem ve Musiki”**
- Tek Partili Hayatın sonu olan 1945 yılından 1952 yılında Konya’da yapılan Mevlâna ihtifaline kadar ki 1945-1952 yılları arası **“Çok Partili Dönem ve Musiki”**

Osmanlı Devleti'nin "Kuruluş Dönemi ve Musiki" (1300-1600 yılları arası)

Tarih boyunca toplumlar yaşadıkları dönemin teknik ve teknolojik imkânları dâhilinde birbirleri ile çeşitli nedenlerle iletişime geçmişlerdir. Bunlar arasında en önemlileri askeri ve ticari nedenlerdir. Toplumların ticari ya da askeri anlamda birbirleri ile olan iletişimi sonucunda mûsikî, kültürler arası etkileşimin aracı olmuştur. Yaşadıkları hayatın şekillendirmesi ile oluşan kültürel ve sanatsal birikimin parçası olan mûsikî, köklü toplumların kendisinden sonra ki nesillere aktarması gereken bir miras haline dönüşmüştür. Bu aktarım kültürel ve sanatsal anlamda her medeniyetin içerisinde bir birikim meydana getirmiştir. Türk mûsikîsi de Türk toplumları tarafından bu yollarla oluşturulmuştur. Türk mûsikîsinin kökleri Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da yaşadıkları dönemlere, yani M.Ö. 3000'li yıllara kadar uzanmaktadır. Türkler, Kömen Dağları eteklerinde milattan önce yedinci yüzyılda tarih sahnesine çıkarak Asya, Avrupa ve Afrika'da irili ufaklı devletler kurmayı başarmışlardır. Orta Asya'dan başlayarak Türk kültürü içerisinde gelişimini sürdüren mûsikî mirası, birçok devlet geleneğinin de sağladığı katkı ile varlığını sürdürmüş ve Osmanlı Devleti'ne kadar zenginleşerek gelmiştir. Halil İnalcık tarafından klasik dönem olarak isimlendirilen Osmanlı Devleti'nin kuruluşu olan 13. yüzyıldan gücünü kaybetmeye başladığı 17. yüzyıla (1300-1600) kadar ki dönemde mûsikî gelişim seyrine devam etmiştir. Kuruluş dönemine kadar oluşan mûsikî mirasını görmezden gelemeyiz. Özellikle nazari anlamda Osmanlı öncesi yazılan nazariyat kitapları bir medeniyet oluşturma anlamında dikkate değer nitelikte eserlerdir. Fakat yargılı bakış açısını ortaya koyma adına yakın dönem olarak nitelendirebileceğimiz Erken Cumhuriyet ve öncesi Osmanlı Devleti dönemleri birbirlerini daha fazla etkiledikleri için Osmanlı Devleti'nin kurulmasından sonraki tarihsel dönem makalemizde ele alınmıştır.

Orta Asya Türk devletlerinin yanı sıra Abbasiler, Harzemşahlar, Anadolu Selçuklu Devleti ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu gibi pek çok devlette mehter benzeri topluluklar olduğu bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nde askeri müziğin, devletin kuruluşuyla aynı tarihte kurumsallaştığı söylenebilir. Zira Selçuklu hükümdarı II. Gıyaseddin Mesud, Osmanlı beyine bağımsızlık beratıyla beraber, bağımsızlık sembolleri olan tuğ, davul ve nekkâre yollamıştır. Bu olay Osmanlı Devleti'nde ilk askerî müzik topluluğu oluşumunun, devlerin kuruluşu ile aynı anda gerçekleştiğine delalet etmektedir. İlerleyen dönemlerde bu topluluk kurumsal bir yapı olarak "çalıcı mehter" veya "tablu alem mehteri" olarak adlandırılmıştır. (Toker, 2017, s. 38) Selçuklulardan beri devam eden Nevbet vurma kültürü ve sonrasında oluşacak olan Mehter mûsikîsi ile askeri mûsikî toplum nezdinde yer bulmuştur. Mûsikî anlayışı da bu yönde gelişimini sürdürmüştür.

1300-1950 yılları arasında ki mûsikî ile ilgili tarihsel süreç, anlatmaya çalıştığımız dönemler arası yargılı, önyargılı bakış açısının kaynağını anlayabilmemiz için tarihsel nedenlerin ve sonuçlarının anlaşılması önemlidir.

Yılmaz Öztuna'nın aktardığına göre Sultan II. Mehmet (Fatih)'in babası Sultan II. Murat hem bestekâr hem de devrinde çevresindeki mûsikîşinasları teşvik eden, onlara Türk mûsikîsi kitapları yazdıran bir devlet adamıydı. II. Murad, Osmanoğulları içerisinde, amcası I. Süleyman (1402-1410)'dan sonra ki ilk entelektüeldir. Bilgin, şair, bestekâr, ilim ve sanat hamisi, büyük bir imarcıdır. On altıncı yüzyıl Batı Türk (Osmanlı) Rönesans'ının kurucusu ve oğlu Fatih devri ilim-sanat hareketlerinin gerçek öncüsüdür. Gerçek mânâda mûsikî ile uğraştığını bildiğimiz ilk Osmanoğlu 'dur. (Öztuna, 1987, s. 85)

Mûsikî nazariyat eserlerinin bir çoğu “klasik dönem” olarak sınıflandırıldığı zaman aralığı içerisinde meydana getirilmiştir. Kitâbu'l-Edvâr adlı eseri Hızır b. Abdullah 1441 yılında yazarak hükümdara sunmuştur. Yine Bedri Dilsâd'ın II. Murat'a ithafen yazdığı Muradnâme isimli eserinin 6113-6457'inci mısraları arasında Bâb-ı Sîvüçehârûm Ender Fenn-i Mûsikî ve Âdâb-ı Sâzendegî ve Gûyendegî başlıklı bölüm de musikî ile ilgilidir. Yine bu yüzyılda yapılan çalışmaları kısaca söyle sıralayabiliriz; Abdülkadir-i Merâgî'nin Osmanlı başkentine geldiğinde saraya alınan küçük oğlu Abdülazîz Çelebi'nin Sultan II. Mehmet adına ithâf ettiği Nekâvetü'l-Edvâr isimli eseri; tarihçi Ahmedoğlu Sükrullah Çelebi (1388-1465)'nin genç yaşında birkaç kitaptan Türkçeye çevirerek kaleme aldığı Risâle-i Mûsikî'si; Fethullah Mü'min Sirvânî'nin Sultan Mehmet Hân adına kaleme aldığı Risâle fî İlmi'l-Mûsika'sı nazari mûsikî alanının değerli eserlerindendir. Nazari eser külliyyatının oluşmasında bu dönemin mûsikîşinaslarının büyük gayretleri olmuştur. (Sezikli, 2007, s. 13)

Nazariyat külliyyatının oluşması yanında mûsikî eğitimi de bu dönemde görülmektedir. Fatih devrinde sarayda mûsikî eğitiminin başladığına dair bilgiler mevcuttur. Bilhassa İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nın çekirdeğini oluşturan yapılar arasında “meşkhâne”nin de yer aldığı ifade edilmektedir. (Benlioğlu, 2017, s. 81) Yalçın Tura'nın aktardığına göre “Fatih'in Oğlu II. Sultan Bayezid Han da aynı gayreti göstermiş ve Osmanlılar, bu üç padişahın devrinde, mûsikî sanatında, Doğu Türkleriyle başa baş hâle gelmişler, hatta onları geçmeyi başarmışlardır. Bazı kaynaklar, II. Sultan Bâyezîd Han'ın bizzat bestekârlıkla uğraştığından bahsetmektedir. Oğlu, Şehzâde Sultan Korkut ise, devrinin en iyi bestekârlarından birisidir. Fâtih Sultan Mehmet Han ve II. Sultan Bâyezîd Han devirlerinde, Saray ve Devlet hizmetlerine gereken üstün vasıflı elemanları yetiştirmek maksadıyla kurulan ve geliştirilen Saray Mektebi'nde, Enderun'da, askerî ve idari eğitimin yanı sıra, sanat eğitim ve öğretimine de ehemmiyet verilmiş, bu arada mûsikîye de büyük alâka ve itina gösterilmiştir.” (Tura, Türk Mûsikîsinin Meseleleri, 1988, s. 32)

Klasik dönem olarak isimlendirilen 300 yıllık süreç içerisinde kaleme alınan Lâdikli İsrâfilzâde Abdülhamîd (Abdûlmecid) oğlu Muhyiddin Mehmet Çelebi (ö. 1494?)'nin yazdığı Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf-i ve'l-Evzân (1483) ve Risâle-i Fethiyye (1484-1485) muhteva bakımından aralarında fazla

bir fark bulunmayan bu eserler Sultan II. Mehmet'in oğlu Sultan II. Bâyezid'e ithaf edilmiştir. Yine aynı hükümdarla babası Sultan II. Mehmet devrini idrak eden ve "Usta Şemsî" diye tanınan Aydınî Şemseddin Nahîfî'nin Bereket adlı mûsikî kitabı; Kadızâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi ve Ahîzâde Ali Çelebi'nin Risâletü'l-Mûsikî fi'l-Edvâr adlı Farsça eseri de bu devirde Osmanlı topraklarında yapılmış mûsikî çalışmalarıdır (Sezikli, 2007, s. 13). Görüldüğü gibi ciddi bir mûsikî külliyyatı oluşmuş, mûsikî eğitimleri verilmiş, askerî mûsikî devlet yapısında yer almıştır. Başlangıç seviyesinde sayabileceğimiz bu çalışmalar Türk mûsikîsi, Orta Asya'dan gelen mûsikî mirasının mûsikîye sağladığı katkı ile klasik dönemde yolculuğunu sürdürmüştür. Dönemsel mûsikî çalışmaları Türk mûsikîsinin ciddi bir altyapıya sahip olmasını sağlamıştır.

II. Osman ile başlayan ve 1826' da ilan edilen Tanzimat Fermanına kadar olan 1622-1826 yılları arası "Tanzimat Öncesi Dönem ve Musiki"

Türk Mûsikîsi, on yedinci yüzyıldan itibaren siyasal ve askeri gelişmelerinde etkisi ile değişime uğramaya başlamıştır. İmparatorluk sistemi ilk kez bu dönemlerde devrin belgelerinde karşımıza çıkan bir ifade olan "her şeye nizam verme" fikriyle kapsamlı bir gözden geçirmeye tabi tutulmuştur. Bu gözden geçirme her alanda olduğu gibi mûsikî de de etkili bir şekilde varlık göstermiştir. (Findley, 2011, s. 34)

Osmanlı Cihan Devleti'nin XVII. Yüzyıl, siyasi, iktisadi ve kültürel tarihi, devletin içte ve dışta türlü gâilelerle boğuştuğu son derece ilgi çekici, önemli bir tarih kesitini işaret eder. Bu tarih aralığında 1600-1700 yılları arasında 11 padişah hüküm sürmüştür. Bu dönemde meydana gelen siyasi gelişmeler aslında gelecekte kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni dahi etkileyecektir. Çünkü bu dönemde meydana gelen "siyasi nedenler" gelecek dönemlerde meydana gelen birçok olaylarda "sonuçlar" olarak zuhur edecektir. Saray ve devlet içerisinde meydana gelen bozulmalar, padişahların vasıfsızlığı, ilmiye sınıfında ki kayırma ve rüşvet ile ilim ve ehliyet sahibi olmayan kişilerin önemli ilmi, idari ve kazaî görevlere atanması suretiyle oluşan bozulmalar, Osmanlı ordu ve toprak düzeninin bozulması, rüşvet ve yolsuzlukların artması, İran, Avusturya, Lehistan, Rusya cephelerinde uzun süren savaşlar ve Kırım Hanlığı meselesi, Celali İsyanları gibi sorunlar telafisi mümkün olmayan sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Hükümdarlarının "yedi iklim sultanı" olarak tavsif edildiği ve üç kıta' da konuşlanmış "memalik-i mahrusa"yı malik bir cihan devleti için hiç de iç açıcı olmayan bir süreç yaşanmaktadır. Kaçınılmaz sonun başlangıcını teşkil eden bu olumsuzluk dönemi daha sonra "Batılılaşma (Avrupalılaşma), modernleşme" terimleri ile karşımıza çıkacak olan bir kültürel ve toplumsal savaşa dönüşecektir. Toplum ve Devlet yapısındaki değişim tüm taşları yerinden oynatacaktır. (Ayangil R. , 2014, s. 468)

Osmanlı Devleti tarafından atılan ilk somut Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketinin özünde askeri tedbir sorunu yatmaktadır. (Taş, 2002, s. 88) Os-

manlıdaki Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasında genellikle bu neden zikredilmektedir. Fakat biz burada farklı bir noktadan Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasına bir parantez açmak istiyoruz.

Sultan II. Osman'ın 25 Ocak 1622'de Polonya seferinden İstanbul'a döner dönmez, bu seferde edindiği tecrübelerle de dayanarak, inkılapçı fikirlerini uygulamaya geçirmek istedi. II. Osman, gençliği ve tecrübesizliği, lüzumsuz sertliği ve kendisine fazla güvenmesi yüzünden, düşündüğü inkılapları hayata geçiremedi. Fakat Cumhuriyete kadar devam edecek olan inkılapların ilk adımı atılmış oldu. Tanzîmât, İslahat gibi yenileşme hareketlerinin temelleri bu dönemlerden oluşmaya başlamıştır. Bu dönem başlayan inkılapçı anlayış Cumhuriyet döneminde atılan adımlarla sürecini tamamlamaya çalışacaktır. 1622 yılında meydana gelen bu gelişmeler 1922 yılında yeni bir devlet kurulması için atılan adımlarla 300 yıl sonra ete kemiğe bürünecektir.

Yenileşme ve toplumsal dönüşümden etkilenen mûsikî zaman zaman ilerlemesini sekteye uğratan yöneticilerle de karşılaşmıştır. Osmanoğulları'nın tahtına mûsikîden hoşlanmayan veya mûsikîyi dini sebeplerle hiç hoş görmeyen padişahlar oturmuştur. Bu mûsikî sevmez padişahlardan birisi 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman'dır. III. Osman tahta geçer geçmez Enderun'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümünü saraydan çıkartmış, saray içoğlanlarının bir asırdan fazladır mûsikî meşk edegeldiği Enderun Meşkhanesi'ni de süresiz olarak tatil etmiştir. III. Osman'ın halefi olan sultan III. Mustafa'nın on yedi yıl sürmüş olan saltanatı (1757-1774) süresince de sarayda ister icra ister öğretim biçiminde olsun kayda değer bir mûsikî faaliyeti olduğu söylenemez. (Behar, 2014, s. 50)

Erken Cumhuriyet Dönemine önyargılı bir şekilde yöneltelen eleştirilerden birisi Batı mûsikîsine devletin vermiş olduğu değerdir. Bu önyargıya neden olan Batı (Avrupa) mûsikîsi izleri Osmanlı sanat hayatında görülmektedir. Osmanlı Mûsikîsi'nin, Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde en büyük katkıyı sağlayan müzik formu operalar olmuştur. Bülent Aksoy'un aktardığına göre; operaların saraya girmesi ile süreç daha etkili olmuş, mûsikî alanında ki değişim ve dönüşüm Batılılaşma (Avrupalılaşma) yönünde ilerlemiştir. Opera konusundaki ilk girişim olarak, sadrazam Köprülü Fazıl Paşa'nın (1637-1691) önderliği ile Şehzade Mustafa için düzenlenen sünnet düğününde bir opera topluluğunun çağrılmasıdır. Bu tarihten itibaren sarayda Batı'nın (Avrupa'nın) gösteri sanatlarına ilgi giderek artarken, padişah III. Selim 1797'de Topkapı Sarayı'nda ilk kez opera seyretmiştir. (Aksoy, 1985, s. 1214) Fransa'ya Sefir olarak gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin orada ilk defa karşılaştığı opera hakkında aktardığı izlenimleri Osmanlı'da ki opera kültürünün temelleri açısından önemlidir. (Rado, 2017, s. 52) Klasik Türk mûsikîsinde ki bozulmaları farkında olan, musikişnas ve musiki bilgisine sahip III. Selim, daha 1780'lerde, mûsikîyi yenileştirmek için karmaşık bazı faaliyetlere girişmiştir. Bu faaliyetler makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar ve Batılı formlarının saraya girişi, Batılı (Avrupalı)

anlayışın dönemin mûsikîsine olan etkileri şeklinde düşünülebilir. İlerici ve reformcu bir besteci olarak değerlendirilen ve Fransa'dan operet toplulukları getirip, sarayda piyano ve arp konserleri verdiren III. Selim'in reform gayretleri neticesinde geniş bir muhalefeti karşısında bulmuştur. (Sarı, 2014, s. 39)

İstanbul'da bilinen ilk bale gösterisi 1524'te gerçekleşmiştir. İstanbul'daki İtalyanlar, Venedik elçisinin evinde bir bale gösterisi düzenlemişler, şarkılı konulu olan bu bale, kayıtlara "Dramma Per Musica (müzikli dram)" olarak geçmiştir. (Kenan, 2010, s. 60) Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışması II. Mahmud ve Abdülmecit dönemlerinde Donizetti Paşa'nın gayretleriyle başlatılmıştır. Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'na Batı müziği ilkelerinin yanı sıra, opera, operet ve bale örnekleri de getirerek, bunların benimsenmesine öncülük etmiştir. Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Naum Tiyatrosunda, İtalya'dan gelen topluluklarca gerçekleştirilmiştir. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 560)

İlber Ortaylı'ya göre, Osmanlı modernleşmesi için kesin bir tarihleme ve coğrafya çiziminin güçlüğü ortadadır. Üstelik yeryüzünün büyük devrimler geçirdiği 18. ve 19. yüzyıllarda bütün dünyanın, hatta Avrupa'nın bile bu çalkantıları eşzamanlı ve eşdeğerli olarak yaşadığı söylenemez. Osmanlı modernleşmesi Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı devrinde matbaanın kurulması, Osmanlı kültüründe ve hayat tarzındaki Batılılaşma (Avrupalılaşma) girişimleriyle mi, yoksa II. Mahmud'un reformlarıyla mı veyahut Gülhane'de okunan Hatt-ı Hümayunla mı başladı? Böyle bir başlangıcı II. Osman'ın başarısız reform isteklerine kadar indirenlere de vardır. Bu anlamda bir zamanlama yaparsak, ikinci Viyana bozgunundan Tanzîmât Fermanının ilânına kadar Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve koşullarını tarih hazırlamıştır, diyebiliriz. (Ortaylı, 2012, s. 32)

Tanzimat Fermanı'ndan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ilk mûsikî yasağının başladığı döneme kadar olan 1826-1926 yılları "Tanzimat-Cumhuriyet Arası Dönem"

Musiki Tanzimat'ı olarak da nitelendirilen 1826 yılından sonraki gelişmeler Türk mûsikîsinde ikiliğin meydana gelmesine neden olmuştur. Bu ikiliğin oluşması bizim için batılılaşmanın etkisinin mûsikîden yana olumsuz bir şekle büründüğü ve olumsuz bir şekilde etkili olmaya başladığı anlamına gelmektedir. III. Osman dönemi ile başlayan süreç artık surlarda bir gedik açmış ve Batı (Avrupa) mûsikîsi Türk mûsikîsi mücadelesinde Türk mûsikîsi yenik düşmeye başlamıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde meydana gelen kültürel ve sanatsal değişimin nedenleri III. Osman'dan itibaren oluşmaya başlamıştır. Toplumsal her olay geçmişin mirası ve birikimi üzerine meydana gelir.

Halil İnalcık şöyle bir bilgi vermektedir: "II. Mahmud Batılılaşmayı (Avrupalılaşmayı), III. Selim'in bıraktığı yerden ele almıştır. Ne var ki başlangıçta II. Mahmud'ta III. Selim gibi Batı'yı (Avrupa'yı) tanımıyordu. Kendisine yardım edebilecek kimsesi de yoktu. Osmanlı kamuoyu da Batı (Av-

rupa)'ya karşı çekingen davranışını muhafaza ediyordu. Buna rağmen Padişah tek başına da olsa, Osmanlı İmparatorluğu'nu, mümkün olduğu kadar Batı'ya yakınlaştırmaya karar vermişti. Nihayet 1832'de kendisine iki müşavir veya yardımcı bulabildi. Bunlardan birisi İngiliz Elçisi Canning sonraları Lord Stratford diğeri de Mustafa Reşid Paşa idi." (İnalcık, 2003, s. 120) Şimdi burada bir sorgulama yapmak istiyoruz. Osmanlı'nın yıkılmasına kadar neden olan Batılılaşma (Avrupalılaşma) adımları, yenileşme politikalarının arkasında ilk defa danışılan bir İngiliz vardır. Yani Osmanlı padişahının Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarını oluştururken akıl hocalığını yapan kişi bir İngiliz elçisidir. Osmanlı'da meydana gelen, ayrıntılarda gizli bu gelişmeler ile Cumhuriyet dönemini kıyasladığımız zaman Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle III. Selim dönemi ve sonra ki gelen padişahların yönetim anlayışı Batılılaşma (Avrupalılaşma) konusunda özellikle II. Mahmud eleştirilecek adımlar atmıştır. Cumhuriyet döneminde atılan inkılap adımlarının çok daha fazlası ilk Batılılaşma (Avrupalılaşma) tohumlarının atıldığı yaklaşık 120 yıl öncesinde Osmanlı'da hayata geçmektedir. Biz burada Osmanlı-Cumhuriyet karşılaştırması yapma gibi bir niyetle bu sözleri söylemiyoruz. Amacımız özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarının getirmiş olduğu mûsikî politikalarının temel nedenlerini oluşturan kaynağın ne olduğunu çözmeye çalışmaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ü inkılaplar konusunda eleştirenlerin olaya bu pencereden bakması ve bu karşılaştırmayı yapmaları objektif bir görüş ortaya koyma açısından önem arz etmektedir. Çünkü II. Mahmud, İstanbul'da ki ilk vazifesi kısa süren ve 1833'te Londra'ya dönen İngiliz Elçi Canning'e hayranlık duyguları taşıyordu. Ona doğrudan doğruya olmasa bile, dostluğunu kazanmış olduğu Mustafa Reşit Paşa aracılığıyla yardım etme fırsatını bulabileceğini ümit ediyordu. (İnalcık, 2003, s. 122)

1820'den başlayarak Beyoğlu'ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlamış, Tanzîmât Döneminde daha da yoğunlaşmıştır. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 559) Tanzîmât, Sultan II. Mahmud'un 1826'da başlayan ve 1839'da biten radikal reformlarının devamını ifade eder. II. Mahmud Arapça ve Farsçaya vâkıfı ve padişahlığında konuşulanı anlayacak, fakat kendisi konuşamayacak derecede Fransızca öğrendi. İlk Fransızca öğrenen padişah II. Mahmud'tur. (Öztuna, 2006, s. 10-12) Kanuni'den sonra (1566) gelen Osmanlı hükümdarlarının münakaşasız şekilde en büyüğü olan II. Mahmud, Türkiye tarihinde de modern devrin açıcısıdır. Batı (Avrupa) mûsikîsini Devlet'in çatısı altında resmen Türkiye'ye sokan, Muzika-i Hümayun'u Avrupa ve Türk mûsikîleri bölümleri hâlinde kuran, 1826'da Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye için bir Marş besteleyen, Sultan Mahmud'tur. (Öztuna, 2006, s. 14-23) Acemaşiran makamındaki bestelediği bu marş, ona "marş besteleyen ilk Türk müzisyeni" unvanını kazandırmıştır. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 555) Batı (Avrupa) mûsikîsi, piyano, bando, orkestra, tiyatro ve sahne Türkiye'ye onun zamanında girmeye başlamıştır. Avrupa'dan getirilen ünlü İtalyan opera bes-tecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti Paşa, Muzika-i

Hümâyûn'u, Vaka-i Hayriyye ile Yeniçeri Ocağı'nın kaldırıldığı 1826 yılında, maddi imkânları Harbiye Nazırlığınca karşılanmak kaydı ile şimdiki İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla Binası'nda kurulmuştur. (Öztuna, 2006, s. 55) Böylece Batılı mûsikî adamları da ülkeye getirilmeye başlanmıştır. Muzika-i Hümâyûn'u çalıştırmak üzere önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel isimli bir muallim göreve getirilmiş ve yaklaşık iki yıl (1826-1828) görevde kalmıştır. Bir müddet sonra bu şahsın ehliyetsizliği görülerek değişiklik yapılmaya karar verilmiştir. İtalyanlardan yardım istenmiş ve Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuştur. Bu temasların sonucunda Giuseppe Donizetti "Osmanlı İmparatorluğu mızıkalarının Genel Eğitimci" unvanıyla İstanbul'a gönderilmiştir. (Yekta, 1923, s. 89-90) Bir yıl geçmeden, ömründe hiç Avrupa müziği dinlememiş olan birçok genç, Donizetti 'den ders almaya başlamıştı. (Ateş, 2000, s. 56) Servet-i Fünun'da 1243 (1833) tarihinde geldiği yazmaktadır. Bu tarihten itibaren Batı (Avrupa) mûsikîsi askeri bandoları vasıtasıyla memleketimizde yayılmaya başlamıştır. Bunun devamında alafranga hayata atılan aileler arasında dahi bu mûsikî ile meşgul olanların sayısı gittikçe artmıştır. (Yekta, 1923, s. 90) Donizetti'nin 28 yıl boyunca şefliğini yaptığı orkestranın gerek repertuar açısından gerek teknik bakımdan gelişmesinde birinci derecede rol oynadığı söylenebilir. Öğrencilere Batı notasını öğreten, İtalya'dan yeni çalgılar ve bunları öğretecek öğretmenler getiren Donizetti olmuştur. Ayrıca II. Mahmud için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiş ve öğrencilerine öğreterek padişaha dinletmiştir. (Işıktaş, 2016, s. 1115)

Muzika-i Hümâyûn dönemin mûsikî ve sanat ortamına önemli katkılarda bulunarak Batı (Avrupa) mûsikîsinin Osmanlı kültürü içerisinde kendine yer açmasını sağlayan en önemli oluşumlardan biri olmuştur. II. Mahmud'dan sonra gelen padişahların Batı (Avrupa) mûsikîsine karşı birbirlerinden farklı tutumlar göstermeleri bu mûsikînin Osmanlı'daki gelişim hızını doğrudan etkilese de gerek Muzika-i Hümâyûn gerek dönemin hareketlenen sanat ortamı Cumhuriyet'e dek varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda mûsikîde ki köklü değişimin Cumhuriyet döneminde başlamadığı, değişimi hazırlayan unsurların ve düşünce ortamının çok daha öncesinde Osmanlı'da ortaya çıktığı söylenebilir. Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde dönemin dikkate değer gelişmelerinden birisi de öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi konusunda ilk adımın atılmış olmasıdır. Yurtdışından müzisyenlerin getirilmesi, öğrencilerin eğitim için yurtdışına gönderilmesi, Muzika-i Hümâyûn'un kurulması vb. gelişmeler dikkate alınırsa sanki Erken Cumhuriyet dönemi kurucu kadroları inkılapları gerçekleştirirken bu dönemi örnek alıyorlar gibi görünmektedir. 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş bir orkestra ile Beethoven'ın senfonileri başta olmak üzere diğer Viyana Klasiklerini ilk kez çaldıran dönemin önemli müzisyenlerinden Saffet Bey, ertesini yıl öğrenim için Paris'e gönderilmiştir. (Küçükakaplan, 2013, s. 36) II. Mahmud döneminde Batı medeniyetine içeriden bakan bir kuşak yetişmeye başladı. Bu

kuşak, Tanzîmât yıllarında iktidara yükselerek II. Mahmud'un eserini devam ettirmiştir. (Öztuna, 2006, s. 195) II. Mahmud, klasik mûsikîmizin bütün bilgilerini yutmuş, hazmetmiş değildi. Çok sathi şekilde Türk mûsikîsi öğrenmişti ve Batı (Avrupa) mûsikîsi ile daha fazla uğraşmıştı. Belki Batı sanatından daha fazla zevk alıyordu. (Öztuna, 1986, s. 8) Burada bir konuya daha dikkat çekmek istiyoruz. Batılılaşma (Avrupalılaşma), yenileşme yolunda birçok adım atan II. Mahmud bu yönden Atatürk'e çok benzemektedir. Mustafa Kemal Atatürk'te kendisi Türk mûsikîsini sevmesine rağmen inkılaplardan taviz vermemiş uygulama aşamasında gereken adımları II. Mahmud gibi tereddüt etmeden atmıştır.

Klasik üslubun son büyük temsilcilerinden Hammamizade İsmail Dede Efendi başta olmak üzere; Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi gibi isimler halen sarayın içerisinde bulunuyorlardı. Kendisi de ney üfleyen ve tanbur çalan II. Mahmud'un Batı müziği ile kurduğu ilişkinin yanı sıra sarayda devam eden fasılları dinlediği, gittiği yerlere bandocularla birlikte müezzinleri de götürdüğü bilinmektedir. Her iki müziği de dinleyen II. Mahmud'un söz konusu müziklere nasıl yaklaştığı, onları toplum içerisinde nasıl bir zemine oturtmaya çalıştığı tam olarak bilinmese de onunla başlayan bu ikili sürecin Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına ve bunların yarattığı düşünce ortamına temel oluşturduğu söylenebilir. (Küçükkan, 2013, s. 37)

Bülent Aksoy bu bakış açısına şöyle bir yorum getirmektedir: “Mûsikîdeki 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 mûsikî, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, “ulaşılması” gerekendi; biri “akıl”ın, diğeri “duygu”nun gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmanın daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz.” (Aksoy, 1985, s. 1217)

II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp orduyu modernleştirirken devletin resmi mûsikîsinin en önemli kurumu olan mehterhaneyi kaldırmıştır. Sadece bir askeri mûsikî topluluğu olmayan, fasıllardan şehir eğlence mûsikîsi ezgilerine kadar geniş bir eser dağarı bulunan, Avrupalı gözlemcilerin hayranlıkla tasvir ettikleri o muazzam mehterhane bu kararla bir daha kendisini toparlayamamıştır. Bütün sazları, eser dağarı ve repertuarı ile tarihin karanlığına gömülmüştür. İşte o dönemde Sultan II. Mahmud sarayda fasıl mûsikîsi dinliyor, bu mûsikînin üstatlarına büyük yakınlık gösteriyordu. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eleştirilere maruz kalan aynı ikiliği daha o dönemlerden görmek mümkündür. Ne var ki, Osmanlı mûsikî tarihinde II. Mahmud'un durumu da yeterince değerlendirilememiş, bu padişah Dede Efendi, Şakir Ağa gibi üstatları koruyup kollayan bir sanat hamisi gibi gösterilmiştir. Kişisel tercihini aşan bir süreç daha o zaman etkili olmaya başlamıştı oysa. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin mûsikî siyaseti dönemin resmî ideolojisi dışında

düşünülemeyecek bir konudur. Çünkü ulusal kültür kavramını “Osmanlılık”ın karşısı olabilecek kavramlarla tanımlamaya çalışan bir yönetim, Osmanlılık alameti sayılabilecek her şeyi karşısına almak, hatta bu geçmişin imgelerini ve simgelerini silmek zorundaydı. Osmanlı mûsikîsini itibarsızlaştırma girişimi ulusal bir devlet kurmuş, Batı (Avrupa) uygarlığına yönelmeye karar vermiş, laikliği benimsemiş, öğretime din dışı bir nitelik vermiş, Latin alfabesini kabul etmiş, Osmanlı mûsikîsinin en önemli kurumu olan tekkeleri kapatmış, “Türklük”ü “Osmanlılık”tan kurtarmaya azmetmiş bir rejimin kendi programı açısından doğal, kendi içinde son derece tutarlı bir siyasetti. Musiki siyaseti bu genel sürecin dışında düşünülemezdi. Bu yüzden de Cumhuriyet’in ideolojisini tahlil etmeden Osmanlı mûsikîsinin neden mahkûm edildiğini anlamak mümkün değildir. Devlet sanata neden bu kadar müdahale etmiştir? Neden mûsikî konusu uzmanlara bırakılmamıştır? (Aksoy, 2018, s. 177)

İmparatorluğun mûsikî hayatı, gelişmesi için en önemli etkiyi ve klasik Batı müziğine olan hayranlığın hakikaten artmasını, meşhur yabancı virtüözlerin konserlerine borçludur. Makam müziğini seven, dinleyen, hatta bu alanda besteler veren iki Osmanlı padişahı III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinden sonra; doğu mûsikî makam müziği yerine, Batı (Avrupa) nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa’dan Fransız Litsz gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiştir. (Sarı, 2014, s. 42) Bunlar arasında şüphesiz en önemli olanlar Fransız Liszt’in İstanbul’da verdiği konserlerdir. Türkiye’de idari teşkilatın modernleştirilmesine öncülük eden sadrazam Mustafa Reşit Paşa, yaptığı reformlar çerçevesinde Liszt’i resmen İstanbul’a davet etti. (Kosal, 2014, s. 587) Sultan Abdülmecit, babasının teceddüt yolunu takip etti. Fakat çok radikal değişiklikler yapması beklenemezdi. Ama Tanzîmât dönemini açtı ve Tanzîmâtçıları elinden geldiği kadar iktidara getirdi. (Öztuna, 1988, s. 85) Sultan II. Abdülmecid çok istidatlı bir ressam olduğu gibi, klasik Batı müziğine bilhassa ilgi duyuyordu. Fevkalâde piyano, hatta Cemal Reşit Rey’den aktarıldığına göre klavsen bile çalmaktaydı. Konçerto ve piyano sanatı gibi eserlerinden anlaşıldığına göre henedan efradı içinde büyük formlarda eser yazmaya cesaret eden tek müzisyendi. Dikkate değer bir çabası da Klasik Türk mûsikîsinin en büyük dâhilerinden İtri’nin tekbirini Si bemol majöre armonize etmesidir. Belki bu model tek sesli Türk mûsikîsini tonal ve çok sesli müziğe çevirmek üzere ilk girişim değildi, şüphesiz bu alanda bir halifenin ilk denemesiydi. (Kosal, 2014, s. 581) Kardeşi Sultan Abdülaziz, ona nispetle daha Doğulu idi. Geleneksel Türk adetlerine daha bağlı idi. Askerlik ve eğitim dışında Batı’dan alınan adetlere karşı şüphesini her vesileyle belirtti. (Öztuna, 1988, s. 85)

Sultân Abdülmecid Hân’ın (1839-1861) 1839 yılında Tanzîmât’ı ilân etmesiyle beraber Osmanlı Devleti yeni bir döneme girmiş ve Batılı anlamda çeşitli reformlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu radikal reformlar, III. Selim’in 1793’te başlayan kesin şekilde 1808’de kesintiye uğrayan reformlarını

takip etmekle beraber, tavizsiz yürütülmesiyle ilkinden ayrılır ve Türkiye'nin, Türklüğün yüzünü Batıya çevirmesidir. Eski asırların devletini içinden onarma hareketi değildir. "Avrupa'ya benzemezsek bizi Avrupa'da yaşatmazlar" korkusunun mecbur kıldığı reformlardır. Bu, taht şehri Avrupa kıtasında bulunan bir imparatorluk için, gerçekçi bir korkudur. (Öztuna, 1988, s. 6)

Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci II. Mahmud'un yarattığı ortamda Batı tarzı bir eğitim alan Sultan Abdülmecid döneminde de devam ettiğini görmekteyiz. İhtişam bakımından Versailles sarayıyla kıyaslanmanın imkânı olmasa da Dolmabahçe sarayını yaptırması ve hemen onun yanına da bir tiyatro binası inşa ettirmesi, Abdülmecid'in Osmanlı'nın devlet politikasını kendi döneminde de devam ettirdiğinin göstergeleridir. Bu süreci Osmanlı Sultanlarının Batı tarzı sanatlarla olan hayranlığından ziyade Osmanlı'ya Batı tarzı bir görünüm kazandıracak "siyasal bir eylem olarak" değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sürecin padişahların bireysel müzik zevklerinden bağımsız bir süreç olarak yaşanması, daha sonra Cumhuriyet dönemi için de tipik bir durumdur. Atatürk'ün kendi rakı sofrasında büyük zevk alarak dinlediği "alaturka" müziği devletin yüzünü ağartacak nitelikte bir müzik olarak görmesi ve devlet politikasını klasik Batı müziği lehinde şekillendirmesi, bu çizgisel sürecin devam ettiğinin göstergesidir. (Mutlu, 2015, s. 5)

Abdülmecid, babasından farklı olarak özel hayatında da daha çok Batı (Avrupa) mûsikîsi dinliyordu. Ayrıca Naum'daki operalara büyük ilgi gösteriyordu. Sık sık operaya gittiği gibi, tiyatroya maddi manevi destek veriyordu. İlk yangından sonraki açılışta, 1846'da Naum'da opera seyrettiğini bilinmektedir. Ayrıca Abdülaziz ve Abdülhamid de Naum Tiyatrosunda temsiller izlemişlerdir. Abdülmecid, Donizetti'den o yıl gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesini istedi. Bunun için Donizetti'nin bulunduğu İtalyan öğretmenler maaşlı olarak saraya alındı; 1848'de, sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılan altmış civarında mûsikîşinas bulunuyordu. Çalışmalar sonunda önce okul operetleri oynandı. Opera için biraz daha zaman geçmesi gerekiyordu. Batı (Avrupa) sahne sanatlarına duyduğu ilginin bir sonucu olarak Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir tiyatro yaptırdı. Üç yüz kişilik olan tiyatro, 1859'da yabancı sanatçılar tarafından oynanan bir operayla açılmıştı. Bundan sonra İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyaları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda da oynadılar. Burada sahnelenen operalarda kullanılan orkestra, Genellikle Muzika-i Hümayun'da ki gençlerden oluşan saray orkestrasıydı; sadece Türk oyuncuların yer aldığı operalar ancak bölümler halinde oynanabiliyordu. (Aksoy, 1985, s. 1218)

Yabancıların modernleşme, Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve mûsikîye etkileri bunlarla sınırlı kalmadı. Farklı milletlerden sanatçıları etkisi ve katkısı fark edilir bir şekilde devam etti. Osmanlı Sarayı'na Abdülmecid döneminde

davet edilen Batılı müzisyenlerden biri de İtalyan orkestracı Angelio Marina'dır. (Akkaş, 2015, s. 137)

Abdülmecid'den sonra iktidara gelen Abdülaziz Batı (Avrupa) mûsikîsi tarzında besteler yapan ilk padişah'tır. Hem alaturka hem alafranga besteleri vardır. (Ortaylı & Küçükaya, 2012, s. 24) Abdülaziz döneminde Dikran Çuhacıyan Opera ve operetler bestelemiştir. En meşhur Operet bestecisi Ermeni asıllı Dikran Çuhacıyan bilhassa yüzyılımızda dahi birkaç defa filme alınan "Leblebici Horhor Ağa" opereti ile tanınmıştır. Operet besteleyen ilk Türk, Haydar Bey'dir. Librettosunu Ahmet Mithat Efendi yazmıştır. (Kosal, 2014, s. 586)

1861'de tahta geçtiğinde Sultan Abdülaziz Tanzîmât yeniliklerini aynen devam edeceğini vurgulamıştır. Avrupa gezisine çıkan ilk padişah olmuştur (1867). Abisi kadar Batı müziğine itibar etmemiş, Türk mûsikîsine daha yoğun bir ilgi göstermiştir. Kendisi aynı zamanda çok iyi piyano ve lavta çalar, ney üflerdi. Sultan Abdülaziz'in zamanında saraydaki Batı Müziği çalışmaları hızını kaybetmiş, Abdülmecit döneminde sönük bir şekilde varlığını sürdüren Türk mûsikîsi onun döneminde biraz olsun ön plana çıkabilmiştir. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 556) Fakat zamanla Sultan Abdülaziz'in düşüncelerinde de değişim yaşanacaktır. Abdülaziz (1861-1876) Batı (Avrupa) mûsikîsinden hoşlanmıyordu; bu mûsikîyi "kuru gürültü" diye nitelediği söylenir. Ney üfler, lavta çalardı, birkaç eser besteleyecek kadar da Türk mûsikîsiyle yakınlaşmıştı. Çok sevilen hicaz sirtosu dışında, şevkefzayla muhayyerden iki şarkısı bilinir. (Aksoy, 1985, s. 1212) Sultan Abdülaziz tahta geçince (1861) saray bandı ve orkestrasını kaldırarak yeniden sadece Alaturkaya bağlanmıştır. (Kösemihal, 1949, s. 23) Abdülaziz dönemi başlangıcında mûsikî alanındaki gelişmeler yenilikçiler için tam bir hayal kırıklığı sayılabilir. Atılan adımlar geleneğe bağlı ve Batılılaşmaya (Avrupalılaşma) karşı görüntüsü vermektedir. Abdülaziz, padişah olunca kızlar farfariyle orkestrasını, 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. (Aksoy, 1985, s. 1221) Bu değişikliklere karşı çıkan, Donizetti'nin ilk öğrencilerinden, Muzika-i Hümayun komutanı Necip Paşa'yı görevinden alarak, onu mûsikîyle ilgisi bulunmayan bir işe, Rüşumat Meclisi'ne üye atadı. Donizetti Paşa'nın Muzika-i Hümayun'da ki öğrencilerinden ilk sıvrilen Yesarizade Necip Paşa olmuştur. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 560) Yine 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 yaşayış, alafranga mûsikî birbirini tamamlayan şeylerdi. Kendisini halka sevdirmek isteyen bir padişah olarak Abdülaziz'in bu halk tepkisine hiç değilse görünüşte sahip çıktığı söylenebilir. (Aksoy, 1985, s. 1221) Ayrıca belirtmeliyiz ki lüks, alaf-

ranga yaşayış tarzından geri adım atılması sadece mûsikî alanında yaşandı. Türk mûsikîsinden yana tavır alan Sultan Abdülaziz'in daha sonra bazı yurtdışı gezilerine gitmesiyle bu düşüncelerinde bazı değişiklikler meydana gelecektir.

Abdülaziz 1863'teki Mısır, 1867'deki Fransa, İngiltere, Avusturya gezileri sırasında uğradığı şehirlerde operalar, mûsikîli oyunlar seyretmiş, konserler dinlemişti. Dönüşünde, eski düşüncelerinde birtakım değişiklikler meydana gelmiş olmalı ki, bir süreden beri saraydan uzak kalan Guatelli'yi yeniden göreve çağırmış; bandodan başka orkestraya da önem vermiştir. Guatelli İtalya'dan değerli bandocular getirtmiş, orkestrayı da yeniden düzenlemiştir. Böylece Batı (Avrupa) mûsikîsi bir ölçüde yeniden sarayda ilgi görmeye başlamıştır. Otuz yıldan fazla saray bando ve orkestrasının başında bulunan Guatelli aslında sıradan bir mûsikîciydi, belli başlı 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 motiflerle millî marşlar bestelemeye başlamışlardır. (Aksoy, 1985, s. 1222)

Batı (Avrupa) mûsikîsine fazla ilgisi bulunmayan Abdülaziz döneminde bile imparatorluğun imaj tasarımı da Batı (Avrupa) mûsikîsi bir kültürel form olarak kamusal alanda kullanılacaktır. Küçük formlarda birkaç bestesi de bulunan Abdülaziz için Batı (Avrupa) mûsikîsi aynı zamanda kendi reklamını yapmanın aracıdır. Saltanatının ilk günlerinde saray tiyatrosunun ödeneğini kısıp, Dolmabahçe'deki yangınla harabeye dönen saray tiyatrosuyla ilgilenmeyen Abdülaziz, Richard Wagner'in Bayreuth opera binası için açtığı yardım kampanyasına 3000 thalerlik² bir bağış yapar. Sonuç beklendiği gibidir. Avrupa basınından gelen övgüler, Franz Liszt'in Prenses Wittgenstein'e yazmış olduğu mektupta Sultanın davranışının Avrupalı prenslere örnek olması gerektiğini belirtmesi imajı için mükemmel bir yatırımdır. Abdülaziz Avrupalı denklere arasında bonkör ve sanatsever bir hükümdar olarak resmedilmektedir. 1869'da İstanbul'u ziyaret eden istikbalin İngiltere Kralı veliaht Prens Edward'a imparatorluğun Batılı yüzünü göstermek isteyen Sultan bu kez Naum Tiyatrosu'nda özel bir gösteri hazırlar. 7 Nisan 1869 gecesi gerçekleşen görkemli gecede Galler Prensi ve Prensesi halkın coşkunu tezahüratları arasında, sağlı sollu yerleştirilmiş alay bandolarının İngiliz Ulusal Marşı God Save the Queen'i eşliğinde tiyatroya gelir, Meyerbeer'in L'Africaine'ını izler. Yabancı misyon şeflerinin ve Osmanlı devlet ricalinin katıldığı bu gece

² Flemekçe'de Joachim Vadisi anlamına gelen Joachimsthal'da bulunan gümüşün dünya da ilk çıkarıldığı madenden çıkarılan madenlerin Joachimsthaler olarak adlandırıldığı biliniyor. Daha sonra ismin uzun olması nedeniyle bir dönem bu para değeri taşıyan madenlerin adının "thaler" olarak kısaltıldığı ve zamanla "dolar" olduğu düşünülüyor.

Osmanlı başkentinin yaşamakta olduğu değişim sürecini gözler önüne serer. Abdülaziz, Batı (Avrupa) mûsikîsine büyük bir ilgi duymasa bile onu himaye etmiş, icracılarına ihsanlarda bulunmuştur. (Işıktaş, 2016, s. 1118)

Aksoy'a göre, Abdülaziz'den sonra tahta geçen yeğeni V. Murat hem Batı (Avrupa) hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişah'tı ve bu alanda yetişmiş bir müzisyendir. Piyano, kemençe ve lavta çalmaktadır. Hem Batı hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişah'tı. En iyisine belki onun zamanında ulaşılabilirdi, ama onun da padişahlığı sadece doksan üç gün sürmüştür. (Aksoy, 1985, s. 1226) Mûsikî tarihimizde bir Türk halk türküsünün piyano için çok seslendiren muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk padişah V. Murat'tır. "Aydın hevası" başlığıyla bir zeybek armonize etmiştir. (Kosal, 2014, s. 580) Eserlerini kendisi Batı notası ile yazan ilk Osmanoğlu V. Murat'tır. (Öztuna, 1987, s. 105) Abdülmecit'in oğullarından V. Murat 5 ciltte toplanmış klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi eserleri bestelemiştir. (Arslan, 2016, s. 25)

II. Abdülhamid Batı müziğini açık bir şekilde desteklemiştir. Osmanlı Sarayı'na yabancı uzman ve müzisyenleri davet etmiştir. Osmanlı döneminde başlayan yabancı uzmanlardan yararlanma uygulaması, Cumhuriyet döneminde de bu dönemlerin etkisi ile aynen devam etmiştir. (Akkaş, 2015, s. 137) II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk mûsikîsini yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı. (Öztuna, 1987, s. 106)

Abdülhamid'e gelinceye kadar Osmanlı hanedanı Batı (Avrupa) mûsikîsiyle iyiden iyiye ilgilidir. Sultan III. Selim'den, Sultan Abdülmecid'e kadar hanedan üyelerinden 35 kişi piyano çalarken, ney üfleyen 3 kişi, tanbur çalan 5 kişi, kanun çalan 3 kişi, ud çalan Sultan Abdülaziz'in oğlu Mehmet Cemalettin Efendi ve Sultan II. Abdülhamid'in kızı Şadiye Sultan olmak üzere sadece 2 kişidir. Ayrıca bahsettiğimiz dönemler arasında alaturka müzikle ilgilenen hanedan üyesi sayısı 14, Batı müziği ile ilgilenen hanedan üyesi sayısı 39 kişidir. II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk Mûsikîni yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı. II. Abdülhamid ailesinin de çok ağırlıkla Batı (Avrupa) mûsikîsi ile meşgul oldukları görülmektedir, Türk mûsikîsi ile ilgilenenler azdır. (Öztuna, 1987, s. 106)

Muzika-i Hümayun II. Abdülhamid devrinde genişletilmiştir. (Arslan, 2016, s. 25) Sultan II. Abdülhamid'in kızı, Ayşe Sultan henüz 12 yaşındayken Beste yapmaya başlamıştı. Edger Manas'dan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Liszt'in talebesi olan Heygei'den piyano dersleri aldı. Gayet iyi piyano, aynı zamanda arp ve kemanda çalardı. Kardeşi Abdülaziz, padişahlar içinde klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi besteleyen ilk bestecidir. (Kosal, 2014, s. 575-582)

V. Murat'tan sonra tahta çıkan Abdülhamid döneminde (1876-1908) yönetimde meydana gelen karışıklıklar devleti olumsuz etkilemektedir. (Kunt , Akşin, Toprak , Ödekan, & Yurdaydın, 1997, s. 154) Ayaklanmalarla, baskılarla tahtadan indirilen Abdülhamid'in yerine önce kardeşi Mehmet Reşat ve daha sonra Mehmet Vahdetdin geçecek ve 1 Kasım 1922' de saltanat kaldırılacaktır. Bu siyasi karışıklıklar toplumun her alanı gibi mûsikîyi de etkileyecektir. Artık sarayın desteğini kaybeden Osmanlı Türk mûsikîsi kendisine halk arasında yer aramaya, icracılar mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamıştır. Halk arasında pek itibar görmeyen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri sarayda kalmıştır. Osmanlı'nın yıkılması ile yeni bir devlet kurulmuş fakat bu yeni devletin oluşumunda eskisinin etkileri devam etmiştir.

İlk mûsikî yasağının başladığı 1926 yılından Mustafa Kemal Atatürk'ün öldüğü 1938 yılına kadar olan 1926-1938 yılları arası "Erken Cumhuriyet Dönemi ve Mûsikî"

II. Osman'ın inkılapçı fikirleri, III. Selim'in operaya sarayın kapılarını açması, II. Mahmud ve Abdülmecit dönemlerinde Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışmaları, Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi, II. Mahmud'un 1832'de kendisine iki müşavir veya yardımcı olarak İngiliz Elçisi Canning'i alması, Beyoğlu'ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlaması, II. Mahmud ile Batı (Avrupa) mûsikîsini Devlet'in çatısı altında resmen Türkiye'ye sokması, Muzika-i Hümayun'un kurulması, Muzika-i Hümayun'da Avrupa ve Türk mûsikîleri bölümleri hâlinde ikili bir bakış açısının oluşması, Avrupa'dan İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti Paşa gibi Batılı müzisyenlerin getirilmesi, öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi gibi daha birçok benzeri Osmanlı dönemindeki uygulamalar Cumhuriyet dönemindeki eleştirilen inkılapların zemini hazırlamıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde uygulamaya konulan inkılap ve politikaların fikirsiz zemini ideologlarca oluşturulmuştur. Musiki politikaları da ideologlaşmış mûsikîciler tarafından belirlenmiştir. Osmanlı ve Batı mûsikîsini, bu iki mûsikînin temsilcileri mûsikîcileri çatısı altında toplayan Darü'l Elhân'ın kapatılması mûsikîye devlet müdahalesinin ilk adımıdır. (Aksoy, 2018, s. 178)

Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş olan aydınların fikirleri Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarına zemin hazırlamıştır. Osmanlı kültürü ile ye-

tişmiş olan bu insanların Cumhuriyet döneminde bu politikaları oluşturmaya çalışmaları bir çelişkidir. Bu bakımdan Cumhuriyetin ilk elli yılında eski mûsikînin başına gelenlerin günahını sadece Cumhuriyet dönemi politikalarına yüklemek yukarıda açıklamaya çalıştığımız nedenlere bakarak bir ön/yargının eseridir.

Erken Cumhuriyet Dönemi en önemli ideologlarından Ziya Gökalp'in Batılılaşma (Avrupalılaşma) ile ilgili en etkisinde kaldığı fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey olmuştur. Gaspıralı İsmail Bey'in esas olarak İslamcılık görüşü bize bu konuda ışık tutmaktadır. Gaspıralı, İslam dünyasına Batı medeniyetinin kapılarını açmak, Batı medeniyetinden istifade etmek; fakat bunu yaparken, milli kültürde, hayat anlayışında İslami esaslardan ayrılmamaktan ibarettir. İsmail Bey böylece Doğu ve Batı dünyasının kültür değerlerini kendi nefsinde toplamış ve etrafında cereyan eden olaylardan doğru sonuçlar çıkarmak kabiliyetinde bulunan parlak zekâsı ile çağındaki Türk Müslüman Dünyasının kültürel canlanması gerekliliği sonucuna varmıştır. (Hablemitoğlu, 2006, s. 58-59) Burada dikkat çeken "milli hayata faydalanma derecesi" ifadesi bize Gaspıralı ve Ziya Gökalp'in bakış açılarını ortaya koymaktadır. Onlara göre her şey milli bir bakış açısıyla şekillenmektedir. Bu bakış açısı her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da belirleyici bir role sahip olacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi devrim politikalarına model olarak uygulandığını gördüğümüz bir husus daha vardır. Gaspıralı İsmail Bey'in "Usul-ü Cedit" kavramıdır. Usul-ü Cedit, ilkin Türk çocuklarına Elifbayı, daha o zaman Batı dünyasında eskimiş olan ve bizde "cedit" (yeni) sayılan usulle, öğretim davasıyla başlayan "Usul-ü Cedit" hareketi, Batı ilimlerini, Batı usulü eğitim terbiyesini, Batı usul ve geçmişini, yaşayışını benimsemek, kısa ifade ile Batılılaşmak (Avrupalılaşma) demektir. İşte bu Dünya'daki ve bu sınırlı alandaki "Usul-ü Cedit" hareketinin bir öncüsü, bir kahramanı vardır ki, o da Kırımlı Türk fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey'dir. Bizdeki Batılı eğitim modelinin temellerinin oluşumunda bu fikirlerin etkisi büyüktür. Bu düşünce yapısı mûsikî politikaları üzerinde de derin izler bırakmıştır. İlk Usul-ü Cedit Okulu 1884 yılında Bahçesaray'da Gaspıralı İsmail Bey tarafından açılmıştır. Bu okulların kuruluş aşamasında atılan adımlar ve okulların programları Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarında çok etkili olmuştur. Türkçe ibadet tartışmalarının bile fikirsel temellerinde Gaspıralı'nın etkisinin olduğunu söylemek abartı olmaz. Bu okulların prensip ve gayelerinden sadece birkaçını alacağız. Bunlar bizde oluşan maarif sisteminde de uygulanan prensiplerdir. Bu prensipler daha sonra tüm eğitim sisteminde olduğu gibi mûsikî üzerinde de etkili olacaktır. (Hablemitoğlu, 2006, s. 77-80)

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki milliyetçiliğin daha ziyade modernist milliyetçilik anlayışına denk düştüğü görülmektedir. Nitekim Şerif Mardin'de geleneksel milliyetçiliğin çoğu zaman içinde eridiği modernist akımın Türkiye'deki önderliğini Atatürk'ün yaptığını söylemektedir. Erken Cumhuriyet

yıllarındaki milliyetçilik anlayışını gelenekselci kanadının büyük oranda Ziya Gökalp'in fikirlerinden beslendiği söylenebilir. (Küçükkaplan, 2013, s. 17)

Etnik bir temele dayanan Türk milliyetçiliği ideolojisi Ziya Gökalp'in pozitivist kuramı doğrultusunda cemaatçi nitelikteki "Osmanlı kültürü" ile milli nitelikteki "Türk kültürü"nü birbirinden ayırıyordu. Bu yaklaşıma göre, şark mûsikîsi, fasıl mûsikîsi, incesaz mûsikîsi, "alaturka" mûsikî gibi adlarla anılan mûsikî milli nitelikten yoksun bir cemaatler toplumunun mûsikîsiydi, bu yüzden de ulusal kültür kavramı içinde yer alamaz. Oysa Osmanlı'dan da İslamiyet'ten de önce var olan halk mûsikîsi Türklerin "milli" mûsikîsiydi, korunması saklanması gereken de bu mûsikîydi. 1930'ların başında ortaya atılan bu kurumsal yaklaşım Halk Evi ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin ideologlarınca 1940'larda açık, somut bir biçimde uygulamaya konuldu. (Aksoy, 2018, s. 201)

Cumhuriyet, Dârûlbedâyi ve Dârûlelhân denemelerinin özlemi olan dengeyi eski mûsikî aleyhine bozdu. Devlet "Osmanlı mûsikîsi"nden geleneksel desteğini çekti. Dahası, eski mûsikîyi topluma unutturmaya çalıştı. Bu amaçla yasaklama yoluna bile gitti. Resmî kurumlarda 1926'da bu mûsikînin öğretilmesine son verildi. Bu uygulama 1976 yılına kadar, yani tam elli yıl sürdü. 1934 yılında radyo yayınlarında Türk mûsikîsi yasaklandı. Fakat bu yasak tepki görünce yasağa son verildi. 1976 yılına kadar bu mûsikînin kullanıldığı tek resmî kurum radyo oldu. 1920'li 1930'lu yıllarda devletin Osmanlı'dan miras kalan mûsikî konusunda tam olarak neyi hedef aldığı açık seçik bir dille ilan edilmedi. Eski mûsikînin ne yapılması, nereye konulması gerektiği konusunda devlet katında tam bir görüş birliği yoktu. Devlet Batı mûsikîsinin yayılması için Osmanlı mûsikîsinin faaliyet alanını sınırlandırdı. Halka seslenen radyo dışında bu mûsikînin resmî kurumlara girmesini kabul etmedi. Bu mûsikîyi itibarsızlaştırmaya, Batı (Avrupa) mûsikîsi karşısında ikinci sınıf bir mûsikî olarak kabul ettirmeye çalıştı. Bu durum Osmanlı mûsikîsinin merkezdeki yerini koruduğunu gösteriyor. Halkın geniş bir kesimi bu mûsikînin konserlerine ilgi duyuyordu. Eğlence sektöründe tek geçerli mûsikî eski mûsikî denilen Türk mûsikîsi idi. Ayrıca arkasında bütün bir plak sanayii vardı. Radyo yayınları da yalnızca Batı mûsikîsi programlarıyla sürdürülemezdi. Böylece süregelen ikilik dönemin radikalleşen ideolojisi içerisinde ideolojik bir çatışma olan "Alaturka-Alafranga" çatışmasına dönüştü. (Aksoy, 2018, s. 211)

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatından Tek Partili hayatın sona erdiği 1945 yılına kadar olan 1938-1945 yılları arası "Tek Partili Dönem ve Mûsikî"

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yirmi yılı içinde gerek devletin görevlendirdiği bürokratlar gerekse mûsikî devrimini gerçekleştirmeye kararlı yerli ve yabancı sanatçı-uzmanlar, yorulmak ve yılmak bilmeyen çalışmalarıyla opera

ve tiyatro gibi toplumumuza oldukça yabancı sanat türlerini yoktan var etmişlerdir.

Erken Cumhuriyet Dönemi kültür ve mûsikî politikalarının belirli bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içerdiğini söylemek mümkün görülmemektedir. Bu dönemde mûsikî reformu konusunda kesin ve net bir pozisyon olduğunu söylemek zordur. Nitekim Ziya Gökalp'in sentezci mûsikî anlayışına göre Osmanlı klasik mûsikîsi hasta ve Türk'e yabancıdır. Türklerin asıl mûsikîsi Türk Halk mûsikîsidir. Bu mûsikî, Batı (Avrupa) mûsikîsi armoni kuralları ile çok seslendirilmektedir. Batıcı mûsikî anlayışını savunan bu gruba göre ise, geleneksel mûsikîler tasfiye edilerek, bunların yerine Batı (Avrupa) mûsikîsinin yerleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tek parti döneminde kültür ve mûsikî de ana temayı bu görüşler oluşturmakla birlikte, tam olarak neyin nasıl yapılacağı konusunda birçok anlaşmazlıklar olmuştur. (Akkaş, 2015, s. 149)

Atatürk'ün yaşadığı süre içerisinde sentez politikası gereği Türk mûsikîsi ve Batı (Avrupa) mûsikîsi birlikte işlenmeye çalışılmış ve yerli/milli bir mûsikî ortaya çıkartılmak istenmiştir. Fakat Atatürk'ün ölümünden sonra işler bu mecradan çıkarak yerli/milli mûsikî politikasından uzaklaşmıştır. Atatürk'ten sonra gelen yöneticilerin tamamen Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikası izlemeleri daha sonraki zamanlarda Batı ile yapılan bazı anlaşmaları getirmiş, bu anlaşmalar neticesinde de eğitim politikasını Batılı devletler belirler hale gelmiştir. Bu anlaşmaların en dikkat çekici olan Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu adıyla bilinen, ya da diğer bir adıyla Türkiye-Amerika Birleşik Devletleri Kültürel Mübadele Komisyonudur. 1949 yılında Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri arasında imzalanan ikili anlaşma ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden geçen 13 Mart 1950 tarih ve 5596 sayılı kanun çerçevesinde bu komisyon çalışmalarına başlamıştır. (Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:, 2018) İsmet İnönü'nün Amerika ile imzalamış olduğu bu anlaşma tamamıyla Amerika'ya teslim edilmiştir. Bu komisyon Türkiye'deki müfredatı belirlemekte olup bu müfredat içerisinde Türk mûsikîsinin yer almasını beklemek garip bir beklenti olur.

Tek Partili Hayatın sonu olan 1945 yılından 1952 yılında Konya'da yapılan Mevlâna ihtifaline kadar ki 1945-1952 yılları arası "Çok Partili Dönem ve Mûsikî"

1940'lı yılların ikinci yarısı çok partili hayata geçişle birlikte yeni bir politik sisteme geçilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya konulan mûsikî politikaları beklenen başarıya ulaşamamıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden sonra Batılılaşma yanlısı politikalar neticesinde ortaya çıkan Osmanlı Kültürüne olan düşmanca yaklaşım toplumda olumsuz tepkiler oluşturmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulduğunda Osmanlı Devleti kültür mirasına olan ön/yargılı bakış açısı, 1922-1945

arasında uygulanan politikalar neticesinde 1945 sonrası Türk toplumunda yargılı bir biçimde Cumhuriyet dönemi aleyhinde bir durum ortaya çıkarmıştır. 1938-1945 yılları arasında uygulanan politika tüm Cumhuriyet dönemine mâl edilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Doğu-Batı ikilemi farklı bir kimliğe bürünmektedir. Atatürk-İnönü ikilemi teması ile bazı devrimler toplum adına rahatsızlık verici düzeydedir. Bu rahatsızlık ve olumsuzlukları tek nedeni olarak da İsmet İnönü görülmektedir. (Ayangil R. , 2014, s. 642) İnönücülük olarak isimlendirilen "resmi" Atatürkçülük en mükemmel ifade ve uygulamasını 1940 yıllarında bulur ki, oda faşizan bir dikta, Tanzîmât türünden bir Batıcılık, üst yapısal kültür aktarmaları ile kişilik kaybını ilerleme sayar bir tatlı su alafrangalıdır. İnönü dönemi, Atatürk devrimciliğinin biçimleştirilmesi, bütün toplumsal ve ekonomik özünden soyutlanarak bir üst yapı devrimi haline getirilmesidir. İnönü için çağdaşlaşmak hemen Batılılaşmak (Avrupalılaşma) haline gelmiş, bunun içinde ağırlık üst yapısal dönüşümlere verilmiştir. Batı (Avrupa) mûsikîsi, Köy Enstitüleri, klasiklerin çevirisi gibi öğeler İnönü Atatürkçülüğünün temelleridir. Bu temellerin anti-emperyalist, bağımsızlıkçı Anadolu devrimi ilkeleri ile yakınlığı tartışma götürür. (Ayangil R. , 2014, s. 642) Atatürk'ün ölümüyle yönetiminde liderliğine geçen İnönü kendisinden önce başlatılan mûsikîye- özellikle yeni mûsikî anlayışına- ilişkin uygulamaların devamını sağlamış ve yurtiçinde yaygınlaşmalarına çaba göstermiştir. 1938 yılından sonra Riyaset-i Cumhur İncesaz heyeti bir daha hiç anılmayacak ve konser vermeyecektir. (Akkaş, 2015, s. 156)

1938'den sonra alanımızı ilgilendiren kültür politikaları tamamen toptancı ret anlayışının net bir şekilde uygulandığı dönem olarak tarihe geçmiştir. 1932-1950 yılları arasında Türkçe ezan-ibadet tartışmalarının da yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönem "Türk Musikisi"ne olan inkârcı bakış açısı nedeniyle "Din ve Türk mûsikîsi düşmanlığı"na dönüşmüştür. Çok partili dönemin getirdiği toplumsal rahatlama Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarına bir tepki oluşturmuş, bu tepkinin nedenleri ve sonuçlarında yapılan yargılı değerlendirme neticesinde Erken Cumhuriyet Dönemi uygulamalarına karşı da toptancı bir ret anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kısır bir döngü devam etmektedir. Osmanlı'dan rahatsız olan Cumhuriyet kadroları Osmanlı mirasına yargı ile bakmış, daha sonra düzensiz, programsız bir şekilde uygulanmaya çalışılan Erken Cumhuriyet dönemi politikaları yüzünden Cumhuriyet dönemine yargılı bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. Burada da aynı durum söz konusudur. Osmanlı'dan gelen batılılaşma birikimi neticesinde Erken Cumhuriyet dönemi politikaları oluşmuş, Erken Cumhuriyet dönemi politikalarının oluşturduğu birikim neticesinde de 1945 yılından sonra Türk toplumunda erken cumhuriyet dönemine karşı olumsuz bir yargı oluşmuştur.

Sonuç

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren resmi desteğini yitiren ve adeta kendi haline bırakılan Türk mûsikîsi, dönemin pek çok Batı yanlısı aydını tarafından da hırpalanmış ve faaliyet sahası kısıtlanmıştır. Mûsikî eğitimi için önemli iki kurum olan Mehterhane ve Enderun'un kapatılmasından sonra 1913 yılında loncalar, 1925 yılında da Mevlevihanelerle birlikte diğer tekkeler kapatılınca halkı mûsikî konusunda eğiten, besleyen, bilinçlendiren en önemli arterler de kesilmiştir. (Ateş, 2000, s. 58) 1923 yılında Mûsikî Encümeni kaldırılmış ve Dârülelhan'da İstanbul Belediyesine bağlanmıştır. 14 Eylül 1924 yılında yapılan açılış töreninde Müdür Musa Süreyya Bey, Dârülelhan'ın amaçların Batı (Avrupa) mûsikîsi ilkeleri doğrultusunda bir eğitim vermek olduğunu açıklamış, daha sonra da 9 Aralık 1926'da, maarif vekâletinin İstanbul Belediyesi'ne yazdığı bir yazıyla Dârülelhan'dan Türk mûsikîsi bölümünün kaldırıldığını açıklayarak devlet artık Türk mûsikîsi devrinin kapandığını ilan etmiştir. (Ateş, 2000, s. 59) Sonuç olarak anlatmaya çalıştığımız şey şudur. II. Osman ile başlayan ve 1926 yılında Dârülelhan'dan Türk mûsikîsi bölümünün kaldırılmasıyla sonuçlanan sürece bir bütün olarak bakmak gerekir. Eleştiri yapılacaksa 300 yıllık sürecin eleştirilmesi gerekir. Toptancı bir ret anlayışı ile ya da toptancı bir kabulle bir dönemi tamamen reddetmek ya da bir dönem yapılanların eksiklerini görmeden toptancı bir anlayışla kabul etmek bizleri yanlışla sürükleyecektir. 300 yıllık bir kültürel ve sanatsal bir birikimin sonucunda yetişen neslin attığı adımları, uygulamaya koyduğu inkılapları sadece yaşadıkları dönemle sınırlı tutarak eleştirmek bilimsellikten uzak bir durum olur. Batılılaşma, Avrupalılaşma bir virüs gibi topluma girmiş ve bu virüsü çıkarmak için gösterilen tüm gayretler sonuçsuz kalmıştır.

Kaynakça

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikalar*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 1212-1225). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (2018). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Ateş, E. (2000). Cumhuriyet'in İlk Dönemlerinde Türk Mûsikîsi ve Atatürk'ün Mûsikî Anlayışı. *SDÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi*(7), 53-71.
- Ayangil, R. (2014). Cumhuriyetin Müzik Devrimi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*(57), 637-648.
- Ayangil, R. (2014). XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*(57), 468-480.
- Ayas, G. (2014). *Mûsikî İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benlioğlu, S. (2017). Türk Musisikisi Tarihi. A. H. TURABİ (Dü.) içinde, *Türk Din Mûsikîsi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Findley, C. V. (2011). *Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007*. (G. AYAS, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Hablemitoğlu, N. (2006). *Gaspıralı İsmail*. İstanbul: Bir Harf Yayınları.
- İnalçık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İşıktaş, B. (2016). Mûsikî İnkılâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasal Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, IV(1), 1111-1126.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Tanzimat Döneminde müzik dönem Padişahları ve müzik anlayışları. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*(57), 555-565.
- Kenan, S. (2010). Erken Klasik Dönemden XVIII. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlılar ve Avrupa Seyahat, Karşılaşma ve Etkileşim. S. Kenan (Dü.) içinde İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Kosal, V. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı müziği. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*(57), 575-589.
- Kösemihal, N. Ş. (1949, Aralık). İstanbul, Radyosu Faaliyete Geçerken. *Mûsikî Mecmuası*,(22).
- Kunt, M., Akşin, S., Toprak, Z., Ödekan, A., & Yurdaydın, H. G. (1997). *Türkiye Tarihi III- Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mutlu, K. (2015, Ocak). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*(1), 1-12.
- Ortaylı, İ. (2012). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ., & Küçük Kaya, İ. (2012). *Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı (1923-2023)*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Öztuna, Y. (1986). *Hacı Arif Bey*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987, Şubat). Osmanoğulları ve Türk Mûsikîsi. *Türk Dünyası Araştırmaları*(46), 85-113.
- Öztuna, Y. (1988). *Keçecizade Fuat Paşa*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler*. İstanbul: Babı Ali Kültür Yayıncılığı.
- Öztuna, Y. (2006). *II. Sultan Mahmud*. İstanbul: Babı Ali Kültür Yayıncılığı.
- Öztürk, L., Erseven, H., & Atik, F. M. (2017). *Makamdan Şifaya*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rado, Ş. (2017). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri (Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Sarı, G. Ç. (2014, Nisan). On dokuzuncu Yüzyıl Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*,(1), 31-49.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâî ve Câmîu'l-Elhân'ı. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Taş, K. (2002). Tanzimat ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (7), 87-94.
- Toker, H. (2017). Babıali'de Bulunan Mehteran'ın İlga Edilmesi Hakkında Bir Belge. *Darülelhan*, s. 38-42.
- Tura, Y. (1988). *Türk Müsikişinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Müsikişinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. (2019, 11 13). *sozluk.gov.tr*. Türk Dil Kurumu: <http://tdk.gov.tr/> adresinden alındı
- Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:*. (2018, 11 11). 11 11, 2018 tarihinde Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu Web Sitesi: <https://fulbright.org.tr/hakkimizda> adresinden alındı
- Üngör, E. R. (2014). İlk Bilinen Halk Ozanımız Dede Korkut ve En Eski Musiki Alimimiz Türkistanlı Türk Farabi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikişini Özel Sayısı*(57), 334-358.
- Yekta, R. (1923). Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikîmiz Hakkındaki Fikirleri I. *Servet-i Fünun Dergisi*(6-1480), 89-90.